

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

**La obra de los hermanos Strugatski: ciencia ficción y censura
en la Unión Soviética**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Yaryna Hanych Stopets

Director

Alejandro Hermida de Blas

Madrid

© Yaryna Hanych Stopets, 2023

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

**LA OBRA DE LOS
HERMANOS STRUGATSKI:
CIENCIA FICCIÓN Y CENSURA
EN LA UNIÓN SOVIÉTICA**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Yaryna Hanych Stopets

DIRECTOR

Alejandro Hermida de Blas

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

PROGRAMA DE DOCTORADO EN ESTUDIOS LITERARIOS



**LA OBRA DE LOS
HERMANOS STRUGATSKI:
CIENCIA FICCIÓN Y CENSURA
EN LA UNIÓN SOVIÉTICA**

TESIS DOCTORAL REALIZADA POR

Yaryna Hanych Stopets

DIRIGIDA POR

Alejandro Hermida de Blas

Madrid, 2022

A mi familia, por haberme apoyado a lo largo del camino.
A mis amigos, por escucharme y ayudarme. A mi amiga Masha
por los largos debates y correcciones. Al Dr. Hermida, por su
dedicación durante tanto tiempo.

Свобода, она как воздух или как здоровье, - пока она есть, ты ее не замечаешь и не понимаешь, каково это – без нее или вне ее. Существует, правда, мнение, что свобода никому и не нужна – нужно лишь освобождение от необходимости принимать решения.¹

Borís Strugatski

¹*La libertad es como el aire o como la salud, mientras la tengas, no la notas y no entiendes lo que es estar sin ella o fuera de ella. Sin embargo, existe la opinión de que la libertad no es necesaria para nadie, solo hace falta la liberación de la necesidad de tomar decisiones.* Todas las traducciones del ruso son realizadas por la autora de la tesis.

Índice

1. INTRODUCCIÓN	13
1.1. Introducción	15
1.2. Objetivos	19
1.3. Metodología	21
1.4. Estado de la cuestión	25
1.5. Estructuración del trabajo	29
2. EVOLUCIÓN DE LA CIENCIA FICCIÓN COMO GÉNERO LITERARIO:	
ESPACIO, TIEMPO Y ESTILO	33
2.1. Definición del género	35
2.2. La ciencia ficción en el mundo occidental	43
2.3. Evolución del género de la ciencia ficción en la Unión Soviética	55
3. LA CENSURA RUSA COMO MECANISMO DE CONTROL DEL ESTADO	77
4. ARKADI Y BORÍS STRUGATSKI	99
Vida y obra: estrechamente entrelazadas	101
- <i>El país de las nubes púrpuras</i>	107
- <i>Camino a Amaltea</i>	109
- <i>El regreso</i>	112

-Los practicantes	117
-El intento de huida	119
-Arcoíris lejano	122
-Qué difícil es ser dios	123
-El lunes empieza el sábado	134
-Las cosas depredadoras del siglo	137
-El caracol en la pendiente	140
-El cuento sobre el trío	150
-Cisnes repugnantes	153
-La isla habitada	157
-Pícnic extraterrestre	161
-El escarabajo en el hormiguero	169
-La ciudad condenada	172
-Destino truncado	175
-Lastrados por el mal	177
-Las olas extinguen el viento	183
-Escuchen, judíos de San Petersburgo	185
-La búsqueda del destino	193
-Los incapacitados de este mundo	196
5. CONCLUSIONES	201
5.1. Reflexiones finales	203
5.2. Conclusiones	211
6. CRONOLOGÍA DE LA HISTORIA DE RUSIA, POSTERIORMENTE UNIÓN SOVIÉTICA	219
7. CRONOLOGÍA DE LAS OBRAS DE LOS HERMANOS STRUGATSKI	231

8. ANEXO: ENTREVISTAS	239
Entrevista a Borís Strugatski	241
Entrevista a Andréi Strugatski	255
9. BIBLIOGRAFÍA	265
Marco histórico-político	267
Censura	269
Ciencia ficción	271
Arkadi y Borís Strugatski	275
10. RESÚMENES	279
Resumen	281
Abstract	283
Аннотация	285

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Introducción

Hace más de una década tuve mi primera toma de contacto con los escritores Arkadi y Borís Strugatski, cuando, por recomendación de mi profesor Jesús García Gabaldón, leí la novela *Qué difícil es ser dios* porque quería hacer mi trabajo de fin de grado sobre la ciencia ficción rusa. Podría decir que con una única obra los autores despertaron en mí una total y absoluta devoción y tal nivel de admiración que desde entonces supe que quería hacer una tesis doctoral sobre ellos para profundizar en su obra y darles más visibilidad en español, ya que se ha escrito mucho sobre ellos en inglés y ruso, pero en España siguen siendo muy poco conocidos.

La ciencia ficción rusa y soviética no ha sido ampliamente explorada en España. Esto se debe en su mayoría a la falta de traducciones y a los pocos estudios divulgativos y académicos. Además, podríamos ver que muchas de las traducciones al castellano están hechas desde el inglés y no desde su versión original, por lo que no han sabido plasmar en su plenitud toda la variedad de temas y la calidad literaria que presentaban las obras del género. Por otro lado, la URSS mostró durante mucho tiempo un hermetismo político, social y artístico, y, debido a ello, muy pocas obras llegaban a pasar la frontera y normalmente llegaban en forma de ediciones clandestinas. Debido a eso, podemos afirmar que la mayoría de los autores de ciencia ficción soviética no han tenido acceso a obras de sus coetáneos occidentales.

Dentro de la tradición rusa de la ciencia ficción, la época soviética constituye una etapa bien definida, debido a la presión ideológica del Estado sobre la creación literaria a través de dos vías: por un lado, la asignación al arte de una función utilitario-propagandística y, por otro, la censura de aquellos contenidos que no se ajus-

taban a dicha función. El contexto ideológico y político no solamente afecta a los autores, sino también al desarrollo de un género literario, por lo que no evolucionará de manera idéntica el mismo género en diferentes países o culturas. En el caso de la Unión Soviética, el género de la ciencia ficción, gracias a su facultad de descubrir mundos alternativos, se prestaba especialmente tanto al uso propagandístico (presentar la realización de la utopía socialista en otros lugares del universo) como al uso alegórico para criticar al régimen soviético.

Principalmente durante los años cincuenta del siglo XX, el gobierno soviético apoyó fervientemente la ciencia ficción como un medio para demostrar que la conquista del espacio solamente sería posible gracias al triunfo de la ideología comunista en todos los países de la Tierra. La obra cúlpe de dicho interés ha sido *La nebulosa de Andrómeda* de Iván Yefrémov, que se convirtió en un modelo a seguir para los escritores de ciencia ficción de épocas posteriores. Por ello, la inmensa mayoría de las obras escritas durante la década de los sesenta (incluyendo también las primeras dos novelas de Arkadi y Borís Strugatski) hablan del descubrimiento de otros planetas y viajes interplanetarios. Además del gran auge del género durante la década de los sesenta, tenemos que destacar la creciente calidad literaria de los autores respecto a las décadas anteriores.

La censura estatal ha jugado un papel tan importante en el desarrollo del género de la ciencia ficción soviética y en la evolución de las obras de los hermanos Strugatski que hemos dedicado un capítulo entero a explicar cómo funcionaba el organismo de control literario y cuáles eran los objetivos por los que la creación artística en su totalidad, destacando especialmente la literatura, eran revisados y modificados constantemente antes de permitir que llegaran al público soviético, ya que en la URSS no se contemplaba que una obra fuera solamente una expresión artística, sino también una forma de expresión ideológica.

La parte central del presente trabajo aborda la obra de los hermanos Strugatski, profundizando más en aquellos relatos y novelas cuyas particulares características los hacen casi tan actuales hoy en día como lo fueron en la época en la que se escribieron, demostrando la gran capacidad de los escritores por tratar cuestiones filosóficas, morales, políticas y sociales que podríamos considerar atemporales dentro del imaginario colectivo, ya que el elemento científico-técnico fue un añadido a esas cuestiones humanísticas que ellos desarrollaban, por lo que el tipo de futuro que nos muestran describe la evolución de la sociedad para llegar hasta él.

Con el presente trabajo, queremos aportar herramientas para la comprensión de la obra de los hermanos Strugatski dentro de un contexto prohibitivo y hostil, marcado por una constante censura estatal y, además, dar a conocer una parte de la literatura ruso-soviética con muy poca presencia en los estudios académicos en lengua española. Además, desafortunadamente, la censura como forma de control estatal en Rusia ha vuelto a ser más actual que nunca. De hecho, ni cuando surgió la idea del presente trabajo, ni durante los años de investigación podíamos imaginar que volveríamos a presenciar una extrema prohibición de la libertad de expresión de todas aquellas ideas que no sean acordes a las indicadas por el gobierno. No obstante, desde el comienzo de la guerra de Rusia contra Ucrania, en febrero de 2022, la censura, el control de la información, la propaganda política y la absoluta falta de libertad han vuelto a Rusia treinta años después de la desintegración de la Unión Soviética, rescatando del pasado muchas de las herramientas que ya se usaron por los gobiernos totalitarios durante la mayor parte del siglo XX.

Estos acontecimientos recientes han generado un impacto colosal en la sociedad occidental. La guerra, la propaganda, la censura, la falta de libertad de expresión, la prohibición de todos los medios de comunicación no oficiales, condenas de más de quince años por hacer pública la disconformidad con las acciones del gobierno, etc., han hecho que resurjan en la memoria colectiva recuerdos de la última vez que se vivió en Europa algo así y que todos pensábamos que no podría volver a pasar. Una vez más, la distopía de la que hablaron los hermanos Strugatski no está en otro planeta lejano como en *La isla habitada*, sino que lo estamos viviendo en pleno corazón de Europa.

1.2. Objetivos

En esta tesis doctoral me propongo trazar un paralelismo entre la evolución del género de la ciencia ficción en las tradiciones occidental y ruso-soviética, basándome en los autores más destacados del género como Jules Verne, Herbert George Wells, Aldous Huxley, George Orwell, Isaac Asimov, Ray Bradbury, Philip K. Dick, Vladímir Odóievski, Evgueni Zamiatin², Aleksandr Beliáiev, Iván Yefrémov, Arkadi y Borís Strugatski, Karel Čapek y Stanislaw Lem. Sin embargo, es importante mencionar que la división entre tradiciones es relativa, ya que, como en el caso de Zamiatin, los autores soviéticos que empezaron a publicar a principio del siglo XX aun habían recibido una formación literaria previa a la Revolución de Octubre y muchos no solamente eran conocedores de la literatura occidental sino que había vivido en países europeos.

Esta breve exposición sobre el género me ayudará a desarrollar la idea de que la ciencia ficción se ha utilizado como una herramienta para exponer, a través de ciencia, tecnología, inventos, descubrimientos y viajes a otros planetas, ideas que a lo mejor no son posibles en el contexto temporal de los escritores, pero podrían serlo en un futuro gracias a los avances científico-técnicos. Se trata de un género que poco a poco irá evolucionando y adquiriendo cada vez más matices de carácter social, filosófico e ideológico.

Otro de los objetivos principales del presente trabajo consiste en explicar cómo influye el fuerte control de la censura estatal en el desarrollo de cualquier obra literaria y, muy especialmente, de la ciencia ficción. La diferencia más notable entre

²Zamiatin aun siendo del bloque soviético, publica en 1924 fuera de la Unión Soviética y en traducción inglesa su novela *Nosotros*, una de las primeras del género distópico.

la ciencia ficción occidental y la soviética radica en que para la segunda este género literario, por la ambientación futurista o utópica de sus obras, era un género especialmente apropiado no solo como vehículo de propaganda ideológica, sino también como instrumento de crítica velada burlando la censura.

El tercer gran objetivo de la tesis es seleccionar aquellos relatos, cuentos y novelas de Arkadi y Borís Strugatski que mejor reflejan la crítica encubierta a cualquier tipo de falta de libertades, especialmente la imposibilidad de decidir, y a los regímenes totalitarios, así como hacer un análisis exhaustivo de la temática de esas obras y los motivos por los que pudieron superar los controles de la censura o, por el contrario, no fueron publicados hasta muchas décadas después.

La perspectiva crítica principal de este trabajo es, por tanto, poner de relevancia la estrecha relación que existe entre las obras de Arkadi y Borís Strugatski, el contexto social y político que les ha tocado vivir y que ha sido clave en el desarrollo de su creación artística y el género literario que han escogido para poder reflejar no solamente los elementos científico-técnicos, sino una tremenda amplitud de inquietudes de carácter humanístico.

1.3. Metodología

El análisis del género de la ciencia ficción dentro del contexto histórico y social del siglo XX y la Unión Soviética nos proporciona una base objetiva para el análisis de la obra de los hermanos Strugatski. Es esencial no solamente definir un marco espaciotemporal, sino también entender las particularidades de la literatura soviética que siempre ha estado muy influenciada por la política, la ideología y controlada por el Estado, siendo un ejemplo perfecto de cómo texto y contexto no pueden separarse para comprender plenamente. Para definir ese marco espaciotemporal, haremos una cronología breve de los acontecimientos más relevantes que tuvieron lugar en Rusia desde finales del siglo XIX hasta la entrada del siglo XXI.

Además de un marco espaciotemporal, se analiza la evolución del género de la ciencia ficción y, para ello, se utilizan diversas obras sobre el género en inglés, ruso y español. Gracias a poder combinar fuentes en diferentes idiomas se puede construir una imagen mucho más detallada y polifacética no solamente del género, sino también de sus múltiples subgéneros, que fueron surgiendo influenciados innegablemente por los turbulentos acontecimientos que tuvieron lugar a lo largo del siglo XX. Se ha evitado profundizar en exceso en la temática de las obras que marcaron la tendencia de cada década, ya que el objetivo central de la tesis es analizar la obra de los hermanos Strugatski a partir de los años sesenta.

Además, se utiliza la norma de transliteración del ruso al castellano de la Asociación Española de Lengua Rusa, que se puede encontrar en los boletines del

Servicio de traducción Española del Parlamento Europeo, concretamente en el Boletín del 2 de enero de 2005³.

Otra de las herramientas utilizadas para el análisis de las obras de Arkadi y Borís Strugatski es la teoría literaria de la Estética de la Recepción desarrollada a finales de los años sesenta por la llamada Escuela de Constanza. Como define su principal exponente, el filólogo alemán Hans Robert Jauss, la lectura de una obra literaria es una experiencia que supone una respuesta activa al texto por parte del lector de una época histórica determinada:

En el análisis de la experiencia del lector o de la “comunidad de lectores” de una época histórica determinada, las dos partes de la relación texto-lector (es decir, el efecto, como momento de la concretización del sentido, condicionada por el texto y la recepción, como momento condicionado por el destinatario) tienen que ser diferenciadas, organizadas e interpretadas como dos horizontes diferentes: el literario interno, implicado por la obra, y el entorno aportado por el lector de una sociedad determinada (Jauss, 1992, p. 17).

En este caso, cuando hablamos del género de la ciencia ficción en la época de la Unión Soviética, la interpretación del lector era la máxima preocupación de la censura estatal, ya que se intentaba evitar una interpretación “incorrecta” que pudiera llevar a los lectores a poner en duda la ideología oficial del Estado. Por lo cual, era necesario que los textos se revisaran para evitar publicaciones de escritos ambiguos. Por ese motivo, podemos afirmar que el diálogo que se debía establecer entre los autores y su público se ve interrumpido por un tercer participante en el momento histórico en el que se escriben las obras. Sin embargo, el lector moderno tiene el privilegio de vivir una experiencia estética diferente, ya que la mayoría de las obras de los hermanos Strugatski fueron reeditadas en su versión original sin los cambios de la censura, y se puede analizar las obras no solamente desde la perspectiva histórica y sociológica actual, sino también entendiendo con más perspectiva los motivos por los que los autores trataron ciertos temas influenciados por los acontecimientos políticos de su época.

³ SÁNCHEZ PUIG, M. (2012): Diccionario temático Ruso-español, Español-ruso (1ª edición). Madrid: Ediciones Hispano Eslavas, p. 12.

El tercer capítulo del presente trabajo hará un recorrido por la evolución de la censura como organismo de control estatal en la URSS para, en el último capítulo, detallar en los ejemplos de las obras de los hermanos Strugatski cómo trabajaba la censura literaria y cuáles eran los temas que más complicado era publicar debido a las posibles connotaciones que pudieran despertar en los lectores.

Los criterios utilizados a la hora de elaborar un análisis más detallado de algunas de las obras de Arkadi y Borís Strugatski se centran, por un lado, en las biografías escritas sobre los escritores y sus obras y, por otro lado, en nuestras propias reflexiones tras una atenta lectura.

Después de esta breve explicación de los procedimientos metodológicos que enmarcan este estudio, pasamos directamente al capítulo sobre el estado de la cuestión previo a la elaboración de la presente tesis doctoral.

1.4. Estado de la cuestión

Arkadi y Borís Strugatski son escritores claves en el género de la ciencia ficción soviética. De hecho, en los distintos estudios generales sobre el género escritos en lengua inglesa suelen ser los más mencionados. Sin embargo, en comparación con los estudios sobre otros escritores de la ciencia ficción, la literatura soviética suele ser muy poco analizada y estudiada, con la excepción de Evgueni Zamiatin, que es el autor de la ciencia ficción ruso-soviética más conocido a nivel internacional. La novela *Nosotros* es considerada como la primera novela del género distópico en el mundo occidental. A pesar de su origen ruso, en el presente trabajo incluiremos a Zamiatin dentro del desarrollo de la ciencia ficción occidental, ya que su novela fue prohibida en la Unión Soviética y el autor finalmente tuvo que exiliarse porque con la publicación de una obra crítica con un régimen totalitario se le acusó de ser un autor burgués y casi fue condenado durante las primeras purgas estalinistas. Por ese motivo y desde la publicación de la traducción de *Nosotros* en 1924 y por la fuerte influencia que tuvo en posteriores autores que cultivaron el subgénero de la distopía, hay numerosos trabajos académicos cuyo objetivo de estudio es Zamiatin y su única obra del género de la ciencia ficción. A pesar del reconocimiento del autor de *Nosotros*, en general hay escasos estudios previos (especialmente en español), en torno a la ciencia ficción soviética.

La influencia de la censura en el desarrollo del género y la obra de los hermanos Strugatski despertaron en nosotros el interés por un análisis mucho más específico y claro no solamente sobre la obra de los escritores sino la relación entre la ficción de los escritores y su propia realidad. Para poder crear dicho análisis se ha

utilizado principalmente, por un lado, biografía en lengua inglesa como *Critical Theory and Science Fiction* de Carl Howard Freeman y *The Cambridge Companion to Science Fiction* de Edward James y Farah Mendlesohn y, por otro, materiales en lengua rusa como *La novela ruso-soviética de la ciencia ficción* de Aleksandr Brítikov y la *Historia de la ciencia ficción soviética* de Rustam Kats. Es importante destacar que Aleksandr Brítikov sigue siendo uno de los especialistas de referencia en el campo de la ciencia ficción soviética, y su obra, aunque publicada en 1970, uno de los de los mejores estudios generales en lengua rusa sobre la ciencia ficción ruso-soviética hasta 1967.

A la hora de recopilar bibliografía respecto a la censura de Rusia y Unión Soviética, la escritora del presente trabajo se ha encontrado con muy poco material escrito sobre el tema en lengua rusa. En su mayoría, podríamos hablar de artículos más o menos extensos. Sin embargo, como base teórica se ha utilizado el libro didáctico de *Historia de la censura en Rusia XIX-XX* de Guenadi Zhirkov que revela la continuidad y tradiciones de los regímenes de la censura en Rusia y la URSS a lo largo de dos siglos y explicando la evolución de los organismos estatales a lo largo de todo ese tiempo. Gracias al libro de Zhirkov y a las numerosas entrevistas de los hermanos Strugatski se ha podido construir una imagen clara respecto a las dificultades que se planteaban a los escritores de la ciencia ficción durante la época soviética, especialmente durante la época estalinista y los años sesenta del siglo XX.

Para el desarrollo de la parte central del presente trabajo, que es el análisis de la obra de Arkadi y Borís Strugatski, hemos utilizado de referencia bibliográfica a dos escritores rusos especializados en los hermanos: Ant Skalandist y Borís Vyshnevski, este último además amigo de los escritores, y la biografía editada por la célebre editorial *Molodaia Gvardia*, además de numerosas recopilaciones de entrevistas y comentarios, especialmente de Borís Strugatski, realizados durante los años noventa y principios de los dos mil.

Además de los estudios realizados en ruso sobre los hermanos Strugatski podríamos mencionar *Apocalyptic Realism. The Science Fiction of Arkady and Boris Strugatsky*, publicado por Yvonne Howell en 1994 y cuyo enfoque principal es un análisis detallado sobre la evolución de las obras y los personajes de los hermanos Strugatski hasta llegar a la creación de un “nuevo hombre” que surge como consecuencia de la superación de las distintas crisis a lo largo de su vida. También se menciona a

los escritores como referentes de la ciencia ficción soviética en casi todas las obras académicas que hablan sobre la evolución del género como *Science fiction after 1900: from the steam man to the stars* de Brooks Landon, *Russian science fiction literature and cinema: a critical reader* de Anindita Banerjee o *The Cambridge Companion to Science Fiction* de Edward James y Farah Mendlesohn; sin embargo, en todas esas obras se hace un análisis superficial respecto al estilo literario de los escritores y la temática que han tratado en sus obras.

A pesar de que no encontramos cuantiosos estudios académicos sobre Arkadi y Boris Strugatski, sí podemos encontrar algunos artículos académicos de diferentes universidades del mundo y de diferentes épocas. Algunos ejemplos son: “The Political Science Fiction of the Strugatski Brothers” de 1997 o “Irrationality in the works of the Strugatski Brothers” de 2010, ambas de Lech Keller.

En definitiva, la revisión de la literatura previa a esta investigación mostró la necesidad de este análisis ante los escasos estudios específicos sobre la ciencia ficción soviética, la censura y la obra de los hermanos Strugatski en lengua española. Se pretende de esa forma abordar y llenar un vacío en el estudio de la ciencia ficción soviética y la capacidad del género para tratar diferentes temas, considerados prohibidos, superando la censura estatal.

1.5. Estructuración del trabajo

Esta tesis está dividida en tres grandes capítulos. A estos hay que añadirles una sección que incluye una cronología de la historia de Rusia y, posteriormente, Unión Soviética, un anexo con las entrevistas de Borís Strugatski para la revista *Nóvaia Gazeta* en honor al octogésimo aniversario de Arkadi Strugatski el 1 de septiembre de 2005, y nuestra con Andréi Strugatski, hijo de Borís, que está dedicado a la preservación de la memoria de su padre y su tío, especialmente en las redes sociales. Las dos entrevistas se presentan en la lengua original y en la traducción hecha por la autora del presente trabajo.

El primer capítulo tiene un carácter introductorio sobre la evolución del género de la ciencia ficción, haciendo hincapié en la ciencia ficción soviética, por ser más desconocida en España y más pertinente para nuestro objeto de estudio. Podríamos dividir la evolución del género de la ciencia ficción ruso-soviética en tres grandes períodos, teniendo en cuenta que el primer período embarcaría la evolución del género prerrevolucionario y los primeros años de la consolidación del socialismo y la creación de la Unión Soviética. Con esto no se pretende establecer unos límites fijos en la evolución del género sino categorizar la temática y el estilo de las obras en marcos temporales para explicar la dinámica de los temas predominantes en cada época.

Una vez explicada la evolución del género literario en la tradición occidental y ruso-soviética, el tercer capítulo de la tesis se adentrará en el análisis de la censura rusa y posteriormente soviética, siendo el máximo exponente del control de las artes y la expresión literaria por el Estado.

Es importante entender que la censura no es un concepto nuevo inventado por un régimen totalitario: desde siempre, en cualquier sociedad, los organismos de

poder intentaban controlar la información que recibían las masas. Unas de las censuras más antiguas, pero al mismo tiempo más reconocibles, son las impulsadas por las Iglesias que, bajo la excusa de proteger a los fieles de la información que puede resultar dañina, revisaban todo lo que se publicaba, decía o contaba. Cuanto más se alfabetizaba la población, más se tenían que organizar los organismos del poder para controlar el tipo de información a la que tenía acceso el pueblo.

En Rusia, la censura gubernamental existía con los zares, dependiendo del gobernante era más o menos estricta, pero el apogeo del control del Estado se dio a partir de la Revolución de Octubre. Cuando el nuevo gobierno llegó al poder, tenía muy claro que para la construcción de un régimen sólido era esencial censurar aquel contenido que no era favorable para la causa comunista. A partir de 1919 empezó a crearse un organismo estatal cuya principal función era el control de la libertad de palabra en los medios escritos y en 1921 se formalizó en la creación de Glavlit (Dirección General de Asuntos Literarios y Editoriales). Este nuevo organismo estatal colaboraba estrechamente con los órganos del Partido Comunista y los órganos de seguridad nacional para controlar y evitar las ideas antisoviéticas que podían aparecer en las publicaciones, tanto si aparecían explícitamente como en forma de alusiones que pudieran evocar alguna asociación antisoviética en el lector.

Posteriormente, la época de 1930-1953 es considerada la época de censura total del partido. No solamente podían condenar y mandar a prisión a un autor que escribía ideas consideradas antisoviéticas, sino que se sometía a censura cualquier publicación que se refería a ese autor represaliado. Después de la muerte de Stalin se inicia un nuevo período que engloba 1953-1966 y durante esos años la censura se vuelve ligeramente menos estricta, hasta que a partir de 1966 vuelve a resurgir como un órgano gubernamental de control de la información tanto escrita como oral.

En un contexto tan restrictivo, la ciencia ficción surgió como el género literario que permitía hablar de aquellas cosas prohibidas de manera indirecta. Es llamativo que la censura no siempre fue capaz de percibir que el hecho de situar los acontecimientos en otro planeta o en siglos futuros, no implicaba que el lector no pudiera hacer asociaciones de lo que pasa en ese planeta lejano con su contexto actual.

La estructura de la tesis es un reflejo de la labor realizada: se fija un marco histórico-social del que partir para entender el desarrollo de un género literario en

muchas ocasiones poco valorado. A su vez, se explica la dificultad con la que los autores soviéticos se encontraban a la hora de publicar sus obras por la fuerte censura gubernamental. Y, por último, se analiza la obra de Arkadi y Borís Strugatski cuya labor artística es esencial en el desarrollo del género para las generaciones modernas, no solamente dentro de los territorios de la antigua URSS, sino también fuera de sus fronteras.

**2. EVOLUCIÓN DE LA CIENCIA FICCIÓN
COMO GÉNERO LITERARIO:
ESPACIO, TIEMPO Y ESTILO**

2.1. Definición del género

*Нет фантазии, в основе которой не лежала бы
реальность.⁴*

Maksím Gorki

*Цель научной фантастики, – служить гуманизму в
большом, всеобъемлющем смысле этого слова.⁵*

Aleksandr Beliáiev

En el mundo actual cualquiera de nosotros conoce algún tipo de obra artística perteneciente al género de la ciencia ficción sin embargo, la inmensa mayoría del público relaciona este género en particular con el cine mucho más que con la literatura. Ese detalle no es sorprendente, ya que las artes de la imagen reflejan de manera mucho más espectacular toda la riqueza visual de los viajes en el espacio, superhéroes o super humanos mejorados científicamente en un laboratorio, incluso mundos futuros a siglos del presente momento. No obstante, este género se podría considerar como el que presenta más variedad que ninguno y el que ha ido evolucionando y cambiando constantemente, en parte influenciado por los cambios políticos, científicos, sociales y tecnológicos de los diferentes momentos y países en los que se ha desarrollado. La complejidad del género reside en la imposibilidad de establecer unos requisitos estrictos temáticos y formales que deben cumplir todas las obras:

⁴ *No hay fantasía que no se base en la realidad.*

⁵ *El objetivo de la ciencia ficción es servir al humanismo en un sentido amplio e inclusivo de la palabra.*

[...] SF is not a genre of aesthetic entertainment only, but a complex hesitation about the relationship between imaginary conceptions and historical reality unfolding into the future. SF orients itself within a concept of history that holds that science and technology actively participate in the creation of reality, implanting human uncertainty into the natural/non-human world. At the same time, SF's hesitation also involves a sense of fatality about instrumental rationality's power to transform or to undermine the conditions of thought that gave rise to it. The same freedom that detaches nature from a mythology of natural necessity restores that fatality, ironically, in the irrepressible drive of human beings to transform nature continually and without transcendental limits (Csicsery-Ronay, 2008, p. 13).

Existen varias definiciones de la ciencia ficción, debido a la dificultad de homogeneizar un género que presenta tantas variantes:

Science Fiction is a branch of literature that tries to push the borders of the unknown out a little further. It attempts to unveil the future; to imagine worlds lying beyond the next hill, river over ocean (including the ocean of space); to impress vividly upon the reader that the world need not necessarily be the way it happens to be, and that other states of existence are possible besides the one we know (Rottensteiner, 1999, p. VII).

Un género que habla de lo real y de lo que no es posible en este momento histórico, pero que rechaza lo mágico, lo esotérico, lo mítico, lo religioso (como verdad revelada) y lo alegórico como tal. [...] Ciencia Ficción podría ser entonces toda aquella forma literaria cuyo rasgo dominante es la presencia de cambios establecidos por la inclusión de elementos no existentes en nuestra realidad inmediata, pero considerados "posibles" desde algún ámbito del conocimiento científico (Moreno, 2010, pp. 68, 106).

SF is, then, a literary genre whose necessary and sufficient conditions are the presence and interaction of estrangement and cognition, and whose main formal device is an imaginative framework alternative to the author's empirical environment. Estrangement differentiates SF from the "realistic" literary mainstream extending from the eighteenth century into the twentieth.

Cognition differentiates it not only from myth, but also from the folk (fairy) tale and fantasy (Suvin, 2016, p. 20).

Sin embargo, si analizamos la inmensa mayoría de las definiciones, independientemente del país o el idioma, todas coinciden en que la ciencia ficción siempre habla de algo desconocido que no es posible en el momento histórico en el que vive el escritor de la obra, pero se podrá dar en un futuro más o menos cercano gracias a los avances científico-técnicos. Es importante diferenciar el género de la Ciencia Ficción del género fantástico. La diferencia con las obras fantásticas reside en que lo descrito, hipotéticamente hablando, podría llevarse a cabo gracias a los avances científico-técnicos y no es fruto de magia o poderes extraordinarios como los hechos descritos en la literatura fantástica. Una buena explicación para comprender el contraste entre la literatura fantástica y la ciencia ficción la encontramos en *Teoría de la Literatura de la Ciencia Ficción* de Fernando Ángel Moreno, donde la diferencia más importante reside en si los hechos descritos en la obra son imposibles en cualquier momento de la realidad o son imposibles en la realidad con los medios actuales, pero podrían ser probables en algún momento del futuro.

TERMINOLOGÍA SOBRE LA FICCIÓN PROYECTIVA				
Relación con la realidad	Aceptación	Términos académicos	Ejemplos	Términos no académicos
Imposibilidad en la realidad en cualquier momento	Aceptadas por el personaje, pero no por el lector modelo (imposible)	Maravillosa	<i>El señor de los anillos</i>	Fantástica
	No aceptadas por el personaje ni/o por el lector modelo (imposible)	Fantástica	<i>El hombre de arena</i>	
Imposibilidad en la realidad con los medios actuales	Aceptadas por el personaje y por el lector modelo (improbable)	Ciencia ficción	<i>2001, una odisea espacial</i>	Ciencia ficción

(Moreno, 2010, p. 121.)

El término “ciencia ficción” aparece para el gran público a finales de los años veinte del siglo pasado gracias a Hugo Gernsback, periodista y editor de revistas, quien usó la expresión “scientific fiction” en 1923 (Luckhurst, 2005, p. 15). En aquel entonces la ciencia ficción se describía como una novela increíble o maravillosa que narraba sobre un nuevo invento o un viaje a un nuevo lugar desconocido.

Para poder definir las características básicas que debe presentar una obra de ciencia ficción, Istvan Csicsery-Ronay habla de siete categorías presentes en las obras de ese género, las llamadas “Siete Bellezas” (Csicsery-Ronay, 2008, p. 13) y son: neología ficticia (*fictive neology*), novedad ficticia (*fictive novum*), historia futura (*future history*), ciencia imaginaria (*imaginary science*), lo sublime de la ciencia ficción (*the science-fictional sublime*), lo grotesco de la ciencia ficción (*the science-fictional grotesque*) y Tecnologizada (*the Technologiade*). Vamos a analizar en más profundidad cada uno de los siete términos usados por el autor, ya que la presencia de esas características se podrá encontrar en casi todas las obras de ciencia ficción independientemente del idioma en el que se escriban los relatos.

Neología ficticia: los lectores encontrarán en las obras muchas palabras o frases que no conocían antes porque son neologismos inventados por el escritor para la localización espaciotemporal en la que se desarrolla el argumento del relato. Puede tratarse de idiomas alienígenas, denominaciones de objetos o situaciones que no existen en la realidad actual de la Tierra o incluso jergas personalizadas de cada estamento social del nuevo mundo creado. Esta característica es de vital importancia para darle credibilidad a la sociedad que se describe, ya que le da características realistas a un mundo imaginario y reproduce una evolución lógica del idioma que tendría lugar en una sociedad consolidada al igual que ha pasado en la historia de la humanidad a lo largo de los siglos. Por un lado, tendríamos *neosemes*⁶ y por otro, *neologisms*.⁷

⁶ Neosemes: Semantic shifts of words and sentences that remain familiar in structure and appearance but have been appropriated by imaginary new social conditions to mean something new.

⁷ Neologism: The invention of new words that have no histories. The intelligibility of such words does not depend on social changes in usage, but in their ability to evoke imaginary differences of culture and consciousness. SF neologism are constructed on analogy with strange words in natural languages, on the model of normal speakers encountering the language of newly discovered foreign cultures (Csicsery-Ronay, 2008, p. 29).

Novedad ficticia: el concepto de *novum* fue introducido por Darko Suvin en su obra *Metamorfosis de la ciencia ficción: sobre la poética y la historia de un género literario* y hace referencia a los hechos históricos o descubrimientos que ocurren en el transcurso del relato y cambian radicalmente la percepción de la realidad:

A novum of cognitive innovation is a totalizing phenomenon or relationship deviating from the author's and implied reader's norm of reality. [...] Conversely, this makes it impossible to give a static definition of it (novum), since it is always codetermined by the unique, not to be anticipated situationally and processuality that it is supposed to designate and illuminate. But it is possible to distinguish various dimensions of the novum. Quantitatively, the postulated innovation can be quite different degrees of magnitude, running from the minimum of one discrete new "invention" (gadget, technique, phenomenon, relationship) to the maximum of a setting (spatiotemporal locus), agent (main character or characters), and / or relations basically new and unknown in the author's environment (Suvin, 2016, p. 80).

Por ejemplo, puede ser el descubrimiento de un nuevo planeta o vida en algún planeta del sistema solar que no conocíamos antes: "*In practice, sf novum are the radically new inventions, discoveries, or social relations around which otherwise familiar fictional elements are reorganized in a cogent, historically plausible way. [...] As the novum becomes customary, it becomes a type of historical event. In order to be framed in an intelligible way, the novum is recontained as an ironic archetype: the archetype of the new apocalypse as a continually occurring, distributed process.*" (Csicsery-Ronay, 2008, pp. 61-73).

Historia futura: aunque hay obras del género que se sitúan en el pasado o en el presente, la mayoría de ellas hablan de un futuro más o menos próximo. El futuro del que hablan los escritores es una predicción que tiene una relación estrecha con los acontecimientos presentes que está viviendo el escritor en su marco histórico-social. El ejemplo que mejor define esta característica es el subgénero de la utopía. El escritor predice cómo se desarrollará el futuro de la sociedad dentro de varios siglos partiendo de su contexto presente y siendo optimista respecto a lo que va a pasar, mientras que el subgénero de la distopía hace lo opuesto, ya que el futuro del

que habla evolucionará de manera negativa y será peor que el presente que está viviendo el propio escritor. Además de predecir un futuro más optimista o pesimista, el clásico tema al que acuden muchos escritores de principio del siglo XX es el viaje en el tiempo. A pesar de que el protagonista puede viajar hacia el futuro o el pasado, este tópico es una predicción de la posibilidad de que exista una máquina en el futuro que permita realizar ese tipo de viajes.

Ciencia imaginaria: el elemento científico es sin duda la característica más reconocida del género. Sin embargo, el contenido científico de las obras no tiene por qué ser innegable con relación a los avances científico-técnicos del presente, sino que pueden ser suposiciones de los autores respecto a los avances que tendrán lugar en el futuro. Ciertamente hay varios autores que siguen estrictamente las pautas científicas y llenan sus obras de mucho contenido científico-técnico, sin embargo, otros son mucho más flexibles con su narrativa y el elemento científico aparece, pero es mucho más moldeable, dando lugar a que la obra contenga más elementos narrativos aparte de la ciencia: *“The scientific content of sf, even though generally based on the scientifically plausible knowledge of its day, is always fabulous. SF’s science is transformed to fit the parameters of cultural myth and aesthetic play. In sf we “take some persistent fiction in contemporary human life, and we turn it into science”. We make science of our metaphors.”* (Csicsery-Ronay, 2008, p. 15).

Lo sublime de la ciencia ficción: la categoría de lo sublime en la ciencia ficción tiene que ver con la capacidad del género de crear asombro en el lector. Este tipo de literatura traslada a los lectores desde lo mundano hacia algo imaginario y extraordinario: *“The sublime is a response to a shock of imaginative expansion, a complex recoil and recuperation of self-consciousness copying with phenomena suddenly perceived to be too great to be comprehended”* (ibidem, p. 170).

Lo grotesco de la ciencia ficción: el lado opuesto de lo sublime es lo grotesco, definido como ridículo, extravagante, irregular, grosero y de mal gusto. Al contrario que lo sublime, lo grotesco en la ciencia ficción corresponde al shock de que lo que nos describen no nos produce una sensación de grandeza, sino todo lo contrario: *“The grotesque is a response to another sort of imaginative shock, the realization*

that objects that appear to be familiar and under control are actually undergoing surprising transformations, conflating disparate elements not observed elsewhere in the world” (Csicsery-Ronay, 2008, p.170). Lo grotesco devuelve a lo sublime al presente haciéndolo mundano y común. El género de la ciencia ficción explica lo grotesco a través de elementos científicos o un razonamiento fantástico-científico. En ese caso, por ejemplo, el aspecto físico monstruoso de los alienígenas podría deberse a la particular atmósfera que tienen en su planeta o la deformación que sufren al entrar en contacto con la atmósfera de la Tierra. *“At the heart of the grotesque is the vertiginous destabilization of the sense of natural balance – in terms of the politics of consciousness, the disturbance of cosmic law and order. Because the grotesque’s transformations operate mainly at the level of intimate, the sensory, and the present, its vertigo is often recontained by shifting the gaze outward toward the sublime.”* (ibidem, p. 242).

Tecnologizada: normalmente las obras de la ciencia ficción usan los argumentos o estructuras narrativas de otros géneros como el de aventuras, viajes, fábulas, novela, etc. Para muchos eso quiere decir que carecen de una estructura propia que sea reconocida como típica de la ciencia ficción. Sin embargo, Csicsery-Ronay afirma que la “séptima belleza” sería la categoría de tecnologizada que define como: *“the epic of the struggle surrounding the transformation of the cosmos into a technological regime. These two dialectically related forms are the expansive space opera and the intensive techno-Robinsonade.”* (ibidem, p. 248). *Space opera* es un subgénero de la ciencia ficción donde el argumento se desarrolla en el marco del espacio exterior, ya sean las aventuras durante el viaje hacia un destino concreto como los hechos que ocurren en un planeta lejano al que llegan los protagonistas. *Techno-Robinsonade* es la versión de una novela de aventuras clásica con componentes y elementos científico-técnicos que narra la interacción de diferentes personajes arquetípicos (el héroe, el villano, el ente no orgánico y sin conciencia, el compañero del héroe, la esposa en casa o el hogar del héroe) que existen en la literatura desde hace varios siglos. En resumen, la séptima categoría típica del género de la ciencia ficción sería el desarrollo de una aventura de varios personajes tipo, fácilmente reconocibles porque se presentan en otras narraciones de los siglos anteriores, aventura que normalmente ocurre durante un viaje interplanetario o en otros planetas del espacio exterior.

Las siete categorías de las que hemos hablado anteriormente no es estrictamente necesario que se den en todas las obras del género, ya que este presenta una gran variedad de subgéneros que han evolucionado a un ritmo vertiginoso a lo largo del siglo XX. Sin embargo, podríamos considerar que estas categorías son un buen punto de partida para poder ordenar el género y atribuirle características propias con el fin de simplificar y unificar el análisis de las obras en los capítulos posteriores del presente trabajo.

2.2. La ciencia ficción en el mundo occidental

A pesar de que el nombre “ciencia ficción” aparece en 1923, la idea de un género que habla sobre la importancia de la tecnología para el progreso de la humanidad surge muchos siglos antes. En 1516 Thomas More describe un lugar idealizado en *Utopía*, en 1619 Johann Valentin Andreae publica *Cristianópolis*, donde habla de la importancia del progreso tecnológico para la reforma social (James y Mendlesohn, 2003), y en 1617 Francis Bacon escribe *La Nueva Atlántida*, descripción de una tierra mítica a la que viaja el protagonista y donde aprecia cómo a través de experimentos científicos se consigue hacer una sociedad mejor. Con estas obras podemos afirmar que ya en el siglo XVI los autores empezaron a plantearse la posibilidad de grandes avances en la sociedad a través del progreso técnico que lleva a una convivencia feliz y pacífica de los habitantes. Además, a través de los avances no solamente conseguimos una sociedad reformada y evolucionada, sino también viajes increíbles a la Luna, como los narrados en *El hombre en la luna* de Francis Godwin de 1638, y a otros mundos como en el tercer libro de *Los viajes de Gulliver*, escrito en 1726 por Jonathan Swift, con elementos satíricos, ya que ridiculiza la obsesión de los científicos por sus investigaciones mientras ignoran lo que pasa en realidad a su alrededor.

Aparte de los increíbles viajes, el futuro género de la ciencia ficción estaba muy interesado en experimentos científicos. Claros ejemplos de esa temática son las obras *Frankenstein* de Mary Shelley y *Eureka* de Edgar Allan Poe, publicadas en el siglo XIX. No obstante, el nombre de ciencia ficción aún no estaba inventado, cada escritor asignaba un nombre diferente al tipo de obra que desarrollaba: novela

gótica de Mary Shelley, viajes extraordinarios de Verne o “scientific romances” de Wells, lo que dificultaba mucho incluir todos ellos dentro de una misma categoría y otorgarles un nombre conjunto, debido a la complejidad de atribuir a obras muy heterogéneas el concepto de género, que desde hace mucho tiempo se definía como una categoría estática y fija donde las obras compartían elementos comunes. En el caso de la ciencia ficción tenemos que conceptualizar el género de manera diferente:

In this understanding, a genre is not a classification but an element or, better still, a *tendency* that, in combination with other relatively autonomous generic elements or tendencies, is active to a greater or lesser degree within a literary text that is itself understood as a complexly structured totality. In other words: a text is not filled under a generic category; instead, a generic tendency is something that happens within a text (Freeman, 2000, p. 20).

Entonces, ¿cuál de todas las obras escritas en el siglo XIX se consideraría como el comienzo de lo que hoy conocemos como ciencia ficción? La respuesta es mucho más compleja de lo que parece a simple vista, ya que hay que tener en cuenta el hecho de que una gran variedad de escritores, en diferentes idiomas, empezaron a incluir elementos científicos en sus obras. Por ello, no podemos afirmar que el género se consolidó específicamente en una de todas las literaturas europeas, sino que hay que verlo como una evolución temática global que interesaba tanto a los escritores como a los lectores de la época. En Francia, tenemos a Charles Garnier con sus *Viajes imaginarios* publicados en 1787, pero su obra se vio interrumpida por la Revolución francesa, y los viajes fantásticos y cósmicos continuaron en 1864 en la obra *Mundos imaginarios y mundos reales* de Camille Flammarion y en los *Viajes extraordinarios* de Jules Verne.

The adaptation of traditional narrative frameworks to the work of serious speculation laboured under several handicaps. Travellers’ tales, even in their most earnest utopian mode, were infected by a chronic frivolity that increased as the travels extended into regions inaccessible to ships and pedestrians. Literary dreams, even at their most gravely allegorical, were by definition mere phantoms of the imagination, demolished by reawakening (James y Mendlesohn, 2003, p. 18).

Verne's steady vision made him the Balzac of space-machines, as his vehicles and colonies can be called. With his twenty-odd SF books, he is the first systematic novelist initiating dynamic plotting and the overview of a fully furnished world in SF. [...] Verne revived the subterranean and interplanetary journey and introduced technology into the heart of utopianism. He turned SF toward a juvenile audience, but drew into this audience readers of serious periodicals interested in scientific puzzles, thus setting up the basis equation for SF consumption in the ensuing 100 years (Csicsery-Ronay, 2016, pp. 183-184).

El elemento científico en los viajes fantásticos de Verne era el detonante del argumento: gracias a los avances técnicos y al anhelo de los personajes por la ciencia y el conocimiento, se llevaban a cabo todas las aventuras que él describía.

En Inglaterra el autor más destacado, y considerado por muchos como el padre de la ciencia ficción, es Herbert George Wells. Sin duda alguna con Wells y sus obras comienza la época dorada del género, llámese dorada porque el siglo XX es la época más propicia para que un género como este pueda no solamente consolidarse, sino brillar en todo su esplendor como literatura de buena calidad apta para todo tipo de públicos. Con su novela *La máquina del tiempo* Wells marca una sólida corriente dentro del género que trascenderá fronteras e influirá en numerosos escritores posteriores.

By the time Wells made his third attempt to fit an appropriate fictional frame around a speculative account of the future evolution of life on Earth –initially published as ‘The Chronic Argonauts’ (1888) – he was very conscious indeed of the necessity of replacing dreams as a means of exploring possible futures. The idea of mesmerically induced ‘true visions’ no longer commanded the least shred of plausibility, so he took advantage of articles by C. H. Hinton collected in *Scientific Romances* (1886), which had popularized the idea of time as a ‘fourth dimension’, to provide an apologetic jargon for a new facilitating device: *The Time Machine* (1895). This imaginative exercise had little in common with Jules Verne’s modest extrapolations of locomotive technology, as Verne was quick to recognize and complain, but Wells had not taken the trouble to make his time machine seem plausible to sympathetic readers because he expected them to take the notion seriously as an actual possibility; he knew

how necessary some such device had become as a means of opening the future to serious speculative scrutiny (James y Mendlesohn, 2003, p. 24).

Posiblemente ese fue el motivo por el que Wells influyó en tantos escritores posteriores. Su obra mostró que un viaje en el tiempo no tiene por qué ser un sueño (como pasaba con los escritores franceses), sino una realidad gracias a los avances tecnológicos. El concepto de Wells del elemento científico era el componente esencial de la percepción de la realidad que describía en sus obras. Muchos escritores posteriores elaboraron diferentes teorías sobre viajes en el espacio y el tiempo y siempre será un tema muy recurrente y popular dentro del género de la ciencia ficción. Gracias a Wells y sus ideas, se estableció y se desarrolló una clara dinámica del tipo de temática que marcará el desarrollo del género durante el resto del siglo XX.

Wells' youthful scientific romances established the gold standard for science fiction through the first half of the twentieth century. By the century's second half they were no longer the sole model for the genre, but they remained powerful and popular works that never went out of print and were available in multiple editions. Three of Wells' novels – *The Time Machine*, *The Island of Dr. Moreau*, and *The War of the Worlds*– have appeared in scholarly, annotated “critical editions,” a distinction accorded to no other science fiction writer (Seed, 2005, p. 354).

With all his strengths and weaknesses Wells remains the central writer in the tradition of SF. His ideological impasses are fought out as memorable and rich contradictions tied to an inexorable developing future. He collected, as it were, all the main influences of earlier writers – from Lucian and Swift to Kepler, Verne, and Flammarion, from Plato and Morris to Mary Shelley, Poe, Bulwer, and the subliterate of planetary and subterranean voyages, future wars, and the like – and transformed them into his own image, whence they entered the treasury of subsequent SF. [...] together with Verne's *roman scientifique*, Well's “scientific romance” and short stories became the privileged form in which SF was admitted into an official culture that rejected socialist utopianism (Csicsery-Ronay, 2016, p. 245).

Es necesario incluir la figura de Eugeni Zamiatin dentro del desarrollo de ciencia ficción occidental debido a que su obra *Nosotros* se considera pionera en el subgénero de la distopía⁸. De hecho, se podría considerar como uno de los primeros escritores en ser silenciados por el régimen de Stalin y gracias a la intervención de Maksím Gorki no fue asesinado durante las purgas. De profesión ingeniero naval fue exiliado en dos ocasiones en 1906 y 1911 por sus ideas acordes a la ideología comunista. Durante sus exilios pudo viajar por numerosos países del Oriente Medio y paso temporadas en Inglaterra hasta volver a Rusia con el estallido de la Revolución bolchevique. Sin embargo, su actitud crítica con algunas de las gestiones del gobierno le llevó a ganarse la enemistad de otros literatos que le acusaban de ser un autor burgués. Después de que su novela *Nosotros* fuera prohibida por su contenido antirrevolucionario sufrió ataques por parte de los organismos gubernamentales por lo que las editoriales dejaron de publicar sus obras. Además de ser prohibida en la URSS, su traducción al inglés en 1924 condenó al escritor al final de su carrera literaria hasta que pudo exiliarse en 1931.

Zamiatin fue el traductor de la mayoría de las obras de Herbert George Wells al ruso por lo que su novela *Nosotros* es considerada una sátira de las utopías wellsianas y la influencia del escritor británico está muy presente en su estilo. En su obra lleva al socialismo hasta su más lógico fin basado en el temor, la deshumanización y la desindividualización de las personas. Nos plantea dos tipos de conflictos: por un lado, la problemática exterior de carácter político-social y, por otro, un debate interior del propio protagonista de tipo psicológico-filosófico.

Tanto *Nosotros* (1921) de Zamiatin como *Un mundo feliz* (1932) de Huxley son considerados los máximos exponentes de la novela distópica o antiutópica y tratan la temática de un mundo futuro donde prevalecen las ideas de dictadura y control absoluto sobre la población gracias a los avances científico-técnicos. Esas ideas sobre un futuro desolador para la humanidad son también la base para George Orwell y su obra más significativa *1984* (publicada en 1948) y *Fahrenheit 451* (1953) de Ray Bradbury.

⁸ Distopía: subgénero de la ciencia ficción que aparece a principios del siglo XX y en parte provocado por las guerras y revoluciones europeas como forma de avisar sobre el futuro de la humanidad como consecuencia de las políticas implementadas en los regímenes dictatoriales, cuya principal característica es el control absoluto del Estado sobre la población tanto en el ámbito público como privado.

Otro de los escritores que influyó en la consolidación del subgénero de la distopía es el checo Karel Čapek, el creador del concepto de robot que luego sería ampliamente utilizado y desarrollado por escritores como Isaac Asimov. Su obra teatral *R.U.R.*, traducida al inglés en 1922, nos describe a una empresa que construye humanos artificiales orgánicos para aligerar la carga de trabajo del resto de las personas. De hecho, la palabra robot que usa para definir a esas criaturas viene de la palabra checa *robot* que significa trabajo. Como la mayoría de las distopías, termina con el fin de la humanidad por la revolución de esas creaciones. Además de ser el precursor del concepto de los robots, Čapek publica en 1936 una novela de ciencia ficción pre distópica como sátira sobre el nazismo, *La guerra de las Salamandras*. La obra presenta un carácter satírico extraordinario respecto a las dictaduras europeas, especialmente con la creciente consolidación del régimen nazi.

El período que engloba desde 1926 hasta 1960 es llamado la era de las revistas (Csicsery-Ronay, 2016, p. 32). Todos los libros, cómics, juegos y películas creados en esa época le dieron más peso al género.

Science fiction is not only a mode of story-telling but also a niche for writers, a marketing category for publishers, a collection of visual images and styles and a community of like-minded individuals. All of these aspects of the genre took on their most familiar guises within the magazines that dominated the field for half a century. The magazines exerted considerable influence on sf's form and subject matter; the nature of magazine publishing and distribution, and, in particular, boom-and-bust cycles within the industry, have likewise played a part in shaping what is written and read. In addition, the location of most of the magazines' publishers in the USA has strengthened the association between sf and American culture, both in the United States and abroad (James y Mendlesohn, 2003, p. 32).

Algunas de las revistas estadounidenses más conocidas durante esa época eran: *All-Story Magazine*, *The Thrill Book*, *Weird Tales* y *Amazing Stories*. Hugo Gernsback y John Campbell fueron los periodistas y editores de revistas que consiguieron hacer de la ciencia ficción todo un culto.

Gernsback elaborated the language of earlier proponents of futuristic fiction, claiming that SF was a revolutionary new form of writing, destined to replace the nonscientific, unimaginative, conservative literature of the elite. In his editorial pronouncements Gernsback repeatedly insisted that the science of SF should be so exact that the fiction would become a stage for invention, thus making the genre “a world-force of unparalleled magnitude” (Seed, 2005, p. 47).

El sucesor de Gernsback fue John Campbell, editor de *Astounding and Unknown*, quien consolidó el hecho de escribir en el género de la ciencia ficción como una profesión.

Campbell, even more than Gernsback, conceived of SF as a social practice, and of SF writers as having professional affinities with the engineers and scientists that he considered the true target audience of their writing. The Campbellian aesthetic required that stories’ milieux should strike readers as nearly mundane in their concreteness and realism, to show that technoscientific wonders are destined to become everyday experiences – that science is “the magic that works” (Csicsery-Ronay, 2016, p. 48).

Under Campbell's guidance, science fiction stories in *Astounding* were to devote much more attention to the sociology and psychology of the future (or past) than to its technological or scientific newness. “An idea is important only in how it reacts on people, and in how people react to it,” he cautioned would-be writers. “Whether the idea is social, political, or mechanical, we want people involved in and by it” (Landon, 2002, p. 57).

Posteriormente Isaac Asimov definirá a Campbell como el padre de la ciencia ficción social por su afán de explicar el impacto de los avances científicos en los seres humanos (ibidem, p. 58).

Asimov es considerado uno de los escritores más destacados de la época de los cuarenta, el escritor que consolidó toda una temática en torno al concepto de un autó-mata o, como mejor lo conocemos, robot. Pero lo que más conocido le hizo e influyó en el desarrollo de los robots en la ciencia ficción posterior son las tres leyes que todos

los robots tenían que respetar, leyes que aparecen en la trilogía *Fundación*, cuyos primeros relatos se editan en la revista *Astounding Science-Fiction* entre 1950 y 1953:

Asimov's stature and influence in sf depend mainly on two large achievements: the series of robot stories and novels (1948-57; 1983-85), and the *Foundation* sequence (first trilogy, in magazine form, 1942-51, as books 1951-53; later volumes 1982-93). Both originate in the stories Asimov published in pulp magazines in the 1940s, though neither attained book form until the 1950s. In his robot fiction Asimov created the most consequential image of artificially fabricated intelligent life since Mary Shelley's *Frankenstein, or the modern Prometheus* (1818), whose attitude toward science he self-consciously set out to refute. In contrast to Shelley's implicit fear and mistrust of scientific discovery, Asimov's robot fiction is based on his conviction that scientific and technological progress, while not without hazard, is a fundamentally beneficent force (Bould, Butler, Roberts, Vint, 2009, pp. 29-30).

A partir de 1950 se produce un nuevo cambio en el desarrollo del género, algunos escritores comienzan a experimentar con las técnicas literarias y las editoriales empiezan a considerar convertir los relatos de revistas en libros. Uno de los autores más destacados de la época es Philip K. Dick, cuyas obras presentan siempre una gran carga social, filosófica y política. Explora ampliamente la condición humana en un futuro con grandes cambios sociales:

His novels are intensely social affairs. Their narratives consist of encounters, disputes, confrontations; betrayals, desertions, uneasy reconciliations; philosophical discussions about fundamental issues such as the nature of love or the putative drive to life – or death – that underlies existence; headlong meditations on the part of the point of view character, canvassing radical, dismaying possibilities. The context is always one of radical change and radical changeability, on every level from the condition of one's job or marriage to the state of the universe and the meaning and purposes of God (of some god or other, anyway) (Seed, 2005, p. 392).

Dick either introduced to genre SF or most effectively foregrounded the serious contemplation of the nature of evil, the serious contemplation of morality, the

serious contemplation of death, metaphysical speculation, and an obsession with ontology. These issues had previously appeared in SF, but only in the service of rationalizing plots and advancing action, as something to be assumed rather than interrogated (Landon, 2002, p. 112).

Probablemente su obra más conocida y de mayor relevancia es *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, escrita en 1968 y llevada a la gran pantalla en dos ocasiones, siendo considerada una de las novelas más representativas de la ciencia ficción.

El género no ha evolucionado de manera uniforme en EEUU y Europa. Hay que tener en cuenta que durante el siglo XX Europa se ve azotada por dos guerras mundiales y un duro período de entreguerras que altera no solamente el ambiente político y social, sino cambia por completo la evolución de la ciencia ficción: “*Following World War I, American SF and European SF were produced out of largely differing concerns, for largely differing audiences, and promoted largely differing views of both humanity and technology*” (ibidem, p. 76). Básicamente se veía las obras estadounidenses publicadas en revistas como una versión de calidad “baja” de la ciencia ficción comparada con los escritores que publicaban en Europa y la Unión Soviética, principalmente por el contenido de sus obras: “*European heritage of SF had been "stolen" by America, "transforming it and vulgarizing it and changing it beyond recognition." What seems to be at stake here is not so much an attempt to describe a European tradition of SF as much as to describe literature that was not "tainted" by the American pulp tradition*” (ibidem, p. 77).

Stanislaw Lem es uno de los escritores polacos más relevantes de todos los tiempos y es considerado uno de los mejores autores de la ciencia ficción debido al gran contenido filosófico y satírico de sus obras. Según Darko Suvin, Lem es de los pocos que ha podido unificar las características más fuertes y relevantes de las corrientes de ciencia ficción estadounidense y soviética:

Lem's own fiction tends to dwell on the limiting effects of human-centered views of the universe, on the limits of human knowledge, and on the knowability of the universe itself. *Solaris*, perhaps Lem's best known work, offers unforgettable emblems of these problems in its presentation of an ocean-like sentient life-form that covers most of the surface of the planet Solaris and confounds Earth scientists with unfathomable constructs, including hauntingly

lifelike phantom characters apparently drawn from the scientists' memories. The strong suggestion of this novel is not only that Earthly academic categories are rendered ludicrous by the living ocean but that the ocean being may ultimately have more in common with human conceptions of God than those of alien lifeforms. *Solaris* then presents the familiar structure of a mystery but frustrates that structure by refusing to present any solution, as Lem's protagonist, the scientist Kelvin, can only learn to accept a kind of humbling self-knowledge from his unsuccessful efforts to understand phenomena tied to the ocean (Landon, 2002, p. 84).

En la década de los sesenta, la era de la ciencia ficción en las revistas se estaba acercando a su ocaso: *"By the 1960s, the era of magazine sf was coming to an end; that is, the field could no longer be characterized primarily in terms of its periodicals. This change could be seen first in the format of the magazines themselves. Whereas the early pulps looked almost like comic books, the later magazines more nearly resembled paperback novels"* (James y Mendlesohn, 2003, p. 46). Comienza la denominada The New Wave en la ciencia ficción de lengua inglesa que divide a los escritores entre los tradicionales y los experimentalistas: *"The New Wave was thus more about format, style, and presentation than content, though at its extremes the content became almost unrecognizable as SF"* (Seed, 2005, p. 69). La nueva corriente fue apoyada y promulgada por Michael Moorcock, editor de la revista británica *New Worlds*. El editor recalca que la ciencia ficción tiene un enorme potencial para presentar el "drama humano", pero fue traicionada por *"lazy writers or bad writers or downright stupid writers [who] find it impossible to stimulate the mind and the emotions at the same time"* (ibidem, p. 205).

A pesar de que The New Wave no consiguió hacerse con el monopolio de la ciencia ficción, sino que coexistió durante una época con los escritores más "tradicionales" del género, la recién adquirida libertad sí que abrió camino a una nueva corriente denominada en los años ochenta como cyberpunk. El grupo original que consolidó tanto el nombre como el tipo de escritura estaba constituido por William Gibson, Bruce Sterling, Lewis Shiner, John Shirley y Rudy Rucker:

As the name suggests, cyberpunk fiction combines cybernetic technologies with a defiant punk-like attitude to create a distinct form of sf that existed in its pure form for only a few years beginning in the early 1980s, but that still exercises a considerable influence on contemporary science fiction. Residing in an often dystopian near-future and at the interface between humans and their technology, cyberpunk science fiction explores the relationship between the two in ways that are often uncomfortable. It also draws, stylistically and thematically, on traditions such as hard-boiled detective fiction and film noir. As such, cyberpunk lacks the technological utopianism of much traditional sf; its exploration of topics such as artificial intelligence, virtual reality, biomedical and electromechanical body modifications, and direct interfaces between human brains and computers is as concerned with the problems associated with such topics as with the possibilities. It suggests that technology will inevitably change the very definition of what it means to be human – and not necessarily for the better. Meanwhile, advances in technology do not, in the world of cyberpunk, necessarily lead to general affluence or to the universal solution of social and economic problems (Booker, 2015, p. 88).

Muchas de las obras pertenecientes al subgénero cyberpunk también presentaban características distópicas y la temática encajaba mucho mejor en un mundo donde había aparecido un concepto nuevo como es Internet. Una red de comunicaciones conectadas a nivel internacional que pueden transmitir una increíble cantidad de información era como si la ciencia ficción se convirtiera en realidad. En los ochenta el mundo había empezado a cambiar más radical y rápidamente que nunca y los géneros literarios tenían que adaptarse a la nueva estructura social para poder seguir siendo una corriente “viva”. Por todo eso, en la década de los ochenta la ciencia ficción parece encontrar una forma de aceptación más representativa en las producciones cinematográficas y los videojuegos.

Debido a la rapidez con la que se desarrollaban las nuevas tecnologías y los medios de comunicación durante los años ochenta, noventa y principios de dos mil, los escritores decidieron dejar de lado la ciencia ficción de corto alcance y enfocarse más en aventuras espaciales. Sin embargo, la calidad literaria del género decreció mucho en la época, volviendo a condenar la ciencia ficción como un género de “segunda”. Básicamente podemos hablar de la presencia de este tipo de literatura entre

1980 y 2000, pero, si comparamos las obras con el resto del siglo XX, podemos ver que el género ha evolucionado muy poco durante ese tiempo. Se podría decir que fue una época de estancamiento del género literario, pero de auge para la ciencia ficción en la televisión, el cine y los videojuegos en el mundo occidental.

2.3. Evolución del género de la ciencia ficción en la Unión Soviética

En paralelo al desarrollo del género en los países occidentales, tenemos la evolución de la ciencia ficción en Rusia, que se vio influenciada por muchos de los escritores occidentales (europeos o estadounidenses), pero toma una dirección diferente y se merece un capítulo aparte. Cuando hablamos del género de la ciencia ficción en lengua rusa nos referimos especialmente a la ciencia ficción soviética, ya que es durante la era soviética cuando han estado en activo los mejores escritores, publicando las mejores y más conocidas obras del género en lengua rusa. Sin embargo, y como ya se ha expuesto previamente, uno de los componentes claves para tener en cuenta a la hora de aventurarnos en el análisis de la evolución del género en la URSS es la censura, que tuvo un papel esencial no solamente en la temática tratada, sino también en el lenguaje, que los escritores tuvieron que adaptar para poder tratar ciertos temas controvertidos o directamente prohibidos por el gobierno soviético:

Marxist-Leninist SF, as shaped by prevailing political power in the Soviet Union, built on a strong tradition of Russian utopian and dystopian fiction, represented by Nikolai Chernyshevsky's utopian socialist *What Is to Be Done?* and Dostoyevski's *Notes from Underground*. Vladimir Mayakovsky's *The Bedbug* (1928; trans. 1960) and Yevgeny Zamyatin's *We* (1924) are the two early twentieth-century classics in this tradition, and Zamyatin's dystopia is one of the great works in the history of SF. Likewise, Mikhail Bulgakov's *The Heart of a Dog* (1925) has been belatedly recognized not only as a classic

satire on Soviet practice but also as a subtle investigation of the Frankenstein theme (Landon, 2002, p. 83).

Como hemos indicado previamente podríamos enmarcar la ciencia ficción soviética en tres grandes etapas. Sin embargo, la primera de ellas al ser tan amplia se dividiría en la literatura anterior a 1917 y la segunda incluiría las obras escritas durante la consolidación de la Unión Soviética.

Al igual que en el resto de Europa, la literatura de ciencia ficción en Rusia empezó a destacar a finales del siglo XIX y principios del XX, gracias al creciente desarrollo de la tecnología y la ciencia. En la primera mitad del siglo XIX tenemos a Vladímir Odóievski y su relato *El año 4338* (1839), que incluye una gran cantidad de elementos científicos que el escritor prevé que tendrá la Tierra en el año 4338 y también empieza ya a tratar la temática lunar que será clave en las primeras décadas del siglo XX.

Otro precursor destacable del siglo XIX es Nikolái Chernyshevski y su obra *¿Qué hacer?*, publicada en 1863, que combina fuertes ideas de utopismo político con antropología:

A brilliant critic and pre-Marxian materialist who uncompromisingly rejected both tsarism and the capitalism toward which the regime was groping, Chernyshevsky cautiously smuggled into the novel his ideal of a cooperative and communal libertarian socialism, in which the self-enlightened interest of each would be guaranteed by the free development of all, based on the liberation of labor (Suvin, 2016, p. 275).

Estas primeras obras se caracterizaban por el predominio de los elementos científico-técnicos que las diferenciaban de la literatura fantástica, por lo que podríamos hablar de un adelanto del interés de los escritores por hablar del cambio que se espera gracias a dichos avances.

El siglo XX introduce en la literatura rusa las primeras distopías con un mensaje de advertencia sobre el futuro como *La república de la Cruz del Sur* de Valeri Briúsov y *El sol líquido* de Aleksandr Kuprín. *La república de la Cruz del Sur* es un relato corto escrito entre 1904 - 1905 como un artículo de periódico donde se habla

de un país aparentemente ideal pero con el poder en las manos de unos pocos, que imponen un estricto reglamento respecto a todos los aspectos de la vida de los habitantes de dicho estado. El artículo describe a los habitantes de la capital de la República que paulatinamente empiezan a contraer una enfermedad, que se vuelve pandémica, y les obliga a hacer lo contrario a lo que ellos debían hacer, por ejemplo: médicos asesinando a sus pacientes o niñeras degollando bebés eran los casos de la enfermedad más extremos. Poco a poco la locura se fue extendiendo y afectando a todos los habitantes hasta que el nivel de la degradación de la sociedad llegó hasta el punto de convertirse en asesinos salvajes que iban exterminándose entre ellos. Finalmente se habla de que los habitantes de otras ciudades de la República después de varios intentos consiguen llegar a la capital y rescatar a los pocos habitantes vivos que quedaban aunque con permanentes daños psíquicos. En un relato tan corto se expone que la lucha de los gobernantes del futuro será por las mentes de las personas, pero al mismo tiempo el estricto control de todos los aspectos sociales y culturales de una sociedad llevará inevitablemente a una catástrofe, ya que ese sentido de contradicción de la población se hará cada vez más fuerte.

La república de la Cruz del Sur no es la única obra de ciencia ficción de Valeri Briúsov. Ha escrito numerosas obras como el relato *Tierra*, la recopilación de relatos *El eje terrestre* y otros muchos borradores que hablan sobre viajes al Marte y otros planetas, rebelión de las máquinas y la relación entre el progreso científico-técnico y la vida social.

En 1912 se publica el relato distópico de Aleksandr Kuprín *El sol líquido*, una vez más hablamos de un intento de utopía que nos describe un mundo donde se intentó almacenar la energía solar para cuando la estrella empiece a enfriarse y así darle a la humanidad el calor y la luz. Sin embargo, una explosión tiene lugar y destruye al científico protagonista. La descripción de la explosión que describe Kuprín nos evoca la imagen de una explosión nuclear. Este relato es la obra más científico-técnica del autor aunque, como era habitual en él, también presentaba temática humanística.

Por otro lado, tenemos la utopía que defendía los valores y principios de la ideología comunista como *La estrella roja* escrita por Aleksandr Bogdánov en 1908, una novela muy aceptada por el partido político de Lenin debido a que se basaba en los principios de la revolución de la clase obrera. Seguramente esta obra era de las

primeras utopías adornadas con las ideas del movimiento proletario. El autor consiguió unir la utopía técnica con las ideas científicas de la revolución socialista, que se volverán a retomar unos años después por Alexéi Tolstói. La novela de Bogdánov nos sitúa en un momento posterior al fracaso de la primera revolución rusa. El protagonista conoce a un marciano quien le ofrece la posibilidad de viajar al plante Marte y convertirse en el vínculo de unión entre las dos sociedades. La ideología oficial de Marte es el comunismo, con todo lo que eso implica: ausencia de la propiedad privada, igualdad entre todos los habitantes sin diferencias por clases sociales o sexos y que cada persona trabaja en beneficio del bien común. La obra fue tan popular que en 1913 el escritor publicó una continuación de la utopía llamado *El ingeniero Menni*, sin embargo las ideas expuestas sobre el proceso del desarrollo de la sociedad mostradas en esa segunda novela no fueron bien vistas por Lenin por lo que después de 1929 no se volvió a reeditar.

Al igual que en casi todos los países, la ciencia ficción soviética fue influida en su principio por dos figuras claves, Jules Verne y Herbert George Wells. Probablemente en más de una ocasión las dos corrientes se mezclaban: no obstante, consideramos que presentaban unas características muy precisas que podemos encontrar en varios escritores posteriores:

На протяжении длительного периода в научной фантастике сосуществовали обе тенденции - жюльверновская и уэллсовская. Причем, если последней из них эта отрасль литературы обязана наибольшими художественными успехами и достижениями (фантастика К. Чапека, Б. Келлермана, Алексея Толстого), то в фантастике научно-познавательной и популяризаторской явно преобладало количество авторов и выпускаемой литературной продукции. Традиционно установившаяся форма приключенческого или детективного романа, общность целей, почетное родство с Жюлем Верном закрепили на какое-то время именно за этим направлением наименование научной фантастики. Были среди познавательной фантастики произведения талантливые и увлекательные, формировавшие научные интересы молодежи и тем самым намечавшие направление научных исканий. К ним, в первую очередь, следует отнести сочинения В. Обручева, К. Циолковского, А. Беляева, И. Ефремова (“Рассказы о необыкновенном”). Но в настоящий момент, когда

познавательная и популяризаторская фантастика постепенно переходит в ведение детской и подростковой литературы, ее место твердо занимает фантастика художественная, человековедческая, воспринявшая принцип научности в его уэллсовском варианте⁹ (Черная, 1972, p. 166).

La ciencia ficción soviética comienza a consolidarse como género durante los años veinte del siglo XX, cuando el género empezó a estabilizarse gracias en parte a todas las ideas revolucionarias y los impresionantes cambios político-sociales que estaba experimentando la sociedad:

Научная фантастика многое взяла от художественной литературы и в значительной мере ей обязана своим сравнительно высоким сегодня художественным уровнем. Но все же первопричина нынешнего расцвета научной фантастики в другом - в том, что научно-технический прогресс стал оказывать на общественную жизнь такое большое воздействие, что возникла необходимость в опережающем его осмыслении¹⁰ (Бритиков, 1970, p. 32).

La primera obra de ciencia ficción aprobada y en gran parte promovida por Lenin fue *Luna roja* de Aristarj Oboliáninov publicada en 1921. Combina una historia de amor y revolución en el satélite de la Tierra y está escrita en un estilo sencillo pero interesante, lo que la lleva a ser leída por todas las capas sociales durante los años venideros también. Además de tener una obra que dé comienzo al género de la cien-

⁹ Durante mucho tiempo en la ciencia ficción coexistían ambas tendencias: la de Jules Verne y la de Wells. Además, la segunda de ellas ha tenido más éxitos y logros artísticos (la ficción de K. Čapek, B. Kellerman, Alekséi Tolstói), entonces el número de autores y obras literarias producidas ha prevalecido en la ciencia ficción informativa. La forma tradicionalmente establecida de las novelas de aventuras o policíacas, el conjunto de objetivos, el parentesco con la obra de Jules Verne consolidó durante un tiempo el rumbo del término de la ciencia ficción. Entre la ciencia ficción informativa se encontraban obras talentosas y fascinantes que formaron los intereses científicos de los jóvenes y, por tanto, trazaron la dirección de la búsqueda científica. Dentro de estas, en primer lugar, tenemos que incluir las obras de V. Óbruchev, K. Tsiolkovski, A. Beliáiev, I. Yefrémov (*Historias sobre lo extraordinario*). Pero, en este momento, cuando la ciencia ficción informativa pasa gradualmente a estar más relacionada con la literatura infantil y juvenil, su lugar está siendo ocupado por la ficción literaria, que ha aceptado más la forma de la variante estilística de Wells.

¹⁰ La ciencia ficción ha asumido mucho de la ficción y se debe en gran medida a su nivel artístico relativamente alto hoy en día. Pero, aun así, la razón principal del florecimiento actual de la ciencia ficción es que el progreso científico y tecnológico comenzó a tener un impacto tan grande en la vida pública que surgió la necesidad de una comprensión anticipada de ella.

cia ficción soviética, Lenin es consciente de que hace falta crear un grupo o movimiento de escritores que se dediquen a cultivar el nuevo género; así, en 1921 se crea Krasny Selenit: “Красный Селенит провозглашался добровольным объединением писателей-фантастов, без права ассоциированного членства; писателям «из крестьянской и буржуазной среды»”¹¹ (Кац, 2004, p.16). El tema principal y prioritario del que escribían los escritores y era aprobado por el régimen era la Luna: ya sean viajes, colonización del satélite por los habitantes de la Tierra o el uso de los materiales lunares para provecho de los humanos. Siguiendo esa dinámica se está dejando de lado todas aquellas obras que no cumplen con los requisitos comunistas.

Alekséi Tolstói, uno de los autores de ciencia ficción soviética más conocidos, se consolida en el género con su obra *Aelita*, escrita en 1922, y es considerada una novela que apoya la revolución y marca las bases para muchos de los escritores de ciencia ficción posteriores. Una vez más estamos hablando de una utopía comunista que apoya los ideales de la revolución. El argumento narra el viaje espacial de un ingeniero de la Tierra que descubre una sociedad avanzada que habita el planeta Marte, curiosamente los marcianos son los descendientes de los antiguos atlantes de la Tierra. Viendo que la sociedad es injusta y presenta una división entre los gobernantes y la clase trabajadora, el protagonista decide liderar una rebelión social. Dicho motín fracasa y el protagonista tiene que huir de vuelta a su planeta natal.

El Hiperboloide del ingeniero Garin es la otra obra de Tolstói que se ha convertido en un referente del género en la literatura soviética del principio del siglo XX. El hiperbloide es un rayo de calor de gran potencia, que podría convertirse en una herramienta de destrucción masiva, algo parecido ya se había descrito en la *Guerre de los Mundos* de Herbert George Wells. Lo destacable de las dos novelas es que las aventuras increíbles solamente pueden tener lugar gracias a los elementos científico-técnicos, por lo que la novela de aventuras fantásticas adquiere un carácter más “realista” y menos fantástico.

A mediados de los años veinte, Stalin empezó a estar cada vez más interesado en el nuevo género de la ciencia ficción; consideraba que este tipo de literatura era

¹¹ El *Selenita Rojo* fue proclamado como una asociación voluntaria de escritores de ciencia ficción, sin derecho de membresía asociada; escritores de un ámbito de “campesinos y burgueses”.

mucho más interesante que la literatura del realismo socialista o literatura proletaria, pero lo más relevante era que en la ciencia ficción la temática era tan inverosímil y los hechos narrados tan fantásticos, que ningún lector podría ver en esas obras una posible crítica del régimen (Кай, 2004, p. 39):

Russian SF during the rule of Stalin and for some time afterward was prohibited from any significant extrapolation and limited to serving as a propaganda shill for state-planned technology. McGuire explains: On top of the rules for “socialist realism”, which applied to all literature, science fiction was expected to follow a so-called near-target rule; it said that SF might utilize scientific developments only slightly in advance of reality. Ideally, indeed, it should do no more than to anticipate the practical application of technology now at the laboratory stage. Moreover, even within these limits the officially sponsored spirit of the times strongly, discouraged any evocation of a “sense of wonder”. Denunciations for “cosmopolitanism” or “mysticism” lay in wait for the writer at every step (Landon, 2002, p. 446).

Así que, después de la disolución de *Krasny Selenit* en 1928, no dejaron de aparecer más asociaciones de escritores y organizaciones que promovían la ciencia ficción como género literario de primera categoría. Además, Stalin nombra a Stepán Kurgúzov como el director de la sección de ciencia ficción de la futura Unión de Escritores de la URSS (Кай, 2004, p. 40). Kurgúzov solo escribió una obra publicada en 1927, *Katapulta*, que según la visión de Stalin era una obra perfecta para el reciente y tan poderoso género de la ciencia ficción soviética. Probablemente esa obra fuera el motivo por el que el escritor gozara de la protección del primer secretario de la URSS y desempeñara el cargo de director durante casi cuarenta años.

Los años veinte y principios de los treinta están marcados por el interés generalizado por los subgéneros de utopía, antiutopía y aventuras fantásticas. Pero especialmente se populariza la llamada “fantasía a corto plazo” donde el tema principal era alabar los avances en el ámbito científico de la época.

Otro de los escritores más influyentes en el género tanto dentro como fuera de la Unión Soviética durante la década de 1920-1930 se considera a Aleksandr Beliáiev.

Беляев связал нашу фантастику с мировой традицией. Иногда его называют советским Жюль Верном. Дело не только в том, что Беляев шел по стопам патриарха мировой фантастики, заимствовал и развил некоторые его приемы. Его роднит с Верном умный гуманизм, энциклопедическая разносторонность, вещественность вымысла, богатая и в то же время научно дисциплинированная фантазия. [...] Вместе с жюль-верновской традицией научности Беляев принес в советский фантастический роман высокое сознание общекультурной и мировоззренческой ценности жанра. Отсюда – подвижническое трудолюбие. Свыше двухсот печатных листов – целую библиотеку романов, повестей, очерков, рассказов, киносценариев, статей и рецензий (некоторые совсем недавно разысканы в старых газетных подшивках) – написал он за каких-нибудь пятнадцать лет, нередко месяцами прикованный к постели¹² (Бритиков, 1970, pp. 160-163).

Gracias a Beliaiev la literatura de ciencia ficción adquirió una calidad literaria superior, ya que en sus obras fue capaz de dar a los personajes unas características psicológicas individuales, dotándolos de un carácter mucho más profundo y humano. Además de eso, las obras del escritor se distinguían por tener un contenido poético con numerosos detalles que daban a su obra una tonalidad más viva. A partir de sus obras el género de la ciencia ficción no solamente se enfocaba en los elementos científico-técnicos, sino también en la calidad literaria del relato. En la mayoría de los trabajos de Beliaiev se aprecia una exaltación del sistema socialista, otra característica más que compartían casi todos los escritores de la ciencia ficción soviética hasta básicamente los años sesenta del siglo XX:

Вместе с Алексеем Толстым Беляев мог бы сказать, что писателем его сделала революция. Но к идеям коммунизма он пришел своим путем.

¹² Beliaiev relacionó nuestra ciencia ficción con la tradición mundial. A veces se le llama el Jules Verne soviético. No es solo que Beliaiev siguió los pasos del patriarca de la ficción mundial, sino que tomó prestados y desarrolló algunas de sus técnicas. Le asemeja con Verne el humanismo inteligente, la versatilidad enciclopédica, la materialidad de la ficción, una rica pero al mismo tiempo científicamente disciplinada fantasía. [...] Junto a la tradición científica de Jules Verne, Beliaiev trajo a la novela fantástica soviética una alta conciencia del valor cultural y cosmopolita del género. De ahí, la perseverancia activa. Más de doscientos cuadernos –una biblioteca completa de novelas, relatos, ensayos, cuentos, guiones, artículos y reseñas (algunas recientemente descubiertas en viejos archivos de periódicos)– escritos en unos quince años, a menudo postrado en la cama durante meses.

Социализм оказался созвучен его влюбленности в созидательную силу научного творчества. В детстве Жюль Верн заразил его верой во всемогущество гуманного разума. И непреклонность большевиков в возрождении России вдохновила Беляева надеждой, что на его родине осуществляются самые дерзкие утопии. Вот этот сплав социального и научного оптимизма и определил направленность беляевской романтики¹³ (Бритиков, 1970, p. 173).

Las obras más conocidas del escritor son: *La cabeza del profesor Dowell* (*Голова профессора Доуэля*, 1925), *El anfibio* (*Человек-амфибия*, 1928), *La estrella Ketz* (*Звезда КЭЦ*, 1938), *El ojo mágico* (*Чудесное око*, 1938). Es considerado uno de los autores más prolíferos de la ciencia ficción soviética, ya que en total ha escrito más de setenta relatos cortos y diecisiete novelas. Especialmente sus obras escritas a finales de los años treinta son las que más hablan sobre un futuro comunista a corto plazo, las dificultades con las que se encontrarán los personajes y las bases sobre las que se construiría la personalidad del hombre soviético ideal: actitud socialista hacia al trabajo, el gobierno y la propiedad común, amor por la patria, la capacidad de autosacrificio y heroísmo (ibidem, p. 205).

Siendo un escritor ruso y ex bolchevique, Zamiatin no entra como escritor canónico dentro de la ciencia ficción soviética, básicamente porque su contribución al género, la novela *Nosotros* está basada en una idea anticomunista. A pesar de no ser publicada en la URSS hasta 1989, *Nosotros* mundialmente conocida por sus tempranas traducciones al inglés y francés, es considerada una de las novelas claves dentro del subgénero de la distopía y ha influido en numerosos escritores posteriores, entre ellos George Orwell.

Zamyatin was the first practicing scientist and engineer among significant Russian SF writers. The scientific method provided the paradigm for his

¹³ Junto con Alekséi Tolstói, Beliaiev podría decir que la revolución le convirtió en escritor. Pero a las ideas del comunismo llegó a través de su propio camino. El socialismo resultó estar en consonancia con su amor por el poder creativo de la creatividad científica. Cuando era niño, Jules Verne, le contagió con la fe en la omnipotencia de la mente humana. Y la inflexibilidad de los bolcheviques en el renacimiento de Rusia, inspiró a Beliaiev con la esperanza de que en su patria se realizarían las utopías más audaces. Esta fusión del optimismo social y científico determinó el rumbo del romanticismo de Beliaiev.

thinking, and he could not seriously blame it for the deformation of life. [...] Zamyatin brought to Russian SF the realization that the new utopian world cannot be a static changeless paradise of a new religion, albeit a religion of steel, mathematics, and interplanetary flights (Suvin, 2016, pp. 284-286).

Como se mencionó anteriormente, en 1924 se publica en EEUU la novela antiutópica *Nosotros* de Evgueni Zamiatin. La novela es claramente una crítica al régimen soviético y fue prohibida dentro del país, pero provocó una respuesta por parte de los escritores del régimen, que publican a su vez novelas en reacción a la de Zamiatin. Una de esas novelas es *El país de los felices* (*Страна счастливых*) de Jan Larry, que niega el futuro nefasto del que se habla en *Nosotros* y habla de la capacidad de una sociedad socialista de unificar al individuo con la colectividad.

En 1928 se publica la obra de Vladímir Orlovski *La rebelión de los átomos* (*Бунт атомов*), una obra pionera cuya función es avisar a los humanos sobre los peligros de una catástrofe nuclear. Evidentemente la catástrofe nuclear no se da en un país socialista, sino que un alemán nacionalista crea un armamento con un impresionante potencial destructivo y no es capaz de controlarlo, provocando la inminente destrucción de la humanidad. A pesar de que la descripción de la explosión nuclear es obsoleta respecto a la realidad demostrada durante la II Guerra Mundial, es un tema presente en diferentes novelas de la ciencia ficción occidental y ruso-soviéticas durante los primeros años del siglo XX.

Aproximadamente entre 1927 y 1933 los relatos de ciencia ficción soviéticos se editaban con gran éxito en las revistas estadounidenses (ibidem, p. 231). Esto habla no solamente de un período insólito de intercambio de ideas sobre el género, sino también de la libertad de compartir conocimientos y experiencias sobre un género relativamente nuevo que tuvo un rumbo diferente en ambas partes del mundo. Sin embargo, y a pesar de las publicaciones de escritores soviéticos en EEUU, no se dio el caso de apertura de la literatura soviética hacia novelas y relatos estadounidenses. Había muy pocos afortunados de leer las obras de sus coetáneos de otros países; los autores más leídos seguían siendo Wells y Verne.

El segundo período en la ciencia ficción soviética transcurre bajo el régimen estalinista hasta aproximadamente finales de los años cincuenta. Es una etapa marcada por una mayor censura respecto a la temática de las obras y el establecimiento

del realismo socialista¹⁴ como la corriente literaria oficial del Estado. Además, en Europa se vive la II Guerra Mundial y la posterior postguerra. Por lo general, la calidad de las obras es relativamente baja y en este segundo período se ve el declive de la utopía socialista dominante en la etapa anterior:

Abandonada ya la época de la utopía, la literatura de la ciencia ficción se vuelca, al menos de forma oficial, en una vía de educación, formación técnica y de exaltación de los logros de la construcción del socialismo que habrá de aportar, moralmente sustentada por la victoria soviética en la II Guerra Mundial y el impresionante desarrollo científico e industrial que la sigue. La industrialización del país, defendida ya en tiempos de la revolución, constituye la primera y principal obsesión del Estado, y será esgrimida como el principal estandarte ideológico hasta la época en que sea reemplazada por la carrera y conquista espaciales (Campoamor Stursberg, 2018, p. 5).

La tarea principal de los autores de la ciencia ficción de los años treinta era propagar el conocimiento científico y despertar el interés de la juventud por temas tecnológicos y científicos.

Además, esta década se caracterizó por la pérdida de importancia de la ciencia ficción como un género independiente y de calidad literaria alta. Se ve relegado a publicarse y comentarse en las revistas de “literatura para adolescentes”, perdiendo en gran medida su característica temática científico-técnica y volviendo a su temática inicial de relato de aventuras:

Почти все фантасты во второй половине 30-х годов отходят от интеллектуальной фантастики. Сюжет почти каждой из упоминавшихся книг построен как «экскурсия с препятствиями» – это превращается в жанровый шаблон. Главные коллизии, если это не стихийные катастрофы, создаются при помощи шпионов и международных авантюристов. Разоблачают их странствующие майоры госбезопасности

¹⁴ Corriente artística impuesta desde 1932 (durante el gobierno estalinista) que suele ser la más conocida en España de la época soviética. Su principal objetivo era exaltar la clase trabajadora y educar a las masas en los valores del socialismo.

и мальчишки, заблудившиеся в Арктике, как на улице Горького. И даже когда кончается погоня за шпионами, отсутствие «приключений мысли» все равно заставляет прибегать к назойливо стереотипным ходам. В одном романе роковой мальчик упорно лезет под землю, в двух – под воду, а в третьем прокрадывается в стартующую на Венеру ракету¹⁵ (Кац, 2004, p. 67).

En 1934 tiene lugar la primera reunión de los escritores soviéticos, donde se reconoce el realismo socialista como el principal estilo literario de la Unión Soviética; Herbert George Wells acude en calidad de invitado especial, entre otros cuarenta invitados extranjeros. No se puede saber con certeza el contenido del discurso de Wells, ya que la versión traducida al ruso se modificó oportunamente antes de publicarse en las revistas literarias, pero sí llama la atención que el escritor reconociese que el género de la ciencia ficción tiene una mayor aceptación como literatura de calidad en la URSS que en otros países europeos y EEUU.

Los años cuarenta no solamente traen nuevas ideas y temas al género, sino también influencias directas de una guerra mundial aún más cruel y sangrienta que la predecesora. Ni siquiera las obras de ciencia ficción pudieron predecir el impacto que iba a tener esa guerra no solamente para definir las nuevas fronteras, sino para marcar durante décadas el desarrollo de las historias, sociedades y culturas nacionales. En la Unión Soviética se añaden al género conceptos actuales relacionados con la fabricación de nuevos materiales o creación de formas de energía. La relevancia es tal que aparece un subgénero nuevo dentro de la ciencia ficción soviética, la “novela de ciencia ficción de producción”:

Для этих произведений характерна неоригинальная научно-техническая оснащённость. Например, использование внутреннего тепла Земли или

¹⁵ Casi todos los escritores de ciencia ficción de la segunda mitad de los años treinta se alejan de la ficción intelectual. El argumento de casi cada uno de los libros mencionados está construido como “excursión con obstáculos”, esto se convierte en una plantilla del género. Los principales conflictos, si estos no son desastres naturales, se crean con la ayuda de espías y aventureros internacionales. Son descubiertos por los oficiales de seguridad del estado errantes y chavales perdidos en el Ártico, como si fuera la calle Gorki. Incluso, cuando termina la persecución de los espías, la falta de “aventuras del pensamiento” hace que de todas formas se recurra a movimientos estereotipados. En una novela, el chico se mete bajo tierra, en otra, se mete bajo el agua, y en una tercera, se cuelga en un cohete con rumbo a Venus.

атмосферного электричества, – здесь очевидна тематическая близость «Покорителей вечных бурь» Сытина «Взнузданным тучам» (1936) Романивской, «Горячие земли» и «Подземной непогоды» Гуревича «Победителям недр» (1937) Адамова. Во «Властелине молний» Сергея Беляева – прямые заимствования из «Золотой горы» (1939) Александра Беляева, Иванов переписал картину действия атомной бомбы из опубликованного до второй мировой войны романа Уэллса «Освобожденный мир»¹⁶ (Бритиков, 1970, p. 280).

Junto al creciente interés por las novelas de producción, se refuerza por el mismo Stalin la temática que habla sobre la conquista soviética de la Luna. En parte fue como una farsa para confundir a EEUU sobre la capacidad soviética de poder llegar a la Luna y en un futuro próximo hacer que forme parte de las repúblicas soviéticas, y, por otro lado, la conquista del espacio fue uno de los temas más tratados en la ciencia ficción soviética durante las décadas posteriores, especialmente durante los años cincuenta.

En 1958 se publica *La nebulosa de Andrómeda* (*Туманность Андромеды*) de Iván Yefrémov como novela culminación de la carrera espacial soviética representada por el lanzamiento del primer satélite al espacio en 1957. El mundo fue testigo de la grandeza de la URSS y su próxima conquista del espacio. Las novelas de ciencia ficción ya no eran tan ficticias, sino que perfectamente podían describir la inminente colonización de otros planetas y satélites por el comunismo. Además, destacaba por su calidad literaria y la complejidad de los personajes.

La novela de Yefrémov era la creación perfecta para la época, ya que se correspondía con el espíritu del momento. Poseía elementos de aventura y detalles técnicos muy realistas, junto con ideas filosóficas. Los personajes estaban caracterizados por poseer características muy humanas, dándole más valor literario a la novela en compa-

¹⁶ Estas obras se caracterizan por el uso de equipamiento científico-técnico corriente. Por ejemplo, el uso del calor interno de la Tierra o la electricidad atmosférica; aquí es evidente la similitud temática de *Conquistador de las tormentas eternas* de Sytin con *Las nubes embriadas* (1936) de Romanivskaia, de *Tierras calientes y Mal tiempo subterráneo* de Gurévich con *Los vencedores de las entrañas* (1937) de Adámov. En el *Señor de los rayos* de Serguéi Belíáiev encontramos préstamos directos de *La montaña dorada* de Aleksandr Beláiev, Ivanov copió la forma de actuar de una bomba atómica de la novela de Wells *El mundo liberado* publicada antes de la Segunda Guerra Mundial.

ración con las otras obras coetáneas. Yefrémov también trataba una gran variedad de temas como la sociedad, la educación, la salud, la comunicación, el arte y la tecnología. No es de extrañar que una obra que engloba una temática tan amplia haya influido notablemente en todos los escritores posteriores tanto dentro de la URSS como en el mundo occidental, lo mismo en la literatura que posteriormente en el cine, ya que en 1967 se convierte en película:

With the publication in 1957 of his far-future, visionary utopian novel *Andromeda*, Ivan Yefremov became the first leader of modern Russian SF, leading a “new wave” that actually returned Russian and Soviet SF to its classical utopian and socialist vision. In combining grand visions with a cast of characters who evolve through their mistakes and failures as well as successes, in stressing the need for personal creativity as a counter to entropy, and in advancing strong female heroines, Yefremov, suggests Suvin, may have created the “first utopia in world literature which successfully shows new characters creating and being created by a new society, that is, the personal working out of a collective utopia” (Landon, 2002, p. 269).

A finales de los años cincuenta del siglo XX en la Unión Soviética existían dos corrientes de la ciencia ficción: la primera, la aprobada y cultivada desde el régimen, que se publicaba en las revistas y editoriales gubernamentales; y la segunda, no oficial y siempre azotada por la crítica gubernamental, pero muy aceptada por los lectores, que conseguía en muy pocas ocasiones saltarse la censura y ser publicada en algunas revistas menos controladas.

El tercer período comenzará en 1957 y continuará hasta la muerte de Brézhnev en 1982. El género de la ciencia ficción sigue manteniendo su temática principal, que son los avances científico-técnicos, pero, además, empieza a profundizar en temas filosóficos y sociales:

El período 1960-1972 puede considerarse como central en el desarrollo y consolidación de una nueva ciencia ficción soviética, en particular de su vertiente filosófica y psicológica, tanto dentro como fuera de la URSS. Las circunstancias de los autores soviéticos son, no obstante, harto especiales, ya que cada implicación filosófica o teoría psicológica debe ser cuidadosamente sopesada

para no entrar en conflicto con la versión del materialismo dialéctico vigente en el momento (Campoamor Stursberg, 2018, p. 35).

La década de los años sesenta, en gran parte influenciada por la novela de Iván Yefrémov, fue una época muy fructífera para la ciencia ficción soviética: *“Только с 1963г. выходит ежегодно более чем 80 фантастических произведений. Если учитывать переводы, эта цифра возрастает вдвое. В 1965 г. было зарегистрировано 315 публикаций. За семилетие же, с 1959 по 1965 г., на русском языке опубликовано 1266 произведений научной фантастики общим тиражом около 140 миллионов”*¹⁷ (Бритиков, 1970, p. 419). Durante este tiempo los escritores de ciencia ficción no solamente tenían grandes ideas científico-técnicas, sino gran conocimiento literario, marcando una gran diferencia con respecto a muchos escritores anteriores. Además, aparece una enorme cantidad de temas y géneros, complicando aún más si cabe la difícil tarea de clasificar los subgéneros dentro de la ciencia ficción: nuevas epopeyas, dilogías, trilogías, ciclos, parodias anti fantásticas, relatos filosóficos, novelas de aventuras, tragedias, cuentos y poemas de ciencia ficción (ibidem, p. 423).

Dentro de este tercer período de la ciencia ficción soviética tenemos que incluir a los hermanos Arkadi y Borís Strugatski, cuya primera obra se publicó a finales de los años cincuenta. Como todos los autores de su época, comienzan a escribir sobre viajes espaciales y conquistas o intentos de conquistas de otros planetas, pero su obra va evolucionando poco a poco hasta centrarse más en los propios personajes que en las aventuras que viven. De su vida, su obra y los intentos de censura de sus escritos hablaremos en la parte central del presente trabajo. Al principio sus obras seguían la temática, preestablecida por sus predecesores comunistas como Yefrémov, de una utopía optimista, pero muy pronto sus novelas empiezan a tomar un rumbo muy diferente, por lo que en más de una ocasión tuvieron disputas con la censura estatal, que no autorizaba que ese tipo de obras se publicase:

¹⁷ Solo desde 1963 se publican anualmente más de 80 obras fantásticas. Si además incluimos las traducciones, esta cifra se multiplica por dos. En 1965 se registraron 315 publicaciones. En siete años, entre 1959 y 1965, se publican 1266 obras de ciencia ficción en lengua rusa con un tiraje total de aproximadamente 140 millones.

When the utopian confidence of what Suvin calls the “Yefremov era” in Soviet SF began to fade in the mid-1960s, what might be called the “Strugatsky era” began, as Arkady (who died in 1991) and Boris Strugatsky became the most popular and influential SF writers in the Soviet Union. What is most important here for the understanding of SF as a genre is to recognize some of the ways in which Russian SF has been shaped by directives and limitations quite unlike any explicit influences on the development of American genre SF. For example, Patrick L. McGuire notes of preperestroika Russian SF that “many of the conventional situations of science fiction are ‘impossible’ under dialectical materialism, and so many of the favorite Western rationalizations are forbidden by censorship” (448). Moreover, as Istvan Csicsery-Ronay has explained, the “central role that a clearly defined philosophy of science plays in Soviet Marxism” has accounted for significant differences between Russian and Western SF because science was held to “prove” Marxism-Leninism, making Marxist-Leninist political practice “the only scientific approach to reality.”

More specifically, “cold stream” SF, dictated by the Stalinist “theory of limits”, dictated that Russian SF should “solve only technological problems of the nearest future, and that it should not attempt to go beyond such limits, for only thus will it remain based on socialist realism” (Suvin, 264). Accordingly, Russian SF during the rule of Stalin and for some time afterward was prohibited from any significant extrapolation and limited to serving as a propaganda shill for state-planned technology. McGuire explains: On top of the rules for “socialist realism”, which applied to all literature, science fiction was expected to follow a so-called near-target rule; it said that SF might utilize scientific developments only slightly in advance of reality. Ideally, indeed, it should do no more than to anticipate the practical application of technology now at the laboratory stage. Moreover, even within these limits the officially sponsored spirit of the times strongly, discouraged any evocation of a “sense of wonder”. Denunciations for “cosmopolitanism” or “mysticism” lay in wait for the writer at every step. (446)

“Warm stream” SF, including that written by the Strugatsky brothers, rejected the theory of limits. “Instead of a wretched ‘close range’ SF, which stayed within the limits of the scientific popularization essay and celebrated

the technological accomplishments of the near future”, explains Arkady Strugatsky, “a kind of SF came along that was concerned with wide social and philosophical conclusions” (Gopman, 2). While the “theory of limits” had been substantially abandoned by the time the Strugatsky brothers began publishing in 1959, their writing struggled against its institutional successor during the Brezhnev 1970s, what Arkady Strugatsky, describes as “a featureless, grey SF”, explaining that “the greyer it is, the safer and quieter and the more convenient for the editor's smooth career” (Gopman, 3-4) (Landon, 2002, pp. 94-95).

En 1961, Yuri Gagarin se da a conocer como el primer hombre en viajar al espacio; el sueño soviético de la conquista del espacio parece estar más cerca que nunca, y aterrizar sobre la Luna ya no parece una idea de ciencia ficción de largo alcance, sino el próximo paso de la carrera espacial socialista. Durante los años veinte y treinta, el espacio era lejano, oscuro, frío y lleno de desconocimiento; a partir de los años sesenta, el espacio ya no era tan lejano, sino que podía ser descubierto y domado como en su momento fueron las selvas, los desiertos y los casquetes polares en la Tierra. Durante esta época todos los escritores aún hablaban de una utopía comunista, los mismos hermanos Strugatski en sus primeras obras seguían manteniendo el espíritu socialista, pero esa dinámica irá cambiando durante las décadas posteriores y lo mismo pasa con otros escritores del género:

Главное в том, что вызрели массовые представления о коммунизме и путях к нему, вызрело эпическое ощущение будущего. Современный утопический роман возник в прямой связи с установкой партии и государства на построение основ коммунизма. Будущее придвинулось практически, и уже недостаточно было самого богатого воображения, необходима была известная проверка фантазии жизнью. Произведения Ефремова, Снегова, Мартынова, Гуревича, Стругацких основаны не только на идеях, но и на опыте четырех десятилетий социализма, причем (что особенно важно) на *эмоциональном* утверждении этого исторического опыта. Дистанция мечты увеличилась, а облик будущего стал реальней как в общих чертах, так и в деталях. [...] Они единодушны в том, что человечество в силах избежать ядерной катастрофы; что в разных странах социальная революция осуществится

разными путями; что не может быть и речи о тотальной урбанизации, о всепланетном городе под стеклянным колпаком, наоборот: при коммунизме человек вернет утраченное единство с природой; что цветущая Земля откроет космическую, самую важную главу в истории человечества¹⁸ (Бритиков, 1970, pp. 480-481).

En 1969 todo el planeta está pendiente de la transmisión en vivo y en directo de la llegada del Apolo 11, nave espacial norteamericana, a la superficie de la Luna. EEUU se convierte en el país que pisa la Luna por primera vez. Mientras todo el mundo estaba pendiente de ese histórico acontecimiento, el pueblo soviético no recibió ninguna información al respecto y el gobierno decidió no reconocer que los norteamericanos se habían adelantado a la conquista del espacio, y, por tanto, habían conseguido lo que el pueblo soviético llevaba persiguiendo décadas sin resultado: aterrizar sobre el satélite de la Tierra. Desde el régimen comunista se dio una orden clara, empezar a reforzar la publicación de novelas de ciencia ficción que hablen de la conquista del espacio para derrumbar cualquier idea sobre el predominio americano en la carrera espacial (Кац, 2004, pp. 138-139).

Teniendo en cuenta las acciones que se tomaron tanto dentro como fuera de Rusia, se podría decir que al régimen soviético no le sentó nada bien perder su delantera en la conquista del espacio, especialmente contra EEUU. Eso tuvo varias consecuencias en la gestión interna del país, pero especialmente en el desarrollo del género de la ciencia ficción a partir de la década de los setenta.

La nueva década llega con una intensa purga en la dirección de las editoriales, revistas y periódicos, despidiendo a todos los miembros que pudiesen tener ideas

¹⁸ Lo más importante es que han surgido las ideas masivas sobre el comunismo y el camino hacia él, ha madurado la sensación épica sobre el futuro. La novela utópica moderna surgió directamente relacionada con el establecimiento del partido y el estado para construir las bases del comunismo. El futuro llegó prácticamente, y ya no era suficiente la imaginación más generosa, era necesario poner a prueba la fantasía con la vida. Las obras de Yefrémov, Snegov, Martýnov, Gurévich, los Strugatski se basan no solamente en ideas, sino también en la experiencia de cuatro décadas de socialismo, y también (lo que es más importante) en la afirmación emocional de esta experiencia histórica. La distancia del sueño ha aumentado, y la apariencia del futuro se ha vuelto más real tanto en términos generales como en los detalles. [...] Todos ellos son unánimes en afirmar que la humanidad está aún a tiempo de evitar una catástrofe nuclear; que en diferentes países la revolución social se llevará a cabo de diferentes maneras; que no puede existir un concepto sobre una urbanización total, la ciudad planetaria bajo una cúpula de cristal, al contrario: bajo el comunismo la humanidad devolverá la unidad perdida con la naturaleza; que una Tierra floreciente abrirá un capítulo cósmico, el más importante en la historia de la humanidad.

más liberales respecto a lo que se podía publicar. Muchos escritores de ciencia ficción tuvieron que recurrir a *samizdat* y *tamizdat*¹⁹. En un momento como éste, muchas editoriales tuvieron que, o bien publicar obras autorizadas por la censura, o bien conseguir publicar aquellas obras de una gran calidad literaria, pero que no seguían la corriente oficial. En 1979 la editorial *Molodaia Gvardia* decide publicar una antología llamada *Lunarium*, donde se incluirían las mejores obras sobre el único satélite natural de la Tierra. En esta ocasión las obras elegidas para incluirse en la antología no seguían la temática tradicional de la ciencia ficción soviética de representar la Luna como una extensión del imperio comunista, sino que, más bien, daban una imagen demasiado carnal, terrestre y abiertamente rebelde respecto a los estándares preestablecidos. En la antología encontramos obras que muestran la Luna como un campo de concentración, un burdel y una clínica psiquiátrica (Кац, 2004, p. 170). Para conseguir publicar las obras el editor Vladímir Scherbákov creó dos antologías iguales, pero una con las obras autorizadas y la segunda con las obras consideradas antisoviéticas. La primera consiguió superar la censura y gracias a que los libros tenían la misma portada se vendieron numerosos ejemplares en diferentes librerías de Moscú. A los dos días, el organismo estatal retiró todos los libros publicados, aunque algunos llegaron a distribuirse por el país: “Несколько тысяч синих книжек «Лунариума» разлетелись по стране, и они-то были настоящим глотком свободы, первой ласточкой, которая возвестила о весне задолго до самой весны...”²⁰ (ibidem, p. 175). Todos los escritores cuyas obras se publicaron recibieron diversos castigos por su sublevación, fueron excluidos de la Unión de Escritores, despedidos de sus trabajos y sus manuscritos requisados. Vladímir Scherbákov fue condenado a seis años de cárcel, aunque fue puesto en libertad dos años después. A pesar de que los autores no consiguieron romper con la ciencia ficción preestablecida y controlada, su sublevación no ocurrió en vano, ya que los novedosos temas que aparecieron en

¹⁹ *Samizdat* (una abreviatura que significa publicarte a ti mismo) y *Tamizdat* (englobaba a aquellas obras extranjeras prohibidas en el país que eran introducidas clandestinamente) – se consideraban las formas no oficiales y no revisadas por la censura de publicar manuscritos de obras literarias, periodísticas, filosóficas o religiosas dentro del territorio de la URSS, que no estaban permitidas por los organismos gubernamentales. <https://bi-genc.ru/literature/text/3530456> (consultado por última vez el 20.07.2022).

²⁰ Varios miles de libros azules de *Lunarium* se extendieron por todo el país, y fueron una auténtica bocanada de libertad, la primera golondrina que anunció la primavera mucho antes de la verdadera primavera...

Lunarium volverán a salir en las obras de los años ochenta, pero plasmados de una manera más discreta para evitar su censura.

En 1988 Stepán Kurgúzov renuncia a su puesto de director de la sección de la ciencia ficción de la URSS, ya que ve los primeros pasos de la llamada “perestroika”²¹ como el final de la ciencia ficción soviética como género protegido y patrocinado por el gobierno:

1988-1991 гг. Стали временем лихорадочно быстрой смены читательских предпочтений. «Семейный роман», эротический роман, авантурный роман уверенно потеснили роман фантастический; скоро даже игры «в космонавтов» стали считаться среди детей дурным тоном, признаком глубочайшей провинциальности. Фантастика еще не покинула окончательно стеллажи книжных киосков – но только такая, где речь шла о призраках или вампирах и где ничего не говорилось о советских звездных экспедициях, и тем более о Луне²² (Кац, 2004, p. 180).

El gran mito de la conquista de la Luna, que era el tema prioritario de casi todas las obras de la ciencia ficción soviética desde finales de los años veinte, acaba de perder totalmente su actualidad. El pueblo soviético descubrió que los estadounidenses habían ganado la guerra espacial allá por los años sesenta y, mientras ellos leían sobre el futuro que les deparaba la ciencia y la tecnología, su eterno enemigo ya había alcanzado la tan deseada superficie lunar. En décadas anteriores el género jamás había vivido una crisis como la de esos pocos años.

En 1988 es elegido como nuevo director de la sección de ciencia ficción Mijaíl Yakubovski. Al principio intenta conservar la sección e incluso se empiezan a publicar varias obras de escritores de ciencia ficción extranjeros, ya que parece ser que los lectores de finales de la época soviética descubren que han sido aisla-

²¹ Perestroika: nombre con el que se conoce la política exterior e interior de la URSS desde mediados de los años ochenta hasta 1991, promovida por M. Gorbachov con la intención de superar la crisis que sufría el país. https://bigenc.ru/domestic_history/text/2330846 (Consultado: 20.07.2022).

²² Entre 1988 y 1991 se produjo un cambio frenético en las preferencias de los lectores. La “novela familiar”, la novela erótica, la novela de aventuras presionaron con confianza la novela fantástica; pronto incluso los juegos “de astronautas” empezaron a considerarse como un signo de proceder de la periferia y no de la ciudad. El género de la ciencia ficción aún no había abandonado definitivamente las estanterías de las librerías, pero, solo interesaba aquellas que hablaba de fantasmas o vampiros y donde no se trataba el tema de las expediciones soviéticas al espacio exterior ni aún menos de la Luna.

dos de miles de obras de gran calidad literaria que el resto del mundo lleva leyendo décadas; y, evidentemente, la Luna y los demás temas del género de ciencia ficción soviética dejan de interesar casi en su totalidad. Poco tiempo después de tener un nuevo director, la sección se desintegra casi al mismo tiempo que se desintegra el gran imperio de las Repúblicas Socialistas. Sin embargo, la grandiosa contribución de muchos escritores soviéticos no desaparece, sino que se integra dentro del gran canon de la ciencia ficción.

Una vez que tenemos clara la evolución y las dificultades del género de la ciencia ficción en diferentes marcos histórico-sociales y lingüísticos nos quedaría por tratar también la cuestión del estilo propio de este género. La ciencia ficción desde sus orígenes siempre se ha considerado como literatura de segunda con una calidad literaria más bien pobre que no estaba a la altura de otras novelas. Ya empezando por el género más cercano a la ciencia ficción, la literatura fantástica, se trataba con cierto desdén el argumento no realista de ese tipo de obras. Durante mucho tiempo la crítica literaria ni siquiera consideraba que este tipo de literatura debería ser objeto de la crítica y el análisis literario. Probablemente en la URSS era diferente porque el género ha sido ampliamente cultivado por escritores reconocidos, muchos de los cuáles ya tenían una carrera literaria consolidada y sus obras solían presentar una gran calidad literaria y no solamente enfocarse en temas científico-técnicos. El hecho de publicarlas superando la censura, era un tema diferente.

Teniendo en cuenta que el estilo de cada escritor podía cambiar a lo largo de los años y siendo casi imposible establecer un patrón común ya sea por país o idioma en el que se escribía, procederemos a analizar las obras más relevantes de los hermanos Strugatski en un capítulo independiente del presente trabajo. Es importante destacar que las obras que se analizarán han sido escogidas por su temática y por ser las novelas que tuvieron mayores dificultades para superar la censura y ser publicadas, ya que el contenido se consideraba poco representativo de la ideología del Estado.

3. LA CENSURA RUSA COMO MECANISMO DE CONTROL DEL ESTADO

La censura siempre forma parte de la cultura de una sociedad, es inevitable que una sociedad acepte en mayor o menor medida ciertos comportamientos u opiniones y se oponga a otros. De esa manera, funciona como una herramienta de control, regulación, categorización, represión y condena de todo aquello que no está aceptado por la sociedad del momento (mejor dicho, no aceptado por los organismos de poder de una sociedad). Durante siglos, se ha considerado que la censura es un elemento esencial para conservar los valores de una sociedad y evitar que surjan ideas que lleguen a alterar el orden establecido. Se pretendía establecer un marco de lo aceptado y lo correcto y evitar que individuos con otras ideas pudieran influir en lo preestablecido y aprobado: *“Цензура, непосредственно осуществляющая регулирование информационных потоков, служит одним из важнейших механизмов предохранения общества от энтропии, защиты его политических и моральных устоев. Она способна воспрепятствовать распространению в обществе аномии, не допустить эксцессов экстремизма, шовинизма, расизма, национализма, антисемитизма и иных негативных явлений”*²³ (Левченко, 1996).

Al mismo tiempo, al igual que funciona como un elemento sancionador o regulador, despierta el interés del público hacia determinados temas prohibidos o

²³ La censura, como regulador directo de los flujos de información, constituye uno de los mecanismos más importantes para proteger a la sociedad de la entropía y para defender sus bases políticas y morales. Tiene la capacidad de obstaculizar la propagación de la anomia en la sociedad, así como impedir los excesos del extremismo, chovinismo, racismo, nacionalismo, antisemitismo y otros fenómenos negativos. http://ecsocman.hse.ru/data/961/285/1218/13_Levchenko.pdf (Consultado: 18.04.2019). Actualizando los datos en 2022 se ha encontrado que el artículo citado ya no estaba disponible en la página web.

mal vistos, por lo que, siempre que exista un control, existirán aquellos que quieran introducir nuevas ideas y romper los moldes impuestos por la censura:

Цензура является порождением общества, которому нужны сдерживающие начала, инструменты, предотвращающие разрушение его организма. Она представляет собой своеобразный пример действия инстинкта самосохранения в социуме, стремящемся ограничивать девиации своих членов. Производя отбор информации на основе принятых в данном обществе образцов и норм, цензура выносит вердикт о степени ее соответствия социальным рамкам, установленным для живущих в нем людей, и тем самым предопределяет общественное восприятие того или иного факта. Таким образом она участвует в формировании ценностных ориентации. Но в этом скрыта и серьезная опасность, поскольку давление цензуры может повлечь за собой консервацию отживших свой век социальных институтов²⁴ (Левченко, 1996).

La censura ha existido casi desde que existe el arte, se ha desarrollado en diferentes países de diferentes maneras, pero no podríamos decir que haya existido una época en la historia de la humanidad donde no se haya impuesto la censura desde los órganos gubernamentales. Probablemente el arte visual es el que ha sufrido la censura más directa, ya que ese tipo de transmisión de información llega mucho más rápido a todos los públicos; un ejemplo claro sería la pintura de la Capilla Sixtina por Miguel Ángel, que despertó una ola de indignación entre los fieles porque mostraba figuras desnudas, cosa que se consideraba inmoral y obscena. En la literatura, sin embargo, la censura tuvo un papel diferente, ya que durante siglos aquella no era un medio de información masivo, sino un privilegio de unos pocos que sabían leer y escribir.

²⁴ La censura es un producto de la sociedad, que precisa de limitaciones, herramientas que eviten la destrucción de su organismo. Es un ejemplo singular del funcionamiento del instinto de conservación de la sociedad, que busca limitar las desviaciones de sus miembros. Al seleccionar la información basándose en patrones y normas socialmente aceptadas, la censura decide hasta qué punto se ciñe al marco social establecido para los habitantes, y con ello anticipa la opinión pública de un hecho determinado. De este modo, participa en la formación de la orientación de valores. Sin embargo, esto también esconde un grave peligro, ya que la presión de la censura puede conducir a la conservación de instituciones sociales obsoletas. http://ecsocman.hse.ru/data/961/285/1218/13_Levchenko.pdf (Consultado: 18.04.2019). Actualizando los datos en 2022 se ha encontrado que el artículo citado ya no estaba disponible en la página web.

Ya en 1486 aparece la primera comisión de censura en Europa, que controlaba la escritura de tratados científicos, artísticos y educativos con la supervisión de arzobispos que revisaban las obras antes de permitir su publicación (Жирков, 2001, p. 4). De hecho, tanto en Europa como en Rusia la censura comienza desde la Iglesia, en el caso de Europa promovida por la Iglesia católica romana y en el caso de Rusia por la Iglesia ortodoxa. Sin embargo, la palabra censor ya viene desde los tiempos del Imperio romano:

The world censor, both as verb and noun, as well as in its various derivatives – censorship, censorious, censure – comes from the Latin censere (itself based in the Sanskrit word for “recite” or “announce”), which meant to “declare formally”, to “describe officially”, to “evaluate” or to “assess”. The Romans Censor’s original task was to declare the census; quite simply, to count the city’s population. From this responsibility there developed a further charge: administration of the regimen morum, the moral conduct of the roman people. The world, the office, and the prime concern of both have lived on, evolving as required by time and geography, but essentially immutable and pervasive (Green, Karolides, 2005, p. XVIII).

Y podemos definir el concepto de censura de las siguientes maneras:

Цензура – родовое понятие. Оно охватывает различные виды и формы контроля официальных властей за содержание выпускаемой в свет и распространяемой массовой информации с целью недопущения или ограничения распространения идей и сведений, признаваемых этими властями нежелательными или вредными. Контроль осуществляется в зависимости от вида средств массовой информации (печать, телевидение, радиовещание, кинематограф). Необходимо различать цензуру, налагающую запрет на обнародование сведений определенного рода, и цензуру, вторгающуюся в творческий процесс²⁵ (Жирков, 2001, p. 3).

²⁵ La censura es un concepto genérico. Abarca distintos tipos y formas de control por parte de las autoridades sobre el contenido de lo que se emite y se difunde mediante los medios de comunicación masiva, con el fin de impedir o limitar la difusión de ideas e información que dichas autoridades consideran como indeseables o perjudiciales. El control se ejerce en función del tipo de medio de comunicación (prensa, televisión, radio o cine). Es necesario distinguir la censura que prohíbe la difusión de un tipo determinado de información de aquella censura que se entromete en un proceso creativo.

Por censura, generalmente, se entienden los juicios de valor, que se emiten sobre el contenido de una o varias obras de cualquier manifestación artística o científica, para, en correspondencia con intereses específicos políticos, sociales o religiosos de determinados grupos o clases, aprobar o no su consumo [...] La censura limita el derecho de cada persona a la libertad intelectual, el acceso a la información con vistas a que cada persona se forme sus propios juicios e ideales sobre uno o varios fenómenos, sin la intervención de una minoría, con marcados intereses de formar de alguna manera determinadas posiciones (Campos, Herrera, 2006, p.6).

Básicamente es una cuestión de poder sobre las cosas que se dicen, se publican, se cuentan o se comparten. Es una forma de control sobre la información a nivel masivo, pero planteado como una forma de protección desde el gobierno u otra institución para evitar que la población reciba la información incorrecta, innecesaria o dañina.

En Rusia la censura tiene una larga trayectoria. Podemos dividir su evolución en dos grandes períodos: por un lado, la censura del siglo XVIII y principios del XIX, y posteriormente la censura, evolucionada gracias a las costumbres de años pasados, de finales del siglo XIX y del siglo XX. De hecho, actualmente podríamos hablar de una nueva era de la censura rusa que ha ido cogiendo fuerza a partir del año dos mil y ha llegado a su apogeo con la prohibición en 2022 del uso de diferentes redes sociales como Instagram o Facebook y el cierre de los medios de comunicación no oficiales.

Durante la Edad Media en Rusia, como en la mayoría de los países europeos, la Iglesia era la encargada de luchar contra aquellos que no seguían sus doctrinas religiosas. La misión principal de la escritura de esos siglos era expandir al máximo la palabra de Dios. La primera imprenta aparece en Moscú en 1553 de la mano de Iván Fiódorov, que se ve obligado a abandonar Moscú, ya que se le relacionaba con las ideas vistas como liberales en la época. Sin embargo, seguía publicando libros fuera de Rusia, lo que nos lleva a dos corrientes de la imprenta rusa, una nacional y otra de emigración. (Жирков, 2001, p. 10)

A partir del siglo XVII la Iglesia empezó a censurar también todos aquellos escritos o imágenes producidos por el pueblo llano como notas amorosas, o imá-

genes varias, escritos en materiales naturales como corteza de árboles y posteriormente, papel. La Iglesia prohibía, castigaba y perseguía ese tipo de “publicaciones”, especialmente la publicación de textos sobre pensamiento religioso considerados heréticos.

Sin embargo, y teniendo en cuenta que la inmensa parte de la aristocracia rusa sabía leer y la necesidad de textos literarios aumentaba, en 1678 se crea la primera tipografía no controlada por la Iglesia ortodoxa rusa.

Una de las reformas más importantes de Pedro I fue reducir la influencia y por ende el poder de la Iglesia ortodoxa en Rusia. También se eliminó el poder absoluto de la Iglesia sobre la publicación de las obras y aparecieron muchas nuevas tipografías que podían publicar textos literarios, científicos y educativos sin pasar por la censura de los religiosos. Asimismo, Pedro I fue el creador del primer periódico impreso e introdujo el alfabeto civil. En resumen, el encargado de revisar y censurar contenidos era el mismo zar y sus ayudantes, limitando mucho la posición de la Iglesia en asuntos de publicación de textos impresos. Según la periodista rusa Nadezhda Azhgikhina, el mismo año que apareció el primer periódico, apareció la censura estatal:

On January 1, 1703, a special decree issued by Tsar Peter the great established the first Russian newspaper, Sankt Petersburgskie Novosti (The St. Petersburg News), which was meant to promote the tsar’s decision and circulate government regulations. Censorship was born on the same day and also affected the second significant Russian periodical, Moskovskie Vedomosti (The Moscow News), which the Moscow university publishing house started several years later. This latter publication, however, contained more real discussion concerning government initiatives and also presented the fresh ideas of Russian intellectuals. So, even in its earliest period, the history of Russian journalism reflected two trends that have remained important in all later episodes: rigid state censorship and high-minded civic thinking on the need to improve Russian life. Often both trends are so self-evident and so comingled that it is almost impossible to define any real border between them (Azhgikhina, 2011, p. 35).

En 1727 en San Petersburgo hay dos imprentas, el Santo Sínodo se encarga de la censura religiosa y la Academia de Ciencias se encarga de la censura civil (Жирков, 2001, p. 22). En 1796 Catalina II estableció el primer sistema ruso de censura estatal, sin depender ya de la Academia de Ciencias o la política local para que se encargaran de la tarea (Bushkovitch, 2013, p. 153). Se unifica la censura religiosa y civil en manos del Consejo de Censura, donde se quemaban todos aquellos libros que no cumplían con los requisitos del nuevo consejo.

Durante el reinado de Pablo I, se establece la estructura del organismo de censura oficialmente. Se pretende controlar la literatura y el periodismo para poder de esa manera tener mayor control sobre la información dentro del Estado.

El principio del siglo XIX en Rusia comenzó con tonos liberales gracias al zar Alejandro I. La censura de los años anteriores se relajó notablemente y en 1804 apareció un nuevo estatuto que asignaba la tarea de la censura a profesores universitarios dependientes del Ministerio de Educación. Empezaron a aparecer publicaciones como la revista *Mensajero de Europa*, de Nikolái Karamzín, que sería la voz literaria e intelectual durante varias décadas (ibidem, p. 159).

En 1807 comienza la guerra con Francia. A partir de ese momento la libertad de expresión empieza a ser más relativa y la censura empieza a aparecer recordando los tiempos de Pablo I. Al principio, y debido al contexto histórico se empezaron a censurar las obras literarias francesas, para posteriormente someter a la censura también todos aquellos textos que hablaban de la situación política del país. El Ministerio del Interior empezó a adquirir más poder a la hora de censurar todos aquellos textos que podían ser perjudiciales para el gobierno del zar.

En 1825 empieza el reinado de Nicolás I, que durará treinta años. Durante él se produce una reforma de la censura (en 1826 y 1828), se publica una serie de leyes muy detalladas respecto a los ámbitos en los que se debería aplicar la censura y se establece una nueva estructura del organismo censor ligeramente diferente a la fijada en el reinado de su predecesor. Lo más característico del reinado de Nicolás I era que este participaba activamente en las cuestiones relacionadas con la censura de obras literarias o publicaciones periodísticas y era considerado como el más alto censor. Ni los grandes escritores de la época, como Aleksandr Pushkin, se libraron de la revisión de sus obras por el emperador. Es bien conocido que varias obras, especialmente poéticas, de Pushkin fueron revisadas y comentadas por Nicolás I (Жирков, 2001, p. 66).

Durante esta época se controlaba la publicación de las ideas europeas en los medios de comunicación rusas, especialmente en medios periodísticos y obras literarias. La situación empeoró a partir de 1840 debido a las revueltas y levantamientos populares que tenían lugar en Europa. La censura de Nicolás I se volvió aún más estricta. El 28 de febrero de 1848 el Ministerio de Educación, organismo encargado de la censura, recibió una nota del emperador que decía: *«Необходимо составить комитет, чтобы рассмотреть, правильно ли действует цензура, и издаваемые журналы соблюдают ли данные каждому программы. Комитету донести мне с доказательствами, где найден какие упущения цензуры и ее начальства, т.е. Министерства народного просвещения, и которые журналы и в чем вышли из своей программы»*²⁶» (Жирков, 2001, p. 85).

Los años cuarenta del siglo XIX se caracterizaron por la aparición de pensamientos opositores al régimen establecido. Y la censura estricta era una de las medidas implementadas por el zar para poder controlar la expansión de las ideas liberales y democráticas entre la sociedad rusa.

A pesar de todos los acontecimientos políticos e históricos, la época del gobierno de Nicolás I es considerada como la formalización de un Estado con una estructura formal y estable. Además, esta época es el comienzo de la conocida Edad de Oro de la literatura rusa, el período en el que escribieron los grandes autores como Aleksandr Pushkin, Nikolái Gógol, Fiódor Dostoievski, Iván Turguénev y Lev Tolstói, entre otros. Y como respuesta gubernamental al creciente poder literario se estableció una nueva estructura centralizada de la censura, encargada de combatir las ideas contrarias al régimen y proteger los intereses del Estado.

Alejandro II hereda el trono en 1855. Su gobierno se caracteriza por la relajación de la censura, a partir de 1858 se permitió que la literatura y los medios periodísticos pudieran participar y opinar sobre los problemas de la política interior del Estado, pero las publicaciones seguían siendo controladas, aunque en menor medida, por los organismos de censura.

²⁶ Hay que establecer un comité para examinar si la censura funciona de manera correcta y si las revistas que se publican siguen la programación que se les ha adjudicado. El comité debe informarme y aportar pruebas sobre los casos donde se haya encontrado negligencias de la censura y de sus supervisores, es decir, del Ministerio de Educación Nacional, así como debe indicar qué revistas y en qué se han desviado de su programación.

Especial importancia en la época tienen las publicaciones periodísticas, artículos de opinión publicados por escritores conocidos que también exponen sobre la libertad de expresión y el poder de la censura. Por primera vez aparecen en Rusia los diarios, gracias no solo a la relajación de la censura, sino también a las innovaciones en la impresión. Además, aparecen diferentes voces que discrepan acerca de la finalidad de la censura en la literatura y el periodismo.

Fiódor Tiútchev, que desempeñó la función de censor del comité de literatura extranjero, escribía en 1857 al respecto:

Признавая ее своевременность и относительную пользу, я главным образом обвиняю ее в том, что она, по моему мнению, вполне неудовлетворительна для настоящей минуты, в смысле наших действительных нужд и действительных интересов «Цензура служит пределом, а не руководством».

А все, по его мнению, упирается именно в характер взаимоотношения власти и печати: «Направление, мощное, разумное, в себе уверенное направление - вот чего требует страна, вот в чем заключается лозунг всего настоящего положения нашего»²⁷ (ЖИРКОВ, 2001, p. 113).

Esta opinión de un miembro del organismo estatal demuestra que en la época se daban diferentes puntos de vista respecto a la función que debía desempeñar la censura en el periodismo y la opinión pública en general. A pesar de las ideas cada vez más liberales, el monarca decidió que no se debía eliminar la censura como mecanismo de gobierno, pero sí apoyaba un enfoque de ella menos restrictivo.

En 1863 comienza una nueva e importante etapa en la organización de la censura en el Estado ruso. A partir de ese año, y mediante un decreto del zar, el Ministerio del Interior (el principal organismo de control del orden público) se encargaría de la gestión de la censura, quitándole esa potestad al Ministerio de Educación.

²⁷ Aunque reconozco su conveniencia y su relativa utilidad, sobre todo la acuso de que, en mi opinión, es bastante insatisfactoria hoy en día, en términos de nuestras verdaderas necesidades e intereses reales: “La censura sirve de límite, no de guía.” En su opinión, todo depende precisamente de la naturaleza de la relación establecida entre las autoridades y la prensa: “Una dirección poderosa y sensata, segura de sí misma: eso es lo que necesita el país, esa es la consigna de toda nuestra situación actual.”

En un primer momento, el nuevo ministerio consideró que el control más estricto debería recaer sobre los periódicos y las revistas, porque eran la fuente de publicación de ideas revolucionarias anti-zaristas.

En 1865 se aprueba una nueva ley de censura gubernamental que estará vigente hasta 1905. Hasta la fecha no había existido una ley de censura tan longeva. El nuevo estatuto sancionó una serie de normas y medidas administrativas cuyo incumplimiento se castigaba con multas y sanciones. Asimismo, se empezó a ejercer una presión económica sobre los diarios y los periódicos, apoyando desde el gobierno solo a aquellos que secundaban el poder zarista y multando y enjuiciando a aquellos que tenían ideas más liberales o revolucionarias. La idea principal en la que se basaba el nuevo estatuto era el control de la información tanto periodística como literaria a la que tenía acceso la población general.

El sucesor de Alejandro II, su hijo Alejandro III, intentó revertir muchas de las reformas liberales de su padre, y una de ellas era establecer una censura más estricta sobre los periódicos. Durante su reinado, se produjo una represión por parte de la censura y se prohibió la publicación de quince revistas y periódicos (Жирков, 2001, p. 163). Además, se crearon comités especializados en analizar y prohibir publicaciones y obras a las que no deberían tener acceso las masas:

The most ominous turn in the fate of mass literature came when a circular of 8 May 1895 ordered censors not to “admit for publication works whose contents would not be unconditionally considered harmless for the people’s reading.” This casuistically formulated order allowed censor to prohibit practically any manuscript. Thousands of works were denied publication for no reason. It was enough for a censor to utter only one magic phrase: “Prohibited as per the circular of 8 May 1895.” According to our calculations, about one-fiftieth of books were prohibited overall, and one-quarter of the books intended for the lower classes were prohibited (Blium, 1998, p. 18).

Al finalizar el siglo XIX, Rusia era una gran potencia en el nivel cultural y económico. Varios de sus científicos y escritores eran mundialmente conocidos. También muchos pensadores y escritores emigraron a Europa, donde continuaron su vida artística. Y en 1905 Rusia era el país que más libros publicaba del mundo (Жирков,

2001, p. 181). Sin embargo, la censura seguía siendo un elemento esencial y su máximo exponente era la censura sobre los periódicos, ya que a principios de 1900 es cuando empiezan e a aparecer en Rusia los primeros movimientos revolucionarios, y una de las maneras más fáciles de compartir sus ideas era a través de publicaciones en periódicos y revistas.

En 1905 el zar Nicolás II escribe una nota al que por aquel entonces era el ministro de interior, A. Bulygin:

«Печать за последнее время ведет себя все хуже и хуже. В столичных газетах появляются статьи, равноценные прокламациям с осуждением действий высшего Правительства». Царь советовал министру давать директивы печати, «воздействовать на редакторов, напомнив некоторым из них верноподданнический долг, а другим и те получаемые ими, от Правительства крупные денежные поддержки, которыми они с такой неблагодарностью пользуются»²⁸ (Жирков, 2001, p. 188).

A pesar del intento por parte del zar de controlar la situación, tuvieron lugar una serie de huelgas y manifestaciones por parte de los trabajadores de imprentas y editoriales. La libertad de expresión en el ámbito periodístico fue motivo de asiduas discusiones en el período anterior a la I Guerra Mundial. Sin embargo, en 1914, empieza la llamada censura de guerra que intenta controlar la información publicada por los periódicos privados. Para poder luchar contra todos aquellos empresarios y editoriales privadas que publican periódicos sin seguir la corriente oficial, se crean varios fondos públicos promovidos por el Ministerio de Interior para subvencionar con fondos gubernamentales aquellas publicaciones que apoyan el régimen zarista y así poder competir con otras editoriales privadas. A pesar de esa lucha por el control del mercado, toda la actividad se ve interrumpida por la guerra, y el desarrollo cultural en Rusia se ve interrumpido por los acontecimientos políticos y sociales del año 1917.

²⁸ La prensa últimamente se comporta cada vez peor. En los periódicos de la capital aparecen artículos equivalentes a proclamas que desapruban las actuaciones del Gobierno supremo. El zar le aconsejó al ministro que diera directrices a la prensa: “hay que influir en los editores, recordándoles a algunos de ellos el deber de lealtad, y a otros el apoyo económico que perciben del gobierno y del que se sirven con tanta ingratitud”.

Entre los años 1917 y 1920 se viven en Rusia dos tipos de guerra. Por un lado, la guerra física entre los rojos y los blancos y, por otro, la guerra propagandística de los burgueses y los comunistas. Una vez más se usan los medios de comunicación, como periódicos, revistas y posteriormente la radio, como formas de propaganda política en un contexto de guerra civil. Pero no solamente los rusos, tanto de un bando como de otro, usaban las publicaciones como forma de propaganda. Durante la segunda década del siglo XX en Rusia se llegaron a publicar hasta diecisiete periódicos estadounidenses organizados desde el propio consulado de EEUU en Moscú.

Desde la llegada al poder de los bolcheviques, el periodismo como fuente de información masiva ha sido considerado un asunto de máxima importancia, como confirma un telegrama enviado en 1917 por Lenin, que en aquel entonces era el presidente del Consejo de Delegados del pueblo: “*Печатный станок – сильнейшее наше оружие*²⁹” (Жирков, 2001, p. 222). Por ese motivo, y usando la falta de papel como excusa, en los primeros días de la actuación del comité de guerra se procedió al cierre de varias editoriales privadas. El nuevo gobierno, con el pretexto de la libertad de expresión, empieza a liquidar todos los organismos de censura existentes durante el gobierno zarista, pero crea la llamada censura de guerra, que estará en vigor entre 1917 y 1920 y cuyo principal objetivo era conservar el secreto de guerra y controlar todas las publicaciones periodísticas, revistas, dibujos, fotografías y filmaciones.

La estrategia de los bolcheviques era totalmente diferente a las que se usaban en los tiempos monárquicos. No prohibían publicaciones, sino que llamaban al pueblo a rebelarse contra la propaganda de los burgueses, de esa forma justificando el cierre de numerosos periódicos y revistas opositoras al nuevo régimen. En la Constitución aprobada en 1918 se otorgaba la libertad de expresión solamente a una parte de la población rusa:

В целях обеспечения за трудящимися действительной свободы выражения своих мнений, Российская Социалистическая Федеративная Советская Республика уничтожит зависимость печати от капитала и

²⁹ La imprenta es nuestra arma más fuerte.

предоставляет в руки рабочего класса и крестьянской бедноты все технические и материальные средства к изданию газет, брошюр, книг и всяких других произведений печати и обеспечивает их свободное распространение по всей стране³⁰ (Жирков, 2001, p. 231).

De esa manera, al ser el gobierno bolchevique el defensor de los trabajadores y campesinos, se consideraba también defensor de su libertad de expresión, controlando todas aquellas publicaciones que se consideraban nocivas para el amplio público. Esas nuevas medidas no solamente afectaron al periodismo, sino también a la publicación de las obras literarias en su totalidad. A partir de 1917 los comisarios eran los encargados de revisar todas las imprentas para evitar así la publicación del contenido inapropiado o, como lo llamaban ellos, “propaganda burguesa”.

En 1919 se forma un organismo clave para la censura rusa: Gosizdat³¹. Es considerado la primera editorial soviética que no solamente se encargaba de editar libros, sino también de controlar mediante la censura estatal qué obras debían publicarse:

Вся издательская деятельность всех народных комиссариатов, отделов Всероссийского Центрального Исполнительного Комитета и прочих советских учреждений, поскольку она касается общеполитических и культурных вопросов, подчиняется Государственному издательству, каковому предоставляет право осуществлять эту издательскую деятельность непосредственно или оставить за указанными учреждениями, под своим контролем³² (Жирков, 2001, p. 238).

³⁰ Con el fin de asegurar a los trabajadores una verdadera libertad de expresión de sus opiniones, la República Socialista Federativa Soviética de Rusia elimina la dependencia de la prensa del capital y coloca en manos de la clase obrera y de los campesinos todos los medios técnicos y materiales para la publicación de periódicos, folletos, libros y cualquier otro tipo de publicación. Asimismo la República garantiza su libre difusión por todo el país.

³¹ GOSIZDAT fue la editorial Estatal de la República Socialista Federativa Soviética de Rusia. La primera gran editorial soviética, creada en Moscú en 1919 a partir de la fusión de las mayores editoriales y cooperativas. https://bigenc.ru/domestic_history/text/2372584 (consultado por última vez el 20.07.2022).

³² Todas las actividades editoriales de todos los comisariados del pueblo, departamentos del Comité Ejecutivo Central Panruso y de otras instituciones soviéticas, puesto que están relacionadas con cuestiones políticas y culturales comunes, están subordinadas a la Editorial Estatal, que tiene el derecho de llevar a cabo estas actividades editoriales de manera directa o dejar que dichas instituciones las lleven a cabo, pero dejándolas bajo su control.

En resumen, Gosizdat controlaba y supervisaba la publicación de todas las obras literarias y científicas, asimismo teniendo la potestad para prohibir que determinadas obras salgan a la luz a través de otras editoriales. El nuevo organismo estatal tenía el control absoluto sobre los libros educativos e históricos y la posibilidad de no solamente adoctrinar a las nuevas generaciones, sino también transcribir la historia de Rusia de acuerdo con los estándares del nuevo régimen bolchevique.

Asimismo, Gosizdat controlaba la publicación de los periódicos y las revistas a través de la prohibición tajante de publicación de artículos o diarios sin la autorización explícita de Gosizdat: *“Ни одна работа... не может быть сдана в набор без разрешения Центрального управления Госиздата... Госиздату и его местным органам предоставляется право надзора за ходом работ в топографиях, литографиях...”*³³ (Жирков, 2001, p. 245).

En 1922 se crea la administración principal del control de literatura y publicaciones o, como se llama por su abreviatura en ruso, Glavlit (Dirección general de literatura y editoriales), que a partir de ese año se encargará de todas las funciones censoras de la literatura soviética. La justificación principal de la necesidad de este nuevo organismo estatal era, una vez más, luchar contra los enemigos del proletariado y contra la propaganda burguesa. Tal era la importancia de la censura en la literatura y las publicaciones, que el mismo Lenin revisaba ciertas obras y publicaciones. Así, en 1922 ordena la deportación de un grupo de ciento sesenta filósofos, literatos y profesores universitarios que no compartían los ideales del gobierno soviético y proclamaban ideas burguesas (ibidem, p. 249).

Durante los años veinte se llevaron a cabo tres olas de purgas de la literatura contrarrevolucionaria en las bibliotecas rusas, en 1923, 1926 y 1929:

Glavlitprosvet instructions ordered that only the publications printed according to the new spelling reforms be left in library collections, which resulted in the withdrawal and destructions of a huge number of Russian prerevolutionary classical publications. [...] In Glavlitprosvet’s opinion, the public libraries did not need Homer, Dante, or Goethe, nor collections

³³ Ni una sola obra... se podrá entregar a imprenta sin el permiso del gobierno central de la Editorial Estatal... la Editorial Estatal y sus órganos locales tienen derecho a supervisar el desarrollo del trabajo en las tipografías, litografías, etc.

of classic works. The latter were presented only in selections, prefaced by Marxist introductions (Blium, 1998, p. 21).

No solamente los grandes clásicos de la literatura europea fueron eliminados de las bibliotecas rusas, sino también obras de los poetas y escritores rusos como Aleksandr Pushkin, Nikolái Nekrásov, Iván Turguénev o Vasili Zhukovski fueron consideradas como obras aristocráticas y burguesas que no aportaban nada al nuevo hombre soviético. Una vez más, la clave era que este tipo de literatura no podía ser leída por las generaciones jóvenes, ya que les describían un mundo pasado al que ya no se puede volver:

A 1925 set of “Regulation about Glavlit” declared: “Since the Republic pays great attention to the education of youth, it is necessary to be keenly attentive to literature. Obviously, bourgeois books, praising the old lifestyle and relations, and describing religious events, should not be allowed. These principles require careful application, especially in the field of historical and classical literature, which is full of patriotism and militarism, kind czars, nice rich people, etc. (ibidem, p. 20).

Con esta regulación de 1925, ya queda confirmada la postura del gobierno soviético sobre la literatura infantil y juvenil y su carácter pedagógico para el desarrollo de la actitud soviética en las generaciones jóvenes, que ya no podrán verse expuestas a la realidad de los siglos pasados, ya que esa literatura peligrosamente burguesa no estará disponible al público general. Cualquier publicación anticomunista o antipartido se censuraba al mismo nivel que cualquier contenido pornográfico; de hecho, una de las competencias de Glavlit era la capacidad de retirar ediciones que incumplieran las normas o incluso cerrar editoriales y tomar medidas legales contra los directores de esas editoriales. De esa manera no solamente conseguían evitar que los escritores o periodistas publicaran contenido inapropiado, sino también que las propias editoriales rechazaran cualquier obra, artículo o publicación que pudieran ser penalizados por el gobierno. En resumen, las responsabilidades de Glavlit eran las siguientes:

- Control político e ideológico de las publicaciones literarias y periodísticas. Supervisión del número de ediciones y el cumplimiento de la normativa por parte de las editoriales y sus directores y editores (al control estaban sometidas tanto las empresas como los individuos).
- Revisión y censura de los textos y obras que iban a ser publicados.
- Revisión de las obras disponibles en bibliotecas públicas y, si es necesario, la eliminación de aquellas que se consideraban inapropiadas o burguesas.
- Control sobre todas aquellas obras que entraban en el país desde el extranjero para evitar la distribución del contenido prohibido por motivos ideológicos o políticos.

Además de los medios escritos, el gobierno soviético a través de Glavlit se encargó de controlar las estaciones de radio a lo largo del extenso territorio de las repúblicas soviéticas. De esa manera se aseguraba que todos aquellos que no sabían leer también recibieran la propaganda socialista, controlando previamente el contenido de todos los programas de radio que se emitían.

El siguiente medio artístico que se sometió al control y censura era el cine. De hecho, a lo largo del siglo XX el medio artístico que más se desarrolló desde el gobierno era el cinematográfico. Es más, Lenin en persona reconoció en una de las entrevistas con G. Boltianski: *“Вы у нас славетесь покровителем искусства, так вы должны твердо помнить, что из всех искусств для нас важнейшим является кино.”*³⁴ Para Lenin ya en 1922 el cine era el medio más eficaz para poder transmitir las ideas soviéticas a las masas, siempre y cuando reflejara la realidad comunista a través de una justa proporción de contenido interesante y educativo.

En 1932 se emite el decreto para la creación de la unión de todos los escritores soviéticos que apoyaban el poder socialista y dos años después se fijaron las

³⁴ Usted es famoso por ser un mecenas del arte, por lo que debe recordar firmemente que, de todas las artes, para nosotros, el más importante es el cine. <http://lunacharsky.newgod.su/lib/o-kino/beseda-s-v-i-leninym-o-kino/> (Consultado: 20.07.2022).

bases para la creación del realismo socialista, una nueva corriente literaria que cumplía con los valores comunistas:

El realismo socialista, que es el método principal de la literatura y crítica literaria soviética, exige del profesional de las letras la descripción verdadera e históricamente concreta de la realidad en su desarrollo revolucionario. Al mismo tiempo la veracidad y el modo histórico concreto deben combinarse con el objetivo de la transformación ideológica y la educación de los trabajadores en el espíritu de socialismo (Mironesko en Presa González, 1997, p. 1247).

Todos los escritores tenían que seguir las pautas socialistas o revolucionarias y expresarlo en sus obras; si no cumplían con los valores de la nueva corriente, no podían formar parte de la Unión de Escritores Soviéticos y, por ende, ninguna de sus obras iba a ser publicada.

Otro apartado importante en la historia de la censura soviética lo constituye la censura a las obras y artículos periodísticos de la emigración. La inmensa mayoría de esas obras publicadas en el extranjero nunca llegaron a ser leídas en Rusia. Todas las publicaciones en lengua rusa tenían que cumplir con la normativa de los países donde se publicaban que solía ser mucho menos estricta que la soviética, por lo que durante todo el siglo XX numerosos escritos que hubieran sido censurados en la URSS, no lo fueron en Europa o EEUU.

En la página siguiente podemos encontrar una tabla con la relación de publicaciones periodísticas rusas editadas en las dos décadas posteriores a la Revolución en diferentes países extranjeros.

En la tabla se refleja que el país donde más actividad periodística de la emigración rusa existía era Alemania, pero, debido al creciente movimiento nazi, su número se redujo drásticamente desde 1922, y en 1937 la diáspora intelectual más numerosa ya no se encontraba allí, sino en Francia. La diferencia más grande entre las publicaciones rusas del régimen y del exilio era que los autores de las segundas podían presumir de tener una cierta libertad de expresión para criticar el régimen bolchevique y el Estado comunista, mientras que dentro de la URSS ese tipo de publicaciones estaban censuradas y prohibidas. Muchos de los escritores que tu-

AUDIENCIA DEL PERIODISMO RUSO EN EL EXTRANJERO (basándose en los datos del subcomité de organizaciones privadas sobre los asuntos de inmigración en 1930 y del Servicio Nancen en 1937)			
Años	1992	1930	1937
Alemania	250	90	45
Polonia	175	85	80
Francia	70	175	110
Yugoslavia	34	22	27,5
Bulgaria	31	22	16
Turquía	35	1,5	1
Oriente Lejano	145	127	94
Total (en miles)	836	630	450

Fuente: *Historia de la censura rusa entre los siglos XIX-XX* (Жирков, 2001, p. 276).

vieron problemas para publicar sus obras en la Unión Soviética finalmente emigraron para continuar con su vocación literaria; dentro de ese número encontramos a Marina Tsvetáieva, Aleksandr Kuprín, Vladimir Búrtsev, entre otros.

Con Stalin llega la culminación y fijación de las bases estrictas de la censura soviética. A pesar de que Lenin también fue un censor estricto, con aquel se vive la época del control absoluto sobre todas las publicaciones literarias, periodísticas, educativas y publicitarias. Stalin promueve convertir los medios de comunicación de masas en una herramienta clave para los intereses del proletariado, pero ante todo del Partido Comunista.

A partir de los años treinta se produce una redacción nueva de la historia del país. Al tener el control sobre todas las publicaciones, también se tiene el control sobre el tipo de información que se contiene, dando lugar a una nueva historia comunista que no siempre coincide con los hechos verídicos, pero es la única que se difunde a partir de entonces. Pasarán muchos años antes de que todo el contenido histórico se revise y reedite, e incluso hoy en día no todos los verdaderos hechos están reflejados dentro de los libros de historia rusa.

Durante y después de la II Guerra Mundial la dinámica continuó parecida a la de los años treinta: censura estricta y control absoluto sobre todo lo que se publica para evitar transmitir espíritu antisoviético a las masas. También se perfeccionan las técnicas de la propaganda para, por un lado, disfrazar las pérdidas del Ejército Rojo y, por otro lado, conseguir que más gente se aliste a sus filas. La censura y la propaganda iban de la mano; la primera evitaba que el contenido no deseado llegara a la población, y la segunda encubría la realidad de las batallas libradas, hablando de victorias inexistentes o no mencionando las pérdidas humanas del ejército.

Durante la década de 1950 - 1960 se produce una época de progreso científico-técnico, y con ello comienza el desarrollo de la televisión como un medio más de la comunicación masiva. Este nuevo medio, por un lado abre la ventana de los ciudadanos soviéticos al exterior, pero, por otro, da más trabajo a los censores, ya que ahora hay un nuevo campo donde hay que supervisar los contenidos. Sin embargo, y a pesar de que la carga de trabajo aumentó, la censura seguía muy pendiente de los medios escritos, por lo que la libertad de expresión seguía siendo algo utópico e irreal. En conclusión, podemos decir que la censura soviética era necesaria para crear en los medios de comunicación y publicaciones literarias un tono acorde a los valores comunistas y siempre contener ideas a favor del Partido y la ideología del Estado.

El extremo aislamiento de una cultura por culpa de la censura conlleva que no haya una interacción entre diferentes ideas e intercambio de conocimientos, por lo que una cultura demasiado protegida y encerrada carece de estímulos e ideas modernas que le permitan evolucionar a un ritmo más acelerado. Esa falta de libertad de ideas durante la época soviética en gran medida ha continuado y ha influido notoriamente en el desarrollo de la cultura rusa actual, especialmente en la aceptación por la gran mayoría de la población de la censura a la libertad de ex-

presión. Por consiguiente, la restricción y el control de la información siguen siendo herramientas muy poderosas a la hora de regular la percepción de la realidad de una nación, y cuanto más hermético se vuelve un país, más fácil es ejercer ese control.

4. ARKADI Y BORÍS STRUGATSKI

Vida y obra: estrechamente entrelazadas

Фантастику иногда называют литературой мечты. Мы не согласны с таким определением, мы считаем, что фантастика гораздо шире, и социальная либо научно-техническая мечта – это всего лишь одно из ее направлений. Главным предметом настоящей фантастики, как и всей художественной литературы, является человек в реальном мире. Настоящая фантастика не только и не столько мечтает, сколько утверждает, подвергает сомнению, предупреждает, ставит вопросы³⁵.

Arkadi y Borís Strugatski

Probablemente los escritores más reconocidos de la ciencia ficción rusa, tanto dentro como fuera de la URSS, han sido los hermanos Arkadi y Borís Strugatski. Sus obras no solo destacan por la rica temática, sino también por su pulido estilo literario; tanto los temas que tratan como la forma con la que expresan sus ideas los han llevado a ser una referencia en el género de la ciencia ficción para sus coetáneos y ser traducidos a diferentes idiomas, siendo durante muchos años más reconocidos en el mundo occidental que en la Unión Soviética:

In 1967, a nationally distributed poll found that four of the Strugatskys' novels ranked first, second, sixth, and tenth place, as the most popular works of

³⁵ La ciencia ficción muchas veces es llamada literatura de los sueños. No estamos de acuerdo con esa definición, creemos que la ciencia ficción es mucho más amplia que el sueño social o científico-técnico es solo una de sus vertientes. El tema principal de la ciencia ficción, al igual que de toda la literatura, es el hombre en el mundo real. La verdadera ciencia ficción no es solamente ni en tanta medida soñar sino afirmar, cuestionar, advertir y plantear preguntas.

science fiction in the Soviet Union. The Strugatskys' *Hard to Be a God* (1964), and *Monday Begins on Saturday* (1965) ranked on the first and second place, resp., above Russian translations of Bradbury's *Martian Chronicles*, Stanislaw Lem's *Solaris*, and Asimov's *I, Robot*. For the next two decades, the Strugatskys' popularity among Soviet readers was regarded as almost a law of nature, separate from and beyond the statistics which shuffled the relative popularity rankings of all other science fiction writers (Howell, 1994, p. VII).

Como hemos comentado a lo largo del presente trabajo, los acontecimientos histórico-políticos tuvieron una gran influencia sobre el desarrollo y evolución del género de la ciencia ficción en la URSS. Asimismo, el inestable contexto político influyó en los escritores, por lo que vamos a hacer una breve introducción a la vida de Arkadi y Borís Strugatski para poder explicar de la manera más objetiva posible los motivos por los que surge en los hermanos la llama de cultivar específicamente este género literario.

El mayor de los hermanos Strugatski, Arkadi, nació el 28 de agosto de 1925 en la costa georgiana. El pequeño, Borís, nació el 15 de abril de 1933 en Leningrado. No obstante, los mismos autores crearon el cumpleaños de los hermanos como dúo el 21 de junio de 1929, día del solsticio de verano. La familia Strugatski era de origen judío. El padre, Natán, perteneció al Partido Bolchevique y participó en la Guerra Civil Rusa. Durante su juventud se consideraba un fiel marxista-leninista y creía firmemente en los valores de la Revolución. La madre, Aleksandra Ivánovna, trabajó durante toda su vida como profesora de lengua y literatura rusas. Gracias a los padres y su amor por los libros, Arkadi y Borís tuvieron acceso desde muy pequeños a los grandes clásicos, tanto de la literatura rusa como de la universal, hecho que influyó notablemente en su carrera posterior como escritores.

Cuando comenzó la II Guerra Mundial, la familia Strugatski se encontraba viviendo en Leningrado. La ciudad estaba sitiada por el ejército alemán, lo que provocó un período de gran hambruna para la población civil. La peor parte les tocó a Natán y Arkadi Strugatski, el primero no aceptado en el ejército por sus problemas de salud, y el segundo participando en la construcción de las barricadas y trabajando en fábricas de elaboración de granadas de mano.

El padre y el hijo estaban al borde de la muerte, por lo que decidieron embarcarse en una misión casi suicida: salir de la ciudad a través del lago Ládoga he-

lado. Por el camino el camión que les transportaba se hundió en el hielo; esta fue la primera de las muchas desventuras que tuvieron que soportar durante su odisea. Finalmente, y después de pasar frío y hambre, Natán Strugatski falleció, dejando a su hijo de tan solo dieciséis años solo y muy lejos de casa. El mismo Arkadi describió el viaje en una carta enviada a su amigo del colegio donde narraba el infierno que tuvo que vivir durante la evacuación: entre otras cosas, el frío extremo, la disentería provocada por comer demasiado después de muchos días de hambre, el fallecimiento de su padre y su estancia en el hospital.

Es la única referencia que podemos encontrar respecto al viaje tan fatídico y horrible que sufrió Arkadi para escapar de la guerra y el asedio de la ciudad. Mientras, su hermano pequeño y su madre consiguieron sobrevivir en Leningrado gracias a las cartillas de racionamiento que dejaron el padre y el hermano mayor. Arkadi nunca más volvió a hacer referencia a esa parte de su vida en su biografía o a tratarla con su hermano, siempre fue un tema tabú en su vida que decidió no revivir ni recordar.

Cuando Arkadi consiguió trabajo, gracias a tener estudios de secundaria, Borís, junto a su madre, pudieron reunirse con él en la región de Oremburgo. La familia permaneció junta un breve período de tiempo, ya que en 1943 Arkadi ingresa en el ejército y es destinado a estudiar en el Instituto Militar de Lenguas Extranjeras del Ejército Rojo (Вишне́вский, 2013, p. 19) con la especialidad en japonés. Hasta 1955 el hermano mayor estuvo de servicio en el Lejano Oriente y después de la desmovilización de ese mismo año volvió a casa de su madre en Leningrado. Posteriormente se mudó a Moscú y empezó a trabajar en el departamento oriental para Goslitizdat (una de las editoriales literarias más grandes del país). Es considerado por muchos uno de los mejores traductores del japonés de su época y poseedor de una gran biblioteca de clásicos nipones.

Mientras tanto, el hermano menor, después de terminar el colegio, intenta ingresar en la Facultad de Física, pero no es aceptado. Hay dos posibles versiones sobre este incidente: por un lado, en la física soviética, y especialmente en la física nuclear, la inmensa mayoría de los trabajadores eran de origen judío, por lo que el Estado no quería más personal de ese origen; o bien, por otro, se debió a que el padre de los hermanos había sido expulsado en 1937 del Partido Comunista y su tío paterno fusilado en el mismo año por traición a la ideología socialista. Así que el joven Borís decide ingresar en la Facultad de Matemáticas y Mecánica para estudiar astronomía,

ya que, después de la física nuclear, su segunda gran pasión siempre fueron las estrellas. Trabajó en el observatorio de Púlkovo hasta 1964, año en que los hermanos Strugatski se incorporaron oficialmente a la Unión de Escritores Soviéticos:

Я работал в Пулковской обсерватории, - писал он одному из авторов этой книги (5.XI.2010.). – Был аспирантом, занимался происхождением и эволюцией так называемых широких пар (двойных звезд с расстояниями между компонентами, сравнимыми со средним расстоянием между звезд поля). Работа мне нравилась, я вообще, по натуре математик-прикладник, и теоретические расчеты доставляли мне тогда (да и много еще лет после) массу удовольствия. Диссертация, впрочем, не состоялась: незадолго до конца аспирантуры я с ужасом обнаружил, что всю мою теорию десятков с лишним лет назад уже построил великий Чандрасекар, причем в более общем виде, чем это получалось у меня... Всё рухнуло в одночасье... Обсерватория, впрочем, не бросила меня на произвол судьбы: я стал лаборантом (точнее – инженером-эксплуатационником) на местной счетной станции – по нынешним представлениям вполне убогой, оборудованной так называемыми счетно-аналитическими машинами, но для своего времени (конец 50-х) вполне годной к употреблению. Там я и проработал до самого увольнения в 1964 году, и ей-богу вспоминаю об этих временах с удовольствием, - ведь именно там и тогда я понял одну очень важную вещь: не бывает неинтересной работы, бывает только работа малознакомая...³⁶ (Володихин, Прашкевич, 2012, pp. 21-22).

³⁶ Yo trabajaba en el Observatorio de Púlkovo, le escribía él a uno de los autores de este libro (05/11/2010), era estudiante de posgrado y me dedicaba al estudio del origen y la evolución de los llamados pares anchos (estrellas binarias cuya distancia entre sí se compara con la distancia media entre los campos estelares). Me gustaba el trabajo, mi dedicación a las matemáticas aplicadas es vocacional, con lo cual realizar cálculos teóricos me aportaba en aquel entonces (y muchos años más tarde) mucho placer. Sin embargo, la tesis no se llegó a materializar: poco antes de terminar mi posgrado descubrí, por desgracia, que mi teoría ya la había elaborado el gran Chandrasekhar hacía más de diez años; y lo hizo desde un enfoque más general que el mío... Todo se derrumbó de la noche a la mañana. No obstante, el Observatorio no me abandonó a mi suerte: me convertí en técnico de laboratorio (en ingeniero de mantenimiento, para ser preciso) en la estación de conteo local: desde el punto de vista actual, era bastante cutre, equipada con las llamadas máquinas calculadoras y analíticas, pero cumplía su función teniendo en cuenta la época (finales de los 50). Ahí fue donde trabajé hasta que me fui en 1964 y juro que recuerdo aquellos tiempos con satisfacción, porque es donde y cuando me di cuenta de una cosa muy importante: no existe trabajo poco interesante, solo hay trabajo poco conocido.

Después de la muerte de Stalin, a partir de 1956 se produce un período de relajación en el control de la historia y la literatura, una apertura para escribir un tipo de ciencia ficción con un toque menos político. Ya con el lanzamiento del Sputnik en 1957, el género irrumpe con más fuerza en la literatura nacional. El gran exponente del género durante el final de la década de los 50 es la novela de Iván Yefrémov *La nebulosa de Andrómeda*, escrita siguiendo las directrices y temas de la utopía socialista. Una obra clave para los hermanos Strugatski puesto que gracias a esta novela decidieron que sus propias obras no iban a tener un enfoque utópico, no hablarían de criaturas perfectas que habitarán en el futuro, sino de prototipos mucho más contemporáneos, con los que los lectores podrán fácilmente identificarse. Así es como verán sus personajes los futuros lectores de los Strugatski:

Стругацкие покончили с утопией. Те, о ком они писали, никогда не были людьми будущего – они всегда были нашими современниками, действовавшими в ситуациях необычных и невероятных, но легко «проецируемых» на видимые вокруг обстоятельства. [...] они были людьми действия, способными на поступок, они сражались за правду, истину, добро, за право человеческого счастья и свободы – против лжи, трусости, подлости, лицемерия. Они часто страдали от своего бессилия, они ошибались и были так человечны и близки нам именно тем, что никогда не были бесплотно-непогрешимыми, лишёнными привычных человеческих чувств. С ними хотелось быть и действовать рядом, они притягивали и завораживали своей добротой и мудростью, они умели быть нестигаемыми и бесстрашными, они шли навстречу Неведомому, не стараясь поберечь себя, выждать, отсидеть в тихом уголке. [...] Это был мир того будущего в котором были сконцентрированы лучшие черты настоящего. Где из всех возможных решений «выбиралось самое доброе», где «никто не уходил обиженный», где белой вороной был человек, у кого за душой не было дела, которому отдавались бы все силы. [...] И где шел «вечный бой» за истину – на Земле и в Космосе³⁷ (Вишневский, 2013, p. 75).

³⁷ Los hermanos Strugatski acabaron con la utopía. Las personas sobre las que escribían nunca eran gente del futuro; siempre han sido nuestros contemporáneos que actuaban en situaciones insólitas e increíbles, pero fácilmente extrapolables a las circunstancias visibles a nuestro alrededor. [...] Eran audaces, determinados, luchaban

Esta capacidad de crear personajes realistas, pero al mismo tiempo prototipos de cualidades buenas del ser humano, harían que las obras de los hermanos Strugatski tengan más repercusión en el público. Cada lector no solamente se sentiría identificado con los personajes, sino que tendría un ejemplo a seguir, un estímulo para ser mejor persona. El patriotismo ciego y exagerado de las obras publicadas durante la primera mitad del siglo XX no llamaba la atención de los escritores, ellos querían ir más allá, crear un estilo literario rico, con diálogos reales, con personajes dinámicos que evolucionan, sienten y padecen a lo largo de sus aventuras. Además, presentar una base científico-técnica sólida pero poder expresar esas ideas de manera sencilla y clara para que todos los públicos pudieran entender de lo que se está hablando.

Antes de proceder a analizar algunas de las obras más destacadas de los autores, podemos categorizar sus obras por temática y época. La primera etapa abarca desde mediados de los años cincuenta hasta 1962. En 1959 se publica *Desde más allá (Извне)*, que incluye otras tres novelas cortas además del que le da título, y *Seis cerillas (Шесть спичек)*, además de su primera novela, *El país de las nubes púrpuras (Страна багровых туч)*. Esas primeras novelas cortas aún estaban relacionados con la temática de la ciencia ficción típica de las décadas de los cincuenta y principios de los sesenta, llena de optimismo socialista respecto al futuro: “*The basic premise of the earliest future history cycle remains the same: some kind of international world communism (no longer necessarily idyllic) reigns on Earth, and the stars and planets in our Galaxy, as well as those of the “Periphery” (beyond our galaxy) are being actively explored and/or colonized*” (HOWELL, 1994, p.7). A pesar de ser cortas, esas primeras novelas son muy interesantes para la época, porque no solamente tratan el tema de los viajes en el espacio y descubrimiento de otros planetas, sino que, además, plantean las dificultades que estos descubrimientos podrían

por el bien y la verdad en todas sus facetas, por el derecho a la felicidad y la libertad del hombre; luchaban contra la mentira, la cobardía, la maldad y la hipocresía. A menudo sufrían por su propia impotencia, se equivocaban y eran tan humanos y tan cercanos a nosotros precisamente porque nunca fueron incorpóreos o libres de pecado, ni tampoco carecían de los sentimientos típicamente humanos. Despertaban el deseo de acompañarlos y actuar junto a ellos, atraían y hechizaban con su bondad e intelecto; sabían ser inquebrantables y valientes, se dirigían hacia lo Desconocido, sin limitarse a cuidar solo de sus propios intereses, tampoco se resignaban ni se quedaban al margen. [...] Era el mundo de un futuro en el que se habían concentrado las mejores características del presente; donde entre todas las posibles soluciones «se escogía la más virtuosa»; donde «nadie quedaba ofendido»; donde uno era la oveja negra si no tenía una ocupación a la que entregar todas sus energías. [...] Era también el lugar donde se libraba una «batalla eterna» por la verdad en la Tierra y en el Espacio.

traer. Incluso leyendo las obras hoy en día siguen teniendo temas muy actuales, como, por ejemplo, el uso de autómatas que dependen de un cerebro artificial capaz de tomar decisiones dependiendo del contexto y las circunstancias. Se plantea la capacidad de usar dichos autómatas para descubrir terrenos a priori peligrosos para los seres humanos.

El país de las nubes púrpuras (Страна багровых туч), escrita en 1957, es la primera novela publicada por los escritores en 1959, con una clara temática de viajes a otros planetas, en este caso a Venus. Esta obra es aún heredera de las pautas clásicas de la ciencia ficción soviética de la época. El estilo de los jóvenes escritores tan solo empieza a aparecer, hay una gran atención a los detalles como la descripción de la maquinaria, de las naves o de la atmósfera del planeta, todo narrado de manera extremadamente realista. Al igual que los personajes: auténticamente humanos, con todos los defectos y virtudes, que discuten, enferman y cometen errores. Lo que diferenciaba a la obra de otras de la época era que no todos los personajes sobrevivían, la expedición no conseguía domar al planeta rebelde y no tenía un final feliz como se esperaba de una utopía socialista. *El país de las nubes púrpuras* aún presenta demasiados elementos científico-técnicos, lo que hace la lectura y la comprensión lentas, ya que se emplea un lenguaje demasiado especializado. Sin embargo, es la primera novela que da a conocer a los escritores y la aceptación es buena:

Повесть написана очень интересно, ярко, динамично, читается без отрыва. Аа. Обнаружили безусловный литературный талант. Некоторые эпизоды, как например, находка английского звездолета, возвращение Громько и Бирского, описания природы Венеры и т.д. написаны с большой художественной силой. Пожалуй, я еще не встречал в нашей литературе столь убедительного рассказа о чужой планете. Читатель не ошибется, а сразу же почувствует себя перенесенным в далекой и совершенно иной, чем на Земле, мир³⁸ (Бондаренко, 2008, p. 316).

³⁸ La narración es muy interesante, vistosa, dinámica y cautivadora. Los autores poseen un indudable talento literario. Algunos episodios como, por ejemplo, el descubrimiento de la nave espacial británica, el regreso de Gromyko y Birski, la descripción de la naturaleza en Venus, entre otros, se narran con gran fuerza artística. Creo que es la primera vez que me encuentro en la literatura rusa con una narración tan convincente sobre otro planeta. El lector no se confundirá, sino que enseguida sentirá que se teletransporta a un mundo lejano y totalmente distinto de la Tierra. [Reseña de I. Yefrémov sobre la primera novela de los escritores].

Стругацкие принесли в фантастику это новое видение мира, отнесенное к будущему. Их первая книга продиктована страстным стремлением утвердить свое видение: простое, земное, даже буднично-ироническое – и в то же время сдержанно-патетическое и в высшем смысле слова человеческое. [...] Образы героев – концентрированное выражение нового взгляда на мир. Это закономерно – в центре мира, каким его видят Стругацкие, – не дворцы из стекла и стали. Мир – на плечах человека. [...] Споры героев принципиально важны для понимания идейной позиции Стругацких. Прежде герои космических одиссей не размышляли. Высшей их доблестью было Дело. [...] споры героев Стругацких – это не только и не столько споры о деле, сколько о смысле его, о том, во имя чего жить и как жить³⁹ (Бондаренко, 2008, pp. 91-93).

A pesar de que la novela es el inicio de la carrera literaria de los escritores, ya se podía ver que una de las características esenciales y más destacables de su estilo era dar a sus personajes la capacidad de analizar su entorno y ser críticos con cualquier decisión que se tome. En todas las obras posteriores veremos en cada protagonista la evolución de su capacidad de elegir.

Lo llamativo de la obra no es solamente su argumento, sino también la dificultad que supuso a los escritores poder publicarla. Tuvo que ser redactada al menos dos veces y cambiar casi todos los apellidos de los personajes. Además, los censores exigían que los escritores evitaran dar un tono dramático o catastrofista a la obra, ya que no entonaba con la dinámica habitual de la conquista del espacio como una hazaña que enorgullece al Estado soviético, y evidentemente las bajas durante el proceso no eran una cuestión relevante sobre la que hablar. En total, la obra tardó dos años en ser publicada y posteriormente, en numerosas ocasiones los escritores

³⁹ Los Strugatski aportaron al género de ciencia ficción esta nueva visión del mundo, propia del futuro. Su primer libro está impulsado por el apasionado deseo de afirmar su visión: simple y terrenal, incluso rutinaria e irónica, pero al mismo tiempo discretamente patética y, en el más estricto sentido de la palabra, humana. [...] Los personajes son una expresión concentrada de la nueva visión del mundo. Es legítimo que, en el centro del mundo, como lo ven los Strugatski, no se hallen palacios de cristal y acero. El mundo yace sobre los hombros del ser humano. [...] Las discusiones de los protagonistas son fundamentales para entender la postura ideológica de los hermanos Strugatski. Anteriormente, los protagonistas de las odiseas cósmicas no reflexionaban. Su máximo heroísmo consistía en su Causa. [...] Las discusiones que mantienen los protagonistas de los Strugatski no son tanto sobre la causa, como sobre el sentido de esta y sobre cómo y para qué vivir.

expresaron que no es una de sus favoritas porque no fue una creación suya, sino una novela que fue reescrita numerosas veces para cumplir con lo que el gobierno consideraba correcto y aceptable: “Так что эта злосчастная, заредактированная, нелюбимая своими родителями повесть стала, по сути, неким полигоном для отработки новых представлений. Поэтому, наверное, повесть получилась непривычная и свежая, хорошая даже, пожалуй, по тем временам, хотя и безнадежно дурная, дидактично-назидательная, восторженно казенная – если смотреть на нее с позиции времен последующих, а тем более нынешних”⁴⁰ (Вишне夫斯基, 2013, p. 84).

En 1960 se publica la novela corta *Camino a Amaltea (Путь на Амальтею)*, considerado por muchos el primer exponente del estilo literario que los escritores desarrollaron hasta culminar en sus obras de los años ochenta. En este caso la tripulación que ya conocimos en *El país de las nubes púrpuras* se ve envuelta en una serie de aventuras en su viaje interestelar para renovar las reservas de comida en uno de los satélites de Júpiter. Durante el trayecto, la tripulación sufre una repentina lluvia de meteoritos que daña fuertemente la nave, la cual comienza una lenta caída en la atmósfera de Júpiter. Finalmente, al usar como último recurso una teoría física (descrita hasta el más mínimo detalle en la novela), consiguen salir de la atmósfera y logran llegar a su destino.

Lo llamativo de esta obra es que no hay escenas dramáticas, todo se basa en decisiones valientes y a sangre fría. La superación de las adversidades se debe a la profesionalidad de las personas, no hay ningún tipo de heroicidad especial, sino que cada uno de los protagonistas simplemente hace su trabajo, y lo hace a la perfección. Con eso se consigue que el lector empatice con ellos, ya que se ve plenamente identificado. Los protagonistas son personas normales, valientes y decididas que han sido educadas en el sistema soviético de esa época. Lo que diferencia esta novela de la anterior es que en ella vemos un lenguaje más vivo, lleno de bromas y anécdotas. Borís Strugatski comenta que esta fue la primera obra escrita siguiendo el estilo de Hemingway: “*Путь на Амальтею* была первой нашей повестью, написанной в новой, хемингуэвской,

⁴⁰ Así que esta pésima novela corta, editado en exceso y poco querida por sus creadores, se convirtió, de hecho, en una especie de campo de pruebas para nuevas concepciones. Será por eso que el resultado fue una novela corta inusual e innovadora, puede que incluso bueno para su época, aun siendo irremediamente deficiente, didáctica y aleccionadora, exaltadamente burocrática, si se juzga desde la perspectiva de los años posteriores, y sobre todo de los actuales.

манере – нарочитый лаконизм, многозначительные смысловые подтексты, аскетический отказ от лишних эпитетов и метафор”⁴¹ (Володихин, Прашкевич, 2012, p. 61). El estilo de Hemingway al que se referían los escritores significaba utilizar una estructura textual mucho más ligera. Aparecieron más diálogos entre personajes que rompían las largas descripciones y daban la posibilidad de evitar construcciones complejas, aportando un dinamismo diferente a la novela corta si lo ponemos en contraposición con su primera creación.

Además de las primeras obras, la época de sus creaciones tempranas también destaca por crear un mundo nuevo, que los escritores denominan *Mundo del Mediodía* (*Мир Полдня*). Dentro de ese nuevo mundo se van a situar numerosas obras de los escritores a partir de principios de los sesenta. Este mundo es considerado por muchos como una definición del paraíso en la Tierra. Borís Strugatski lo define como un mundo utópico donde los propios escritores hubieran querido vivir:

Нам казалось чрезвычайно заманчивым и даже, пожалуй, необходимым изобразить мир, в котором было бы уютно и интересно жить – не вообще кому угодно, а именно нам, сегодняшним. Мы тогда еще не уяснили для себя, что возможны лишь три литературно-художественные концепции будущего: Будущее, в котором хочется жить; Будущее, в котором жить невозможно; и Будущее, Недопустимое Пониманию, то есть расположенное по «ту сторону» сегодняшней морали. [...] Мы ясно понимали, что Ефремов создал, собственно, классическую утопию – Мир, каким он должен быть. Нам же хотелось совсем другого, мы отнюдь не стремились выходить за пределы художественной литературы, наоборот, нам нравилось писать о людях и о человеческих судьбах, о приключениях человек в Природе и Обществе. Кроме того, мы были уверены, что уже сегодня, сейчас, здесь, вокруг нас живут и трудятся люди, способные заполнить собой Светлый, Чистый, Интересный Мир, в котором не будет (или почти не будет) никаких «свинцовых мерзостей жизни»⁴² (Володихин, Прашкевич, 2012, p. 85).

⁴¹ *Camino a Amaltea* fue nuestra primera novela corta, escrita con un nuevo estilo a lo Hemingway: laconismo deliberado, matices semánticos significativos, rechazo ascético de epítetos y metáforas sobrantes.

⁴² Nos parecía extremadamente tentador e incluso, tal vez, necesario representar un mundo, en el que la vida fuera agradable e interesante, no para cualquier persona, sino precisamente para nosotros, los contemporáneos.

Mundo del Mediodía era un mundo de fantasía donde a todo lector le gustaría vivir y más porque se sentía real, posible, alcanzable, no era un lugar utópico lleno de gente superior, sino un mundo donde la gente buena podía tener su lugar. Dentro del ciclo de *Mundo del Mediodía* se incluyen las siguientes obras:

- La novela corta *El regreso (El mediodía del siglo XXII) (Возвращение (Полдень XXII века))*.
- La novela corta *El intento de huida (Попытка к бегству)*.
- La novela corta *Arcoíris lejano (Далекая радуга)*.
- La novela *Qué difícil es ser dios (Трудно быть богом)*.
- La novela *Inquietud (Беспокойство)* (una de las variantes de *El caracol en la pendiente (Улитка на склоне)*).
- La novela *La isla habitada (Обитаемый остров)*.
- La novela corta *El niño (Мальш)*.
- La novela corta *El chico del inframundo (Парень из преисподней)*.
- La novela *El escarabajo en el hormiguero (Жук в муравейнике)*.
- La novela corta *Las olas extinguen el viento (Волны гасят ветер)*.

Las obras que constituyen el ciclo del *Mundo del Mediodía* son las más relevantes y mejor conocidas de los hermanos Strugatski y reflejan la evolución de su estilo literario y también de su concepto del mundo, que va cambiando a lo largo de los años, especialmente su relación con el socialismo y las libertades individuales. Cuando se creó este futuro universo, se ve claramente que los autores creían en los valores del

Todavía no nos habíamos dado cuenta de que puede haber solo tres concepciones literario-artísticas del futuro: el Futuro en el que apetece vivir; el Futuro en el que es imposible vivir; y el Futuro Inconcebible, es decir, el que se encuentra «al otro lado» de la moral actual. [...] Por supuesto, éramos conscientes de que Yefrémov había creado, en resumidas cuentas, una utopía clásica: el Mundo tal y como debía ser. Nosotros queríamos hacer otra cosa, de ningún modo pretendíamos ir más allá de la ficción, todo lo contrario, nos gustaba escribir sobre personas y sus destinos, o sobre las aventuras de la gente en la Naturaleza y en la Sociedad. Además, estábamos seguros de que, hoy mismo, en este instante, aquí, a nuestro alrededor hay personas que viven y trabajan, y son capaces de llenar con su presencia un mundo luminoso, puro e interesante, en el que no hay (o casi no hay) ninguna «infamia de plomo de la vida» [cita de Infancia de Maksím Gorki].

comunismo, ellos mismos lo definían como “*высшая и совершенственная стадия развития человеческого общества*”⁴³ (Вишневский, 2013, p. 88) y el mundo que crearon estaba lleno de solidaridad, empatía, colaboración, misericordia, ayuda al prójimo, igualdad entre todos; un mundo no ideal, pero sí preparado para una idílica convivencia entre todos los habitantes independientemente de su raza, género, cultura o idioma. Todos los habitantes compartían los mismos ideales y valores. Un mundo donde no existían guerras, sino armonía y una única y compartida por todos: pasión por investigar y conocer el universo, por aprender y mejorar, por ayudar y enseñar a los demás. Por todo eso tantos lectores coetáneos de los escritores y todas las generaciones posteriores han leído esas obras y se han impregnado de todas aquellas cualidades que aportaban de cara al futuro. El sentimiento de querer vivir en una sociedad así resulta atemporal, incluso sesenta años después cualquier lector sigue imaginándose un futuro parecido a los que ya en su momento crearon Arkadi y Borís Strugatski. Entonces, si ya en la Tierra alcanzamos ese momento de convivencia entre todos, nos quedará solamente ir más allá, descubrir nuevos planetas donde aún no existe ese momento de plenitud e intentar ayudar, enseñar una visión más avanzada a todos los que aún no han llegado a ese estadio evolutivo.

La primera novela corta del ciclo, terminado por los escritores en 1961, se titula *El regreso (Возвращение)*. La obra se sitúa en dos líneas temporales; por un lado, el siglo XXI, y por otro, el siglo XXII. Describe la sociedad del siglo XXII como un socialismo compartido por todos los países, cuyos héroes nacionales o las figuras más relevantes son los astronautas, ya que son los encargados de descubrir nuevas civilizaciones o planetas donde antes no ha estado ningún habitante de la Tierra. Los astronautas del siglo XXI consiguen regresar en el siglo XXII de un viaje espacial que ha durado varios años en los que el tiempo ha pasado para ellos a un ritmo muy lento y de esa forma ven cómo ha evolucionado la Tierra durante su ausencia, pudiendo comparar la humanidad de antaño con el mundo de sus descendientes. La novela corta no solamente presenta una imagen muy detallada de los distintos personajes y diferentes profesiones de los humanos futuros, sino que también describe muchos nuevos mecanismos tecnológicos y cambios industriales, agrícolas y alimentarios de los que dispone la sociedad del siglo XXII. El mundo que nos muestra la obra es un mundo sin guerras,

⁴³ Una etapa superior y perfeccionada del desarrollo de la sociedad humana.

donde se han solucionado los problemas del hambre, las enfermedades y la sobrepoblación del planeta. Ahora las personas viven más de 100 años y envejecen muy lentamente, son capaces de vivir en otros planetas y de formar familias allí; además, el medio ambiente y los animales están protegidos por ley.

El regreso, como su propio nombre indica, es el retorno de un astronauta que partió en el siglo XXI, cuando aún quedaba mucho por hacer y muchas respuestas por obtener, a su hogar, pero pasados cien años. Los que vuelven son los que perciben la diferencia, la evolución, los cambios que se han producido, y pueden intercambiar las diferentes perspectivas con los descendientes de otra época. Se ve un gran contraste entre las sociedades separadas por la distancia de un siglo, pero, además, se muestra la capacidad de superación de los humanos y su incansable sed por descubrir nuevos planetas y aprender nuevos conceptos científicos para seguir con el progreso de la civilización terrestre.

Sin embargo, y a pesar de que la novela corta utiliza el concepto del comunismo como la única forma de gobierno perfecta, la censura estatal (Glavlit) consideró que la obra no podía ser publicada por su “bajo nivel”: “*В повести А. и Б. Стругацких секретных сведений не содержится, но она написана на низком уровне и не рекомендуется к опубликованию*”⁴⁴ (Стругацкий, 2018, p. 64). Para dar una imagen completa respecto a los motivos por los que catalogó la novela corta como de “bajo nivel” vamos a incluir el contenido de la carta de Arkadi Strugatski a su hermano en 1962 contando cómo fue la conversación entre la redactora de la editorial Detgiz y el censor que evaluó la obra. La cita es larga, pero merece la pena conservarla en su integridad como ilustración de la discrecionalidad y arbitrariedad de los organismos de censura:

«...Вот и дождались светлого праздника: “Возвращение” из Главлита получено, сдано в производство и выйдет, по утверждению нач. Производственного отдела, в июле. Т. е. Выйдет сигнал. Но получилось все так, что мне даже не радостно. Мерзость случившегося беспредельна. Вот как это было.

⁴⁴ En la novela corta de A. y B. Strugatski no se contiene información secreta, pero está escrita en un nivel bajo y no se recomienda su publicación.

«ВОЗВРАЩЕНИЕ ВОЗВРАЩЕНИЯ»

Действующие лица:

А. Стругацкий – автор.

Н. Беркова – редактор.

Компаниец – главный редактор Детгиза.

Пискунов – директор Детгиза.

Калинина – чин в Главлите.

Кондорицкий – крупный чин в Главкоме.

Калинии, Ильин – его референты.

Как ты помнишь “В” было передано в Главатом⁴⁵ по требованию Главлита в середине марта. В середине апреля, после троекратного напоминания о том, что книгу нельзя задерживать так долго, что стоит производство и т.д., а также о том, что от них требуется всего-навсего сообщить, содержатся ли в книге закрытые сведения по атомной энергетике, в Детгиз пришла официальная бумага за подписью Кондорицкого: “Закрытых сведений в книге не содержится, но книгу печатать нельзя, потому что она написана на низком уровне”. Уповая на благоразумие главлитовских работников, мы переслали эту бумагу к ним. Действительно, через день Калинина сообщила, что книгу она, несмотря ни на что, подписала, но, чтобы отдать ее нам, она должна знать, что думает по поводу этой резолюции детгизовское начальство. И вот тут-то и началось. Пискунов сказал: “Очень сожалею, но из-за одной книжки я ссориться с государственным учреждением не буду”. Компаниец, вместо того чтобы позвонить Калининой и сказать, что плевал он на мнение главатомщиков, стал звонить к Кондорицкому, чтобы выяснить, что тот имел в виду под словами “написана на низком уровне”. О тут оказалось, что сам Кондорицкий книгу не читал, а читал ее Калинин, а Калинии уехал в отпуск и вернется к середине июня. Так тянулось две недели. Беркова неумолимо сидела на компанице и заставила его говорить с Кондорицким серьезно. В конце концов Кондорицкий не выдержал и сознался, что развернутое заключение на книгу, написанное Калининым, имеется, но дать он нам

⁴⁵ Glavatom – Dirección general de energía atómica.

его не может, потому что оно секретное. “Хорошо, - сказал Компаниец, - я пришлю к вам своего сотрудника Беркову, пусть она посмотрит на это заключение”. Кондорицкому ничего не оставалось, кроме как согласиться. И вот Беркова отправилась в Главатом. Кондорицкий, конечно, ее не принял, а выслал ей второго своего референта, Ильина. Тот, рассыпаясь в извинениях, сказал, что заключение показать ей не может, оно-де не для посторонних глаз, но что он его помнит и может сообщить основные положения. Дальше произошел следующий разговор (имей в виду, что тут нет ни слова преувеличения):

Беркова: Итак, что имеется в виду, когда вы утверждаете, что книга на низком уровне?

Ильин: Книга очень сложна.

Б. – В чем же? Она содержит закрытые сведения?

И. – Нет, что вы...

Б. – В ней есть утверждения, противоречащие нашим взглядам на науку и технику?

И. – Нет, об этом в заключении не сказано.

Б. – Так при чем же здесь низкий уровень?

И. – Имеется в виду низкий литературный уровень.

Б. – Об этом судить не Главатому, но что же все-таки имеется в виду?

И. – В книге употребляется много сложных научно-технических терминов, которые непонятны рядовому читателю.

Б. – Например?

И. – Ну...всякие. Вот, например, есть термин, который, может и употребляется среди узких специалистов, но массам он непонятен.

Б. – Какой именно?

И. – Сейчас вспомню. А... Абра... Ага, вот. Абракадабра. (Помнишь, Боб? “Это не сигналы, это абракадабра”.)

Б. (сдерживаясь) – Это не научные термин. А еще?

И. – Еще например есть термин...Ки...Кибер.

Б. – Вы слышали про такую науку – кибернетику?

И. – Слышал.

Б. – Вот это слово от этой науки.

И. – Вот и я говорю – не всем будет понятно.

Б. – И все остальные ваши замечания в таком вот духе?

И. – Да.

Беркова вернулась в Детгиз, доложила Компанийцу, тот сейчас же позвонил в Главлит, и через час мы уже с Берковой пошли в Главлит и забрали “В”. Сразу же отдали в производство. Вот и все. Вот и все, что я хотел тебе сообщить. Здорово, правда? Почти три месяца нервотрепки, остановка производства, убыток в несколько тысяч...»⁴⁶ (Стругацкий, 2018, pp. 66-69)

⁴⁶ [...] Por fin ha llegado el gran día: *El regreso* ha pasado por el Glavlit [Comité Estatal para la Salvaguarda de los Secretos de Estado en la Edición], se ha entregado a editar y se publicará, tras la aprobación del director del departamento de edición, en julio. Es decir, dará la señal. Pero ha sucedido de tal forma que ni siquiera estoy contento. La ruindad de lo ocurrido no tiene límites. Así es como ha sido:

El regreso de *El regreso*.

Actores:

A. Strugatski: autor.

N. Bérkova: editora.

Kompaniets: editor jefe de la editorial Detgiz.

Piskunov: director de Detgiz.

Kalínina: funcionaria del Glavlit.

Kondoritskij: alto cargo del Glavatom [Comité Estatal para la Utilización de la Energía Atómica].

Kalinin e Ilín: asesores de Kondoritski.

Como recordarás, *El regreso* fue entregado a Glavatom, a petición de Glavlit, a mediados de marzo. A mediados de abril, tras recordarles en tres ocasiones que no se podía retrasar el libro durante tanto tiempo, que se ha detenido la imprenta, etc., y que su único cometido debe ser informar si el libro contiene información clasificada sobre energía nuclear, el Detgiz recibió un documento oficial firmado por Kondoritski que decía: «El libro no contiene información clasificada, pero no se puede publicar porque es de bajo nivel». Con la esperanza puesta en la cordura de los trabajadores de Glavlit, les remitimos la carta. En efecto, un día después Kalínina informó de que, a pesar de todo, había firmado el libro; pero para dárnoslo necesitaba saber qué opinaba la dirección de Detgiz sobre este informe. Aquí es donde empieza el meollo... Piskunov dijo: «Lo siento mucho, pero no voy a pelearme con una institución estatal por un libro». Kompaniets, en lugar de llamar a Kalínina y decirle que le importaba un bledo la opinión de los de Glavatom, llamó a Kondoritski para averiguar a qué se refería con que era «de bajo nivel». Resulta que el propio Kondoritski no se leyó el libro, sino que lo leyó Kalinin, y este se había ido de vacaciones y estaría de vuelta a mediados de junio. Esta situación duró dos semanas. Bérkova le insistía incansablemente a Kompaniets y le obligó a hablar seriamente con Kondoritski. Finalmente, Kondoritski no pudo más y confesó que Kalinin escribió un informe más detallado, pero que no nos lo puede dar porque es confidencial. «Muy bien –dijo Kompaniets–, mandaré a mi compañera Berkova para que vea ese informe». A Kondoritski no le quedó otra que acceder. Así que Bérkova fue a Glavatom. Por supuesto que Kondoritski no fue a recibirla, sino que mandó a Ilín, su asesor. Este se disculpó y dijo que no podía mostrarle el informe debido a su confidencialidad, pero que recordaba lo que se había escrito y podía hablarle de los datos principales. A continuación, tuvieron la siguiente conversación (ten en cuenta que no hay ni la más mínima exageración):

Bérkova: –Entonces, ¿a qué se refieren cuando afirman que el libro «es de bajo nivel»?

Ilín: –El libro es muy complejo.

Bérkova: –¿Por qué? ¿Contiene información confidencial?

Ilín: –No, que va.

Bérkova: –¿Contiene declaraciones contrarias a nuestros puntos de vista sobre la ciencia y la tecnología?

Ilín: –No, eso no se menciona en el informe.

Bérkova: –Entonces, ¿a qué viene lo de bajo nivel?

Ilín: –Nos referimos al bajo nivel literario.

Bérkova: –Eso no es algo que deba juzgar el Glavatom, pero ¿a qué os referís exactamente?

Esta fue la primera batalla de los escritores contra la censura por una de sus obras. Es más, ni siquiera era contra la censura en sí, sino contra una de sus filiales, cuya labor era revisar que las posibles publicaciones no tuvieran un contenido técnico que pudiera revelar secretos científicos como en este caso sería la energía nuclear. A pesar de los meses perdidos esperando una respuesta, este incidente no fue nada más que una primera toma de contacto, puesto que los escritores descubrieron años más tarde lo que era estar en el punto de mira de la censura oficial.

En 1962 también se publica otra novela corta de los hermanos, considerada por muchos como la más ideológica de todas sus obras. Es de destacar que se publica poco después de que Yuri Gagarin sea el primer hombre en viajar al espacio, por lo que la temática de los viajes espaciales vivía su apogeo en la URSS: “Герои этих ранних произведений намертво встроены в социализм, они и не помышляют о каком-либо ином будущем – только общая победа коммунистического строя на всей Земле! И когда им приходится участвовать в «соревновании систем», они делают это со всей убежденностью в своей правоте”⁴⁷ (Володихин, Прашкевич, 2012, p. 73). *Los practicantes (Стажеры)* es una novela corta que narra un viaje de experimentados astronautas y un joven soldador recién graduado hacía Saturno, con varias paradas previas en otros planetas o estrellas-observatorios. Cada parada es una entrada en una sociedad con sus propios valores que se comparan

Ilín: –En el libro se emplean muchos términos científicos y técnicos complejos, que el lector medio no entenderá.

Bérkova: –¿Por ejemplo?

Ilín: –Pues... de todo tipo... por ejemplo, hay un término que quizá se utilice entre los especialistas, pero las masas no lo entienden.

Bérkova: –¿Cuál es?

Ilín: –A ver si me acuerdo... a... abra... ah, sí: abracadabra. (¿Te acuerdas, Bob? «No son señales, es abracadabra»).

Bérkova: (conteniéndose) –No es un término científico. ¿Alguno más?

Ilín: –Aquí va otro ejemplo: ci... cíborg.

Bérkova: –¿Ha oído hablar de la ciencia de la cibernética?

Ilín: –Sí.

Bérkova: –Pues de ahí deriva esta palabra.

Ilín: –Pues eso digo yo: no todo el mundo la entenderá.

Bérkova: –¿Los demás comentarios también son de este tipo?

Ilín: –Sí.

Bérkova volvió a Detgiz, informó a Kompaniets y este enseguida llamó a Glavlit. Una hora después, fuimos con Bérkova a Glavlit para recoger el libro. Justo después lo llevamos a la imprenta. Eso es todo. Esto es todo lo que quería contarte. Maravilloso, ¿verdad? Casi tres meses de estrés, la imprenta detenida, pérdidas de varios miles...

⁴⁷ Los protagonistas de esas primeras obras están a propósito integrados en el socialismo, ellos ni siquiera consideran un futuro diferente –¡solo la victoria general del sistema comunista en toda la Tierra!– Y cuando tienen que participar en “la competencia de sistemas”, lo hacen con toda la convicción de que su percepción es la correcta.

a los que están vigentes en la Tierra. Lo más destacable de la novela es su descripción y crítica a la sociedad burguesa creada en la explotación minera de un asteroide. Estos trabajadores no practican las cualidades comunistas y solo persiguen enriquecerse, incluso poniendo en riesgo su propia salud y la salud de sus posibles futuros descendientes si al final son capaces de procrear. En la novela corta encontramos un monólogo de uno de los personajes que define, además, la posición de los escritores en los años sesenta hacia el capitalismo:

Кто-то из ваших деятелей правильно сказал, что идеология маленького хозяйчика представляет для коммунизма большую опасность, чем забытая теперь водородная бомба. Только адресовал он эту опасность неправильно. Не для коммунизма, а для всего человечества опасно мещанство. Потому что в ваших рассуждениях, Сэм, есть одна ошибка. Мещанин – это все-таки тоже человек, и ему всегда хочется большего. Но поскольку он в то же время и скотина, это стремление к большему по необходимости принимает самые чудовищные формы. Например, жажда власти. Жажда поклонения. Жажда популярности. Когда двое таких вот сталкиваются, они рвут друг друга, как собаки. А когда двое таких сговариваются, они рвут в клочья окружающих. И начинаются веселенькие штучки вроде фашизма, сегрегации, геноцида. И прежде всего поэтому мы ведем борьбу против мещанства⁴⁸ (Стругацкий, Стругацкий, 2002, p. 559).

Además de su análisis y defensa de una sociedad basada en los ideales del comunismo, la novela corta presenta numerosos episodios dinámicos, ya sea a través de diálogos, comentarios, bromas o aventuras en las que se ve envuelta la tripulación en cada parada.

⁴⁸ Una de sus figuras públicas dijo, con razón, que la ideología de un pequeño propietario presenta un mayor peligro para el comunismo que la ya olvidada bomba de hidrógeno. Pero había planteado el peligro de manera incorrecta: no solo para el comunismo, la mezquindad es peligrosa para toda la humanidad. Porque hay un error en sus razonamientos, Sam. Al fin y al cabo, un pequeño burgués también es un ser humano y siempre desea más. Pero puesto que al mismo tiempo es una bestia, por necesidad, este deseo puede adoptar las formas más monstruosas, por ejemplo: el ansia de poder, el ansia de adoración, el ansia de popularidad. Cuando dos personas así se enfrentan, se despedazan como perros; pero cuando se ponen de acuerdo, hacen trizas a los que los rodean. Y entonces surgen entretenimientos como el fascismo, la segregación y el genocidio. Es por ello que, ante todo, luchamos contra la mentalidad pequeñoburguesa.

El mismo año (1962) los autores terminan su novela corta *El intento de huida* (*Попытка к бегству*). El protagonista de la obra – Saúl, huyó de su época, el siglo XX, al Mundo del Mediodía, en pleno siglo XXII. El nuevo siglo es muy diferente al hogar del protagonista, ya que la humanidad ha llegado a la plenitud económica, social y política: no hay guerras, no hay penurias, no hay hambre, no hay explotación. Los humanos son felices y disfrutan de su existencia sin preocupaciones. El recién llegado pide a dos científicos del siglo XXII que cambien sus planes de vacaciones y emprendan una aventura con él a un planeta desconocido. Teniendo en cuenta que el descubrimiento de lo nuevo y desconocido es una actividad más que adorada por los jóvenes del futuro, no tardan mucho en decidirse a realizar el viaje. La historia da un giro radical cuando el planeta al que llegan resulta estar habitado por una raza humanoide subdesarrollada que está intentando controlar la tecnología dejada por otra civilización superior. Esos aborígenes del planeta están aún en una etapa muy temprana de su evolución, equivalente a la época feudal de la tierra. Los gobernantes utilizan a las personas como esclavos para entender cómo funcionan las máquinas, en unas condiciones pésimas, sin comida, ropa ni alojamiento adecuado y con una total y absoluta indiferencia hacia las muertes que provoca el estudio de la tecnología. Para los habitantes del siglo XXII la imagen es inconcebible, ya que en su realidad no tiene cabida un trato semejante entre iguales. Mientras que Saúl, siendo del siglo XX, se siente mucho más cómodo, ya que en su época este tipo de explotación estaba aún presente, por lo que es capaz de analizar y entender la situación con más facilidad.

Por primera vez en las obras de los hermanos encontramos un dilema moral: ¿hasta qué punto sería posible una intervención de una civilización superior para implementar una sociedad más justa? ¿Podrían aceptar estos seres primitivos una sociedad basada en la igualdad y la cooperación? Para los que viven en un mundo utópico todo es posible, pero para alguien como Saúl, que aún tiene muy presente su época, no es tan fácil. Él habla de que para llegar al mundo del siglo XXII hay que sufrir, hay que luchar y derramar sangre, haciendo una clara referencia a la lucha socialista en la URSS:

Вроде бы речь идет о другой планете, о колонии землян, занимающихся переводом населения местного населения, живущего в феодализме, то есть

не по-коммунистически. Но сквозь эту вземную кисею XXII века, конечно, просвечивается Земля середины века XX, Советская Россия. [...] Авторы подталкивают читателя к определенной схеме исторического развития: верное, но медленное и тяжелое движение страны к правильному идеалу однажды прервалось, поскольку интеллигенция слишком мягко играла роль няньки при людях, не желавших двигаться дальше по предназначанному ею пути, и, возможно, ослабила благодетельную узду. [...] Стругацкие говорят эзоповым языком Страны Советов, но говорят довольно прямо «Надо драться».

В условиях позднего Хрущева это означало – надо вести самые жесткие бои за идеалы «оттепели»⁴⁹, не давая сталинистам никакого шанса на реванш.

Устами Саула высказана отчетливая авторская позиция: «Да перестаньте вы стесняться. Раз вы хотите делать добро, пусть оно будет активно. Добро должно более активно, чем зло, иначе все остановится»⁵⁰ (Володихин, Прашкевич, 2012, pp. 91-92).

En su libro de memorias *Comentarios sobre lo recorrido*, Borís Strugatski destaca esta novela corta como la primera que da un giro radical al tipo de la literatura que escribían los hermanos. En *El intento de huida* se cruzan los conceptos del Presente, Pasado y

⁴⁹ (Оттепель - Deshielo), término aceptado en la literatura para definir el proceso de cierta democratización de la vida social en la URSS como resultado de la política de desestalinización llevada a cabo por Nikita Jruschov en los años 1950-1960 bajo el lema de “retorno al leninismo”. [...] La sociedad soviética se volvió algo más abierta, comenzaron a desarrollarse los contactos culturales y científicos.

https://bigenc.ru/domestic_history/text/2699058 (consultado por última vez el 29.03.2020).

⁵⁰ Aparentemente, se trata de otro planeta, de una colonia de terrícolas que se dedica a reeducar a la población local que vive en un sistema feudal, es decir, que no es comunista. Pero a través de esta fina tela extraterrestre del siglo XXII, se transparenta, por supuesto, la Tierra de mediados del siglo XX y la Rusia soviética. [...] Los autores empujan al lector a un determinado esquema de desarrollo histórico: una estable –aunque lenta y ardua– evolución del país hacia la excelencia, en un momento dado, se vio interrumpida, porque los intelectuales fueron demasiado blandos, al hacer de niñera para aquellas personas que no querían seguir el camino que se les había predeterminado, y tal vez aflojaron la brida benéfica. [...] Los hermanos Strugatski hablan en lenguaje esópico del País de los Soviets, pero también dicen sin rodeos que «hay que pelear».

En los últimos años del gobierno de Jruschov, esto significaba: hay que luchar duramente por los ideales del «deshielo», sin darles una sola oportunidad de revancha a los estalinistas.

A través del personaje de Saúl, los autores expresan su evidente postura: «Dejad ya la timidez. Si queréis hacer el bien, que sea activo. El bien tiene que ser más activo que el mal, de lo contrario todo se detiene».

Futuro (Стругацкий, 2018, p. 76), lo que será un marco muy recurrente en muchas de las obras posteriores de los Strugatski. Además, la novela corta se escribió después de la primera crisis literaria de los escritores; nunca les había pasado que al ponerse a escribir un borrador llegaran a un punto muerto donde la historia en sí les dejaba de parecer interesante. Sin embargo, lo que encendió la imaginación de los escritores fue justamente recurrir a esa línea temporal de un fugado del pasado que por algún motivo aparece en una sociedad futura. El choque de ideas, valores y perspectivas entre los habitantes de siglos diferentes, la lucha interior por decidir las repercusiones que traería una intervención desde fuera de una civilización más avanzada, fue el primer paso de los escritores para crear el concepto de los “progresores” que les dará fama internacional.

El mismo año se publican dos novelas cortas con una tremenda diferencia en su ideología. Por un lado, *Los practicantes* (*Стажеры*) exaltando los valores comunistas y proclamando que el sistema político comunista es el único que podrá hacer que la raza humana evolucione y llegue a un futuro próspero y brillante. Por otro lado, *El intento de huida* nos indica que para conseguir esa utopía soviética hace falta sufrir, luchar y sacrificar mucho, no puede construirse en poco tiempo y obligar a que la gente la acepte, hay que mostrar que realmente es lo mejor para una sociedad. Pero ¿cuál es el motivo de ese cambio de rumbo? ¿Por qué de repente, y en el mismo año, los escritores deciden escribir de una manera diferente? La explicación una vez más tiene un matiz político. En octubre de 1961 tiene lugar el XXII Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética (PCUS), donde uno de los principales temas a tratar era el culto a la figura de Stalin y su política de represión y purgas. Desde el gobierno se acaba de dar el visto bueno a todos los escritores para hablar sobre los campos de trabajos forzados y las represiones de los “enemigos del Estado”. Eso abre un abanico muy amplio para poder tratar el totalitarismo, el culto al líder y la esclavitud desde una perspectiva diferente y definitivamente con menos riesgo de ser prohibido por la censura (Володихин, Прашкевич, 2012, p. 95).

En 1962 la primera etapa de la obra de Arkadi y Borís ha terminado, comenzando una nueva época, una nueva ciencia ficción:

Братья Стругацкие покинули область, наполненную духом советской приключенческо-фантастической литературы середины XX века. Они направились по пути быстрого сближения с нормами литературы

основного потока. И, следовательно, несколько откорректировали «ожидаемую читательскую аудиторию» в сторону расширения. Тот самый «дух», о котором говорилось выше, обязывал «разжевать» сюжет, мир и поступки персонажей до полной ясности. Им до отказа наполнена «Страна багровых туч», немало его в повести «Извне», в ранних рассказах, хватает его и в «Стажерах». А вот в текстах, относящихся к периоду с 1962 года до рубежа 70-80-х, такого почти нет⁵¹ (Володихин, Прашкевич, 2012, p. 96).

Las obras dejaron de buscar una explicación científica a todo, sacrificaron el elemento científico para dar más consistencia al argumento, para no perder la línea narrativa. Comienzan a desarrollar más los elementos filosóficos y humanitarios de sus escritos.

Probablemente la obra que mejor define el fin de la primera etapa de los escritores y el paso a una nueva época en su creación es *Arcoíris lejano* (*Далекая радуга*), publicada en 1964. Es considerado como una de las primeras novelas cortas catastrofistas de los escritores, donde algo sale mal en el futuro del *Mundo del Mediodía*, además de ser la última de sus obras sobre el comunismo como la ideología del futuro. La trama se desarrolla en un planeta lejano, que ha sido creado como un medio para poder llevar a cabo experimentos científicos para crear una fuente de energía, que finalmente no pueden controlar y que provoca olas de energía que arrasan con todo lo que encuentran a su paso. A pesar de que las olas más pequeñas se dispersan afectando solamente a las cosechas y el ganado, en esta ocasión, la energía es tan incontrolable que amenaza con matar a todo el planeta, por lo que todos los habitantes tienen que ser evacuados con urgencia; al no tener suficiente espacio en la nave, el capitán tiene que decidir que los elegidos sean niños y adolescentes, ya que son el futuro de la humanidad. Los dos temas que expone la novela corta son la posibilidad de un desenlace trágico de los experimentos científicos y el comporta-

⁵¹ Los hermanos Strugatski abandonaron la zona impregnada con el espíritu literario de la ciencia ficción soviética de mediados del siglo XX. Empezaron un camino de rápido acercamiento a las normas literarias de la tendencia dominante. En consecuencia, modificaron un poco el «número de lectores previsto» para expandirlo. Este «espíritu», que se menciona más arriba, obligaba a que se «masticara» la trama, el mundo y los actos de los personajes para que quedaran totalmente claros. *El país de las nubes púrpuras* rebosa de este espíritu; también está presente en *Desde más allá* en las primeras versiones, y en *Los practicantes*. Por lo contrario, en lo escrito a partir de 1962 hasta la década de los 70-80 está casi ausente.

miento humano frente a una muerte inminente, así como su capacidad de sacrificio. El primero en sacrificarse para salvar a los niños es el propio capitán de la nave, Alekséi Gorbovski; sin embargo, no queda claro si finalmente consigue ser salvado antes de que la ola energética mate a todos los seres vivos. A pesar de que se deja ese final abierto respecto a la vida de Gorbovski, posteriormente aparece en otras novelas de los escritores, dando por supuesto que se ha salvado, aunque los escritores siempre se han negado a dar una explicación sobre cómo ha pasado, provocando intensos debates entre los lectores y varias opciones de finales alternativos. A pesar del frenesí de los lectores por obtener una respuesta, los autores ya a partir de los años sesenta decidieron que no darían explicaciones sobre cómo se ha producido un hecho porque consideraban que el porqué era menos importante que el argumento de la obra en sí.

En resumen, las obras pertenecientes a la primera etapa de los escritores, sus publicaciones tempranas, siguen el patrón de la lucha entre el bien y el mal, desarrollan una contraposición entre lo que había en el siglo XX y lo que habrá dos siglos después si seguimos luchando por los principios básicos del comunismo y conseguimos establecer ese sistema como gobierno mundial y no solamente en algunos países. Hablan de los viajes interplanetarios, de los experimentos, de los avances científicos, pero poco a poco dejan de lado ese elemento científico para adentrarse en la parte más humana de sus personajes. Así comienza la nueva etapa en las vidas de los escritores, donde el ser humano se convierte en el centro del universo de sus obras y son sus acciones las que definen el desarrollo de los acontecimientos, no solamente en la Tierra, sino también en otros planetas.

Al principio de esta segunda etapa de los escritores encontramos una de sus obras más conocidas, traducidas y leídas: *Qué difícil es ser dios* (*Трудно быть богом*). Solamente el título de la novela genera mucho interés en los lectores, y en menos de doscientas páginas los autores consiguen tratar numerosos temas filosóficos, humanitarios, sociales e históricos. La idea inicial de los escritores era crear una novela corta de aventuras, muy al estilo de *Los tres mosqueteros* de Dumas, con un argumento más parecido a la temática de las obras de su primera etapa, como podemos observar en una de las cartas que escribe Arkadi a su hermano en marzo de 1963, donde habla de un planeta como copia de la Tierra. Reina el absolutismo, hay mosqueteros, reyes, cardenales y serenatas; podríamos consi-

derarlo como una mezcla de Francia y España. En esa sociedad, que nos trae un posible recuerdo de la Edad Media europea, llegan los llamados habitantes de la Tierra infiltrados, que vienen siendo unos completos y auténticos comunistas (Вишне夫斯基, 2013, pp. 99-100).

Sin embargo, la obra ha superado con creces esa idea inicial y se ha transformado, más que en una novela corta de aventuras, en una declaración ideológica que ha convertido a los hermanos en los autores rusos de ciencia ficción más reconocidos y admirados casi en todo el mundo. En *Qué difícil es ser dios*, aparece por primera vez el concepto, o mejor dicho la profesión, de “progresor”, que son los observadores secretos de la Tierra cuya misión es integrarse dentro de la sociedad de otros planetas para observar y aprender cómo es su cultura, su idioma, sus costumbres y su ideología. Los observadores o progresores, como los llaman los hermanos, no pueden intervenir en el desarrollo de la historia o de los acontecimientos, pero sí pueden mediar para salvar a personajes claves cuya vida está en peligro, ya sean científicos, artistas o médicos. A pesar de estar formados y preparados para la labor, muchos observadores no son capaces de soportar esa actitud pasiva e intentan intervenir en el desarrollo de la civilización de turno y llevar a cabo una revolución, porque consideran que una intervención externa podría modificar y mejorar su percepción del mundo. El mismo protagonista, don Rumata (el progresor Antón), reflexiona al respecto a lo largo de la obra:

Ya me invade otra vez esa sensación de oscuridad plomiza, ese deseo de entristecerme y meditar sobre cuán débiles y fútiles somos ante las circunstancias... En la Tierra no se nos ocurre nunca semejante cosa. Allí somos chicos sanos, seguros de nosotros mismos, preparados psicológicamente y dispuestos a todo. Tenemos nervios de acero: somos capaces de no desviar la mirada cuando apalean y ejecutan a alguien. Tenemos una entereza inaudita: sabemos resistir las efusiones de los cretinos más redomados. Hemos dejado de sentir repugnancia: utilizamos los platos que, como de costumbre, han dado de lamer a los perros y después han frotado con un faldón sucio para que parezcan limpios. Somos unos actores magníficos: no hablamos las lenguas de la Tierra ni siquiera en sueños. Contamos con un arma infalible: la teoría básica del feudalismo, elaborada en el silencio de los despachos y los laboratorios, en las excavaciones polvorientas, a partir de charlas trascendentes... (Strugatski, Strugatski, 2011, p. 42).

A pesar de tener clara su misión y estar integrado en la sociedad, el protagonista vive una lucha interior constante porque le preocupa el ritmo con el que el nuevo mandatario del reino aniquila a todos aquellos que poseen algún tipo de conocimiento por considerarlos peligrosos para la sociedad. Evidentemente, si hablamos de personas más cultas que ponen en duda cualquier pensamiento ya preestablecido, son inmediatamente arrestadas, torturadas y ejecutadas en público por sus ideas o prácticas. Rumata considera que la situación es lo suficientemente crítica para intervenir y frenar la masacre de los intelectuales; sin embargo, sus instrucciones son seguir observando, ya que lo que está pasando en Arkanar sigue la teoría básica del fascismo, donde el fuerte se impone al débil. Esta es la parte más complicada de su trabajo: observar sin intervenir, hacer un papel de dios, tener el poder de cambiar lo que pasa, pero la norma de no alterar el libre albedrío de las personas; hay que dejar que la historia siga su curso y la sociedad evolucione. Uno de los personajes de la novela corta, don Cóndor, lleva muchos más años que Rumata de observador en Arkanar y ya ha aceptado el papel que se espera que desempeñen:

Yo también he pasado por eso. Hubo una época en que no podía sentirme tan ruin e impotente. Algunos, los más débiles, enloquecen; los envían a la Tierra e intentan curarlos. Me han hecho falta quince años, hijo, para comprender qué es peor. Lo más terrible, Antón, es perder la condición humana, ensuciarse el alma, volverse cruel. Aquí somos dioses, y debemos ser más inteligentes que los dioses que crea esta gente a su imagen y semejanza. Caminamos por el borde del abismo. [...] A veces me doy cuenta con horror de que he dejado de ser un investigador del Instituto y ahora soy un ejemplar del museo de ese Instituto, el magistrado general de una república mercantil feudal; en el museo hay una sala en la que me exhibirán. Lo más terrible es asumir el papel. Dentro de cada uno de nosotros tiene lugar una lucha entre el noble infame y el comunero. Todos los elementos exteriores están al servicio del noble infame, mientras que el comunero está más solo que la una: estamos separados de la Tierra por mil años y mil pársecs (Strugatski, Strugatski, 2011, p. 38).

Lo que plantea este extracto de la novela no es el hecho de no intervenir en el desarrollo de una civilización, sino la capacidad de los progresores de mantener su esencia humana de habitantes de una civilización del siglo XXII que ha superado las

guerras, el hambre, las luchas de poder y ahora vive en armonía comunista. Se produce un choque de mentalidad constante: a pesar de que Antón es consciente de que esa época feudal también se vivió en la Tierra, no es capaz de controlar su sentido de la justicia y no intervenir para proteger a los que tienen una mentalidad más avanzada para esa época y pueden aportar mucho a la sociedad en general si les dejan hacerlo. Pero lo que más le preocupa a Rumata no es el desarrollo de la historia en general, sino el complicado don Reba, la mano derecha del rey, que tiene una inmensa capacidad de manipular y salirse siempre con la suya: *“había emergido tres años atrás de algún sótano mohoso de los archivos del Palacio. Era un funcionario mezquino, insignificante, obsequioso y paliducho; incluso tenía la tez algo azulada. [...] No era nadie ni procedía de ninguna parte. No se trataba de una inteligencia poderosa a la sombra de un monarca débil, como ha sucedido en algunos casos que la historia ha dado a conocer”* (Strugatski, Strugatski, 2011, p. 72). El personaje no parece tener nada en especial, nadie sospechaba que sus ansias pudieran llegar más allá de manipular al monarca para hacer lo que le plazca. Pero ¿cuántos don Reba han existido a lo largo de la historia de la Tierra? Al principio ningún dictador parecía ser lo suficientemente hábil y sediento de poder como para implantar el totalitarismo, pero justamente los que parecían ser menos capaces de cambiar las cosas eran los que iniciaban las guerras más atroces.

Los peores presentimientos de Rumata se cumplen cuando se produce un golpe de Estado perpetrado por los monjes negros pertenecientes a la Orden Sagrada, cuyo gobernador es don Reba. Ahora el ministro del rey se convierte en el gobernador de todo Arkanar y podrá seguir eliminando a todos aquellos que considera demasiado intelectuales para la sociedad: *“Las personas instruidas no son enemigas del rey – respondió el padre Kin, sonriendo ampliamente-. El instruido que sueña, el instruido que duda, el instruido incrédulo, ¡ese es el enemigo del rey!”* (ibidem, p. 52).

Mientras el gobierno pretende aniquilar a todos los instruidos, don Rumata, junto a los demás progresores, hace lo posible para salvarlos no solo a ellos, sino también a todos aquellos que han nacido demasiado pronto porque su forma de ser no encaja con la época en la que viven. Son buenos, valientes, compasivos, generosos y dispuestos a aprender y mejorar el mundo en el que viven. Ellos son las verdaderas víctimas del régimen, por ellos Rumata quiere intervenir en el flujo

de los acontecimientos. Entre ellos está Kira, la muchacha de la que se enamora Antón y a la que intenta alejar y proteger de un mundo cruel en el que alguien tan humano como ella no tiene cabida. Pero lo que más odia Rumata, lo que no consigue comprender es por qué nadie hace nada. Siendo ellos la inmensa mayoría, ¿por qué no resistían? ¿Por qué no luchaban y no plantaban cara a la milicia gris que les arrebatava la vida? Porque tenían miedo, tenían miedo de perder su casa, su profesión, de no poder mantener a la familia. Estaban todos demasiado preocupados por sobrevivir y no tenían aún la capacidad de comprender el poder del pueblo unido:

–¡Caramba! ¡Así que también la milicia...! ¡Vaya con la Orden! En realidad, no está mal que se hayan cargado a los soldados. Pero por lo que respecta a nosotros, noble caballero, ¿cómo lo veis? ¿Creéis que nos las arreglaremos con la Orden?

–¿Por qué no? –dijo Rumata–. La Orden también tiene que comer y beber. Claro que os las arreglaréis.

–Sí, supongo que saldremos adelante –dijo el herrero, más animado–. Supongo que lo mejor es no meterse con nadie, para que no se metan con nosotros, ¿no?

–Pues no –Rumata negó con la cabeza–. Los que no se meten con nadie son los primeros en caer.

–Eso también es verdad –suspiró el herrero–. Pero qué puedo hacer... Estoy más solo que un espárrago en el yermo, y tengo ocho mocosos que mantener. ¡Madre mía, si por lo menos hubieran matado a mi maestro...! Era oficial de la milicia gris. ¿Qué creéis, noble caballero? ¿Lo habrán matado? Le debía cinco oros.

–No sé –dijo Rumata–. Es posible que lo hayan matado. Pero debes pensar en otra cosa, herrero: estarás más solo que un espárrago en el yermo, pero sé consciente de que en la ciudad sois diez mil espárragos.

–¿Y?

–Piensa –respondió Rumata con despecho, y siguió adelante.

«¡Me apuesto una mano a que no piensa nada! No, todavía es pronto. Mira que parece sencillo: diez mil herreros como él, y encima, encolerizados, harían papilla a quien quisieran. Pero lo que les falta es precisamente la cólera. Solo tienen miedo. Cada uno lucha por sí mismo, y dios, por todos.» (Strugatski, Strugatski, 2011, p. 143).

Aún no están preparados para ser dueños de su propio destino, no conciben un mundo diferente donde puedan elegir. Están demasiado acostumbrados a tener un rey, un obispo, un amo que les dicte qué hacer, cómo vivir y en qué creer. No saben ver más allá de lo que se les dice, aún tienen cosas que perder, ya sea una casa, una tienda, una taberna, hijos o animales. Mientras tengan algo propio, ¿a quién le importa el bienestar común? Pero hay esperanza para ellos, a pesar de las represalias, el odio y la ignorancia; el futuro es de los que nacen diferentes, los que sienten una curiosidad innata por aprender, por preguntar, por poner en duda lo establecido. Ellos son la debilidad de los progresores, por los que vale la pena luchar, a los que hay que proteger:

[...] Todas ellas tenían una cosa en común: que, casi sin excepción, aún no eran personas en el sentido contemporáneo de la palabra, sino piezas en bruto, lingotes toscos que solo el curso sangriento de la historia cincelaría hasta que resultaran de ellos seres humanos auténticos, dignos y libres. Eran pasivos, codiciosos y egoístas hasta extremos inconcebibles. Desde el punto de vista psicológico, casi todos eran esclavos: esclavos de la fe, esclavos de sus semejantes, esclavos de las bajas pasiones, esclavos de la avidez... Si, por capricho del destino, alguno de ellos nacía señor o se convertía en tal, no sabía qué hacer con su libertad y recuperaba rápidamente su condición, convirtiéndose en esclavo de la riqueza, de los excesos antinaturales, de sus amigos depravados o de sus propios esclavos. En ellos se basaba la esclavitud, y eran ellos quienes volvía a imponerla. Si hubieran sido todos idénticos, no tendría sentido concebir esperanzas y lo lógico sería tirar la toalla. Pero no dejaban de ser personas, portadores de la chispa de la razón, y constantemente, aquí y allá, prendían y se inflamaban llamas de un porvenir remoto pero ineludible. Se encendían a pesar de todo, a pesar de su aparente inutilidad, a pesar de la opresión, a pesar de las botas que las pisoteaban, a pesar de que no había nadie en el mundo que las necesitara y la población estaba en contra suya, a pesar de que, en el mejor de los casos, solo provocaban una lástima desdeñosa y perpleja...

No sabían que el futuro estaba a su favor, que el futuro era imposible sin ellos. No sabían que, en aquel mundo de fantasmas terroríficos del ayer, ellos constituirían la única realidad del mañana; que eran el fermento, la vitamina del

organismo de la sociedad. [...] sin arte, y en general, sin cultura, el estado perdería su capacidad autocrítica, se dedicaba a estimular tendencias erróneas, engendraba sin cesar hipócritas y desechos, promovía en los ciudadanos el consumismo y la presunción, y, en definitiva, se convertía en víctima propiciatoria de vecinos más sensatos. Se podía perseguir a los eruditos cuanto se quisiera, prohibir la ciencia o erradicar el arte, pero más tarde o más temprano había que abrir los ojos y, a regañadientes, permitir la circulación de todo aquello que tanto odian los cretinos e ignorantes ávidos de poder. Y por mucho que esa gente gris instalada en las poltronas despreciara el conocimiento, no podría hacer nada en contra de la objetividad histórica; podría entorpecer su curso, pero no detenerlo. Por mucho que desdeñara y temiera el conocimiento, inevitablemente se vería obligada a estimularlo si quería mantenerse en el poder (Strugatski, Strugatski, 2011, pp. 116-117).

Lo más llamativo de la novela sigue siendo su sutil forma de plasmar una sociedad totalitaria, dominada por el miedo, pero ubicada en otro planeta y aparentemente en un estadio de civilización subdesarrollado y muy temprano. Sin embargo, los lectores podían trazar el paralelismo de esa sociedad descrita por Arkadi y Borís con la época estalinista del siglo XX. Todas las dictaduras construyen su poder sobre la aniquilación de los intelectuales, y es bien sabido cuántos artistas, escritores, filósofos o inconformistas cayeron en las purgas llevadas a cabo por Stalin cuando llegó al poder. Los hermanos no inventaron un mundo nuevo y desconocido; la novela es una obra maestra porque habla de un mundo cercano y abiertamente conocido, donde los intelectuales son peligrosos para el poder gubernamental porque no siguen el pensamiento preestablecido, sino que piensan por sí mismos. Arkanar es un país, ciudad, región, civilización que representa cómo el poder ve el arte, la libertad de expresión, la ciencia y, en definitiva, el libre pensamiento.

En los años noventa llegó el momento de analizar la novela y darle el valor con el que se había escrito en el ya lejano año sesenta y tres: *“Смысл аллегории в “Трудно быть богом” состоит в том, что сталинизм и нацизм – это сходные, если не идентичные явления...Эта идея была расхожей в кругах основных читателей Стругацких – либеральной советской интеллигенции 60-х...“Трудно быть богом” – не столько роман, сколько пароль: его правильное прочтение гарантирует принадлежность читателя к кругам либеральной интеллиген-*

ции...”⁵² (Володихин, Прашкевич, 2012, p. 115). Contra todo pronóstico, la novela se publicó bastante rápido y sin grandes revisiones de la censura, es decir, posiblemente la obra más crítica con el régimen de la época comunista pudo ser publicada gracias a que pertenecía al género de la ciencia ficción. Si se localizaba en otro planeta, en una época que no era el siglo XX y bajo estándares de que el poder opresor era religioso, no se veía ningún peligro en la esencia que se escondía debajo del relato básico; la censura gubernamental no consideró que hubiera un mensaje más allá de la descripción de una sociedad medieval observada por los progresores comunistas enviados desde la Tierra.

El dinamismo de la obra se combina con largos monólogos del protagonista que sirven también como reflexiones y comparaciones del mundo del cual viene con aquel que ve. De cierta manera esos monólogos marcan el ritmo de la novela corta, narran cómo el personaje interpreta lo que está pasado. Sin embargo, casi al final de la obra tenemos un diálogo de don Rumata con el médico Budaj, al que termina rescatando, ya que era su misión desde el inicio de la obra. Ese diálogo entre los personajes sirve como reflexión sobre las diferentes perspectivas acerca de la sociedad, puesto que para el intelectual la sociedad debe tener forma piramidal: la base formada por artesanos y campesinos, sobre ellos la aristocracia, después el clero y en la cima de todos está el rey. Desde su perspectiva el triángulo es la figura más sólida, la que mejor aguanta todo tipo de adversidades y es el orden preestablecido que hay que respetar. Pero cuando Rumata indaga más en esa premisa preestablecida, el intelectual empieza a dudar si efectivamente la sociedad piramidal es la mejor para los que forman la base:

[...] ¿qué aconsejaríais a un ser todopoderoso? En vuestra opinión, ¿qué debería hacer un ser omnipotente para que vos dijerais: “Ahora el mundo es bueno”?

Budaj se reclinó en su asiento con una sonrisa de aprobación y cruzó las manos sobre el abdomen. Kira lo miraba nerviosa.

⁵² El significado de la alegoría en *Qué difícil es ser dios* es que el estalinismo y el nazismo son fenómenos similares, sino idénticos. Esta idea era compartida en los círculos de los principales lectores de los Strugatski, la intelectualidad liberal soviética de los años 60. *Qué difícil es ser dios* no es tanto una novela como una contraseña: su lectura correcta garantiza la pertenencia del lector a los círculos de intelectuales liberales.

Muy bien, sea. A un ser todopoderoso le diría: “Creador, desconozco tus planes. Quizá no tengas intención de hacer que la gente sea buena y feliz. ¡Désalo! ¡Es tan fácil conseguirlo...! Dale pan, carne y vino en abundancia; dale ropa y cobijo. Que desaparezcan el hambre y la miseria, y junto con ellas, todo lo que divide a las personas”.

—¿Eso sería todo?

—¿Os parece poco?

—Un dios os respondería —replicó Rumata, negando con la cabeza—: “Eso no sería beneficioso para la gente, porque los fuertes de vuestro mundo quitarían a los pobres lo que yo les diera, y los débiles volverían a ser pobres”.

—Yo le pediría que protegiera a los débiles. “Haz entrar en razón a los gobernantes crueles”, le diría.

—La crueldad conlleva fuerza. Si los gobernantes perdieran la crueldad, también perderían la fuerza, y otros más crueles los reemplazarían.

—Castiga a los crueles —dijo con firmeza Budaj, que ya no sonreía—, para que escarmienten y no ejerzan la crueldad sobre los débiles.

—El hombre nace débil y se vuelve fuerte si no hay nadie que lo juzgue a su alrededor. Cuando se castigue a los crueles que hay entre los fuertes, ocuparán su lugar los fuertes que hay entre los débiles, que a su vez se harán crueles. De esta manera habría que castigarlos a todos, y eso no es lo que deseo.

—Tu ves con más claridad. Todopoderoso. Haz, pues, que los hombres lo recibieran todo y no arrebaten a los demás lo que le has dado.

—Eso tampoco beneficia a la gente —suspiró Rumata—, ya que, si recibieran todo de mis manos de forma gratuita y sin esfuerzo, se olvidarían de trabajar y perderían el gusto por la vida. Los hombres se convertirían en mis animales domésticos, a los que tendría que alimentar y cuidar eternamente.

—¡No se lo des todo de golpe! —dijo Budaj con ardor—. ¡Dáselo poco a poco, gradualmente!

—La gente ya toma gradualmente por sí misma lo que necesita.

—Sí, veo que no es tan fácil —dijo Budaj con una risa incómoda—. Creo que no había pensado en estas cosas lo suficiente... Me parece que hemos examinado todas las alternativas; no obstante —se inclinó hacia él—, aún queda una posibilidad. Haz que la gente ame, por encima del resto de cosas, el trabajo, el conocimiento; que el único sentido de su vida sean el trabajo y el conocimiento. “Sí, también pensamos en eso —dijo Rumata—. La hipnoinducción masiva, la remoralización positiva... Hipnorradiadores en tres satélites ecuatoriales...”

–Sí, podría hacer eso –dijo Rumata–. Pero ¿valdría la pena privar a la humanidad de su historia? ¿Valdría la pena sustituir una humanidad por otra? ¿No sería lo mismo que borrar esta humanidad de la faz del planeta y crear una nueva en su lugar? (Strugatski, Strugatski, 2011, pp. 160-161).

Aquí se ve reflejado el problema fundamental de los progresores: no pueden intervenir en el curso de la historia sin alterarla. El dilema es más moral que de otro tipo: ¿Hasta qué punto una civilización más evolucionada tiene derecho a intervenir por el motivo que sea en el desarrollo de la historia de otra? ¿Acaso al ser más evolucionados no deberían dejar que la sociedad de esta se desarrolle de acuerdo con las decisiones que toma? Budaj aún representa a los intelectuales dominados por los valores sociales y morales tradicionales, quienes aceptan el orden preestablecido y dejan las decisiones importantes en manos de un dios, ya que según su criterio es este el que debería intervenir para salvar a su pueblo. Incluso los intelectuales de esa sociedad aún no han tenido tiempo para reflexionar sobre el humanismo, la libertad individual y el libre albedrío. Probablemente es cuando Rumata confirma sus temores de que no están preparados para ser salvados. Cada vez que se intervenga para liquidar a un dictador, aparecerá otro en su lugar, ya que el pueblo lo acepta como algo natural e innato. La solución que le parece más lógica es la de seguir salvando a todos aquellos que tienen capacidad para mejorar la sociedad del futuro, darles protección y evitar que el tirano de turno decida matarlos a todos. Esta es una decisión muy complicada de tomar, y cuando ya está claro cómo actuar, aparece el glorioso Arata, un personaje único en su época, un revolucionario profesional que ha luchado durante toda su vida por la justicia universal para los débiles y oprimidos. Ha liderado muchas rebeliones y ha fracasado en todas, varias veces ha sido salvado por los progresores por ser una personalidad casi inexistente en esa época, el inconformista, el que lucha por una causa que considera justa. Él está dispuesto a ser el que lleve la paz a su mundo con la ayuda de los “dioses” de la Tierra; acude a Rumata para pedirle más poder, pero este le dice que no. Esa negativa se justifica en que, si se otorga tal poder, siempre será ansiado por los demás, por los que no apoyan esa causa justa y solo quieren poder, y no puede caer en esas manos. Arata recrimina a Rumata que les infunden esperanzas, pero no están dispuestos a ayudar, y que, si los dioses no van a intervenir, es mejor que no vengán para observar cómo su mundo se hunde con la sangre de los inocentes.

Ese corto pero intenso diálogo casi marca el final de la historia. Rumata ya tomó su decisión, ya asumió que interviniendo no mejorarían las cosas de ese planeta, sino que probablemente empeoraría todo a largo plazo, pero para Arata ese momento es su presente, su realidad, el mundo en el que vive. Aunque en la obra los hermanos no indican quién asesinó a Kira, analizando esa última conversación podemos llegar a la conclusión de que fue Arata quien disparó a Kira. Ella era lo único que amaba Rumata en ese mundo gris y subdesarrollado, la única que debería ser salvada por tener cualidades tan poco habituales en una sociedad así. Su muerte era el estímulo que necesitaba el progresor, ya que entonces su causa dejaba de ser objetiva e impersonal y se convertía en una venganza, en un impulso para castigar la injusticia, el detonante para una revolución.

Posiblemente esa sea la conclusión de la obra: a pesar de estar preparados, formados y adoctrinados para ser progresores, ante todo siguen siendo humanos, sienten y padecen. Esa condición humana hace que sientan empatía, quieran ayudar y salvar a los que lo necesitan. Entonces, ¿es difícil ser dios? Desde luego que lo es, y más cuando entre los supuestos humanos que estudias encuentras a aquellos dignos de ser llamados amigos y sientes un verdadero aprecio por ellos. Por mucho que evolucionemos y por mucho que aprendamos, el conocer nuestra propia historia nos hace tener más empatía hacia aquellos que aún no han cometido los mismos errores, pero parece que están condenados a hacerlo. La dificultad del libre albedrío es tener la convicción de tomar las decisiones correctas, pero al mismo tiempo el hecho de no tener la certeza de elegir el camino correcto es lo que nos hace tan humanos; el poder de decidir nos lleva muchas veces a equivocarnos y a aprender de esos errores. Lo verdaderamente complicado es ser un mero observador de las decisiones que llevan a millones de personas a morir para poder adquirir ese conocimiento y poder aprender. La gran pregunta es cómo una obra con tanto contenido crítico hacia un régimen que persigue y mata a los intelectuales por el solo hecho de no compartir la ideología oficial se publicó sin casi ninguna intervención de la censura de la época. No tenemos respuesta a esta pregunta; sin embargo, teniendo en cuenta que posteriormente no hubo ningún intento del régimen por prohibir la obra, podemos pensar que efectivamente no se supo leer entre líneas y ver el auténtico mensaje que estaba implícito en la novela corta y mucho menos pensar que era una crítica al gobierno totalitario de la época.

En 1964 los autores terminan de trabajar en su primer cuento⁵³, *El lunes empieza el sábado* (*Понедельник начинается в субботу*). El título del cuento llamó mucho la atención, anunciaba la futura filosofía de los autores, especialmente de Borís Strugatski que siempre decía que lo más importante en la vida eran la amistad, el amor y el trabajo.

El menor de los hermanos incluyó la historia de la concepción del texto en su recopilación de comentarios sobre sus obras:

Надо сказать, что начало 60-х было временем повального увлечения Хемингуэем. Никого не читают сейчас с таким наслаждением и восторгом, ни о ком не говорят так много и так страстно, ни за чьими книгами не гоняются с таким азартом, причем все – вся читающая публика от старшеклассника до академика включительно. И вот однажды, когда БН сидел у себя на работе в пулковской обсерватории, раздался вдруг звонок из города – звонила старинная его подруга Наташа Свенцицкая, великий знаток и почитатель (в те времена) Хемингуэя. «Боря, - произнесла она со сдержанным восторгом. – Ты знаешь, сейчас в Доме книги выбросили новый томик Хэма, называется “Понедельник начинается в субботу” ...» Сердце БН тотчас подпрыгнуло и сладко замлело. Это было такое точное, такое подлинно хемингуэевское название – сдержанно грустное, сурово безнадежное, холодноватое и дьявольски человеческое одновременно...Понедельник начинается в субботу, это значит: нет праздника в нашей жизни, будни переходят снова в будни, серое остается серым, тусклое – тусклым...⁵⁴ (Стругацкий, 2018, pp. 106-107).

⁵³ Los escritores escriben varias obras que llaman cuentos ya que en ellos utilizan personajes y elementos de los cuentos folclóricos rusos y eslavos.

⁵⁴ Huelga decir que los primeros años de la década de los 60 fue una época en la que se admiraba mucho a Hemingway. Ahora no se lee a nadie con tanto deleite y fervor, no se habla de nadie con tanta pasión, ni se anhelan tanto los libros de nadie. Es más, lo admiraba todo el mundo: todo el público lector, desde un estudiante hasta un académico. Un día, mientras Borís Natánovich estaba en su puesto de trabajo en el Observatorio de Púlkovo, recibió una repentina llamada desde la ciudad. Era la llamada de su vieja amiga Natasha Svensítskaia, gran conocedora y admiradora (en aquella época) de Hemingway. «Borya, dijo conteniendo su entusiasmo, sabes que ahora mismo en la Casa del Libro han sacado un nuevo volumen de Hem, se titula *El lunes empieza el sábado*...». El corazón de Borís Natánovich se sobresaltó de inmediato y se encogió dulcemente. Era un título tan acertado y genuinamente hemingwayano: discretamente triste, severamente desesperanzado, frío y, al mismo tiempo, tremendamente humano... El lunes empieza el sábado, lo que significa: no hay lugar para la fiesta en nuestra vida, los días monótonos se suceden unos a otros, lo gris e insulso permanece...

Definitivamente, la obra llamó mucho la atención en la época, ya que presentaba protagonistas atípicos del género de la ciencia ficción como magos, brujas, criaturas mitológicas, personajes de cuentos populares y leyendas, objetos mágicos, etc., además de ser una obra satírica con varios elementos humorísticos. El cuento se compone de tres partes, a través de las cuales se va desarrollando y explicando el funcionamiento de un organismo estatal cuya misión es descubrir y experimentar nuevas formas de viajar en el tiempo, teletransportarse, crear fuentes de energías inagotables, supervisar que las criaturas fantásticas y mitológicas estén controladas o incluso ensayar nuevas formas de felicidad humana. La novela hace una combinación única de elementos científicos y magia. Es más, la magia forma parte de la ciencia y es posible aprender a ser mago para poder desempeñar el trabajo en el NICASO (Nuevo Instituto Científico de Adivinación y Sortilegios), donde se trabaja en los temas más diversos y encontramos departamentos del Sentido de la Vida, Predicciones y Vaticinios, Felicidad Lineal, Eterna Juventud, Metamorfosis Universales o Conocimiento Absoluto. El trabajo de cada persona del instituto es tan interesante que no pueden evitar trabajar ni durante los fines de semana ni en los festivos, por lo que para ellos el sábado es un día laborable más; todos vuelven a sus puestos, ya que prefieren estar en el instituto antes que en cualquier otro sitio:

Se estaba incumpliendo la legislación laboral premeditadamente y por doquier, y sentí que ya no deseaba pelearme contra aquellas infracciones, porque allí, a las doce de aquella Nochevieja que se abría paso a través de la nevasca, iban llegando personas a quienes les apetecía más terminar una tarea provechosa o volverla a empezar que agarrarse una melopea de vodka, patalear sin sentido, jugar a las prendas o practicar el flirteo en sus diversos grados de frivolidad. Iban llegando personas a quienes les gustaba más estar con otros que solos, que no soportaban ningún tipo de domingo, porque los domingos se aburrían. Los magos, las Personas con mayúscula, tenían como lema “El lunes empieza el sábado”. Sí, conocían algunos encantamientos, sabían transformar agua en vino, y para ninguno representaría un problema alimentar a mil personas con cinco panes. Pero no eran magos por eso. Eso era la cáscara, lo de fuera. Eran magos porque sabían mucho, tanto que la cantidad se convertía en calidad, y su relación con el mundo era distinta a la de la gente normal. Trabajaban en un instituto que se ocupaba principalmente de los problemas de la felicidad y

el sentido de la vida humanas, pero entre ellos no había nadie que supiese exactamente qué eran ni uno ni lo otro. Y habían establecido como hipótesis de trabajo que la felicidad y el sentido de la vida residían en ir ganando terreno ininterrumpidamente al campo de lo desconocido. Todas las personas tienen alma de mago, pero solo se convierten en uno cuando dejan de pensar tanto en sí mismos y más en los demás, cuando trabajar les resulta más interesante que distraerse en el sentido originario de la palabra (Strugatski, Strugatski, 2013, pp. 197-198).

El cuento no tuvo muchos problemas para ser publicado y no recibió demasiada atención por parte de la censura oficial, teniendo muchísimo éxito dentro y fuera de la URSS. Se tradujo a diferentes idiomas y se reeditó en ruso varias veces, lo que ayudó a consolidar a los escritores como unos de los autores de ciencia ficción con más peso durante toda la década de los sesenta.

En 1964, además de publicar su exitoso cuento, los escritores son finalmente admitidos en la Unión de Escritores Soviéticos, un largo proceso que empezó en 1961 después de la publicación de su tercer libro. No se sabe con certeza los motivos por los que la petición de ser miembros de la Unión de Escritores no fue aceptada hasta tan tarde. Por un lado, se hablaba de que los escritores que cultivaban el género de la ciencia ficción no eran tomados en serio por la comisión y, por otro, se rumoreaba que el sistema no estaba contento con el tipo de obras que publicaban los Strugatski. A pesar de presentar numerosas solicitudes a la comisión, el proceso parecía alargarse indefinidamente; el propio Arkadi comentaba la situación a su hermano en una carta en enero de 1964 de la siguiente manera:

Московская приёмная комиссия состоит из дряни и мерзавцев в большинстве, органически ненавидящих наш жанр. За нас там будет только Адамов и, возможно, Нилин. Если даже и обернётся всё благополучно, существует опасность, что согласятся передать в Президиум на утверждение только меня, как москвича. Заседают они как тайный совет инквизиции, значит, наши друзья из «Литературки»⁵⁵ явится туда не смогут, и Ариадна тоже. Вызовут

⁵⁵ Es el nombre familiar de «Литературная газета», la Gaceta Literaria.

только рекомендующих, а их у нас теперь только двое...⁵⁶ (Скаландист, 2008, pp. 274-275).

Parecía ser que el motivo del retraso que presentaban a los escritores era que, al vivir en ciudades diferentes, no podían entrar en la Unión de Escritores bajo el nombre de los hermanos Strugatski. Finalmente, en febrero del mismo año se confirma que Arkadi y Borís Strugatski ya son miembros oficiales de la SSP (Soiuz sovetskij pisatelei) y ahora oficialmente pueden llamarse escritores con todas las ventajas y desventajas que conlleva formar parte de un organismo oficial del Estado.

El mismo año de la publicación de *El lunes empieza el sábado* se publica otra novela corta de los autores, *Las cosas depredadoras del siglo* (*Хищные вещи века*), que probablemente fue ensombrecida por la anterior, pero no por ello es menos interesante. Ya solamente el título, que habla de cosas predatorias de nuestra época, nos hace reflexionar respecto a qué tipo de asuntos se podrían referir los escritores. La novela corta nos lleva a una sociedad decadente donde prima el interés por trabajar lo menos posible y satisfacer al máximo las necesidades materiales de las personas como dormir, comer, beber, sentir emociones fuertes y también drogarse. La espiritualidad o el arte no son del interés o agrado de los habitantes de la ciudad, como tampoco lo es el trabajo. Pero lo más dañino es la aparición de una nueva droga que está matando cada vez a más gente, y nuestro protagonista, un agente secreto comunista, tiene que descubrir a los que distribuyen la droga y cómo lo hacen, ya que aún hay esperanza de poder reformar a los habitantes de la ciudad inculcándoles valores marxistas. Después de la investigación, el protagonista descubre cómo funciona la famosa droga y se da cuenta de que detrás no está el crimen organizado o una cadena de suministro. El “slag” como llaman a la droga no es una sustancia sino un componente electrónico que provoca un efecto estimulante en el cerebro que hace que el consumidor pueda entrar en un estado onírico donde todos sus deseos y fantasías se cumplen hasta el punto de que no quieren volver a su vida

⁵⁶ El Comité de admisiones de Moscú está compuesto por basura y canallas en su mayoría, que odian visceralmente nuestro género. De nuestra parte solo estará Adámov y a lo mejor Nilin. Incluso si todo sale bien, existe el peligro de que acepten entregarme a la presidencia para confirmación solamente a mí porque soy moscovita. Se reúnen ellos como un Consejo secreto de la Inquisición, lo que significa que nuestros amigos de *Literaturka* no podrán presentarse allí y Ariadna tampoco. Solo convocarán a los que nos recomiendan, y ahora solamente tenemos dos.

real, por lo que muchos terminan muriendo. El mismo Borís Strugatski habla de la idea de la obra de la siguiente manera:

Идея этой повести, - вспоминал Борис Натанович, - была такая: под воздействием мощного электронного галлюциногена, воздействующего напрямую на мозг, человек погружается в иллюзорный мир, столь же яркий, как и мир реальности, но гораздо более интересный, насыщенный замечательными событиями и совершенно избавленный от серых забот и хлопот повседневности. За наслаждение этим иллюзорным миром надобно, однако, платить свою цену: пробудившись от наркотического сна, человек становится беспощадным животным, стремящимся только к одному – вернуться, любой ценой и как можно скорее, в мир совершенной и сладостной иллюзии.⁵⁷ (Володихин, Прашкевич, 2012, pp. 127-128).

Una vez más, la obra expone un mundo donde las personas deben elegir cómo quieren vivir: siendo fieles a ellas mismas y a su mundo interior o llevando una existencia para la satisfacción de sus instintos básicos sin importarles su mundo interior o su espiritualidad. No hablamos de una espiritualidad religiosa, sino de cualidades que posee el ser humano del siglo XXII, donde no cabe ningún comportamiento burgués o capitalista. Esa es la recurrente crítica de los escritores, un mundo donde la sociedad aún no antepone el bienestar de todos al bienestar individual. Sin embargo, no todo está perdido. Incluso una sociedad como esta puede cambiar y adquirir nuevos valores. Por eso no podemos referirnos a esta novela corta como una antiutopía, porque aún no ha llegado ese momento de no retorno, las personas aún pueden cambiar y transformar su mundo. Y lo más importante, el argumento sigue siendo actual: ahora mismo, cincuenta y cinco años más tarde, esa droga que nos aleja a una realidad alternativa, llena de experiencias increíbles que no se pueden tener en la vida

⁵⁷ La idea de esta novela corta, recordaba Borís Strugatski, fue la siguiente: bajo la influencia de un poderoso alucinógeno electrónico, que afecta directamente al cerebro, la persona se sumerge en un mundo ilusorio, tan vívido como la realidad, pero mucho más interesante, lleno de eventos maravillosos y totalmente libre de las preocupaciones y problemas de la vida cotidiana. Sin embargo, para disfrutar de este mundo ilusorio hay que pagar un precio: una vez despierta de su sueño narcótico, la persona se convierte en un animal despiadado que solamente busca regresar a toda costa y tan pronto como sea posible al mundo de ilusión perfecta.

real, está más cerca que nunca. Una vez más, Arkadi y Borís fueron unos visionarios de su época y mostraron un mundo decadente que ha perdido los valores espirituales porque la satisfacción de sus necesidades físicas era mucho más importante.

El borrador de la novela corta *Las cosas depredadoras del siglo* provocó cierto malestar en la redacción de la editorial, ya que la temática que tocaba difería mucho de la de sus primeras obras, donde el comunismo había triunfado y la sociedad vivía en una utopía global. Para poder publicarlo, la redacción acudió a un escritor famoso para pedir que añadiera su prólogo al libro y de esa manera conseguir una introducción benévola de la obra. En este caso el prólogo lo escribió Iván Yefrémov, aunque no estaba muy satisfecho con el rumbo que tomaban los hermanos Strugatski con sus novelas. Además de eso, la censura tampoco quería dar el visto bueno para que la obra se publicara; al principio no daban argumentos contundentes de los motivos por los que la novela corta podría ser considerada como antisoviética, pero tampoco dejaban a la editorial que se publicase. Al final, la editorial decidió que para evitar choques con los órganos gubernamentales se tendría que introducir una serie de modificaciones en el texto, a fin de dejar claro que el mundo que describe la novela es capitalista y que el protagonista viene de una sociedad fuertemente comunista, cuyo objetivo no es educar a esta sociedad decadente, sino tomar medidas más drásticas si es necesario para hacerles cambiar de estilo de vida. Lo más criticado por la censura de la obra finalmente resultó ser que los autores han creado una sociedad capitalista donde la gente vive en la abundancia extrema, por lo que no tienen mayores preocupaciones en la vida y deciden drogarse. Esa era una imagen que el gobierno comunista no podía consentir, ya que según él era imposible que una sociedad capitalista viviera en ese nivel de abundancia. Los propios escritores durante décadas pensaron que *Las cosas depredadoras del siglo* era una obra antiutópica, porque el mundo que describía no era un mundo correcto donde a una persona respetable le gustaría vivir. Sin embargo, terminaron cambiando de opinión con el paso de los años:

Наше отношение к этому миру, как к АНТИУТОПИИ, переменилось. Мы поняли, что этот мир, конечно, не добр, не светел и не прекрасен, но и не безнадежен в то же время, - он способен к развитию. Он похож на дурно воспитанного подростка, со всеми его плюсами и минусами.

И уж во всяком случае, среди всех придуманных миров он кажется нам наиболее ВЕРОЯТНЫМ. Мир Полдня, скорее всего, недостижим, мир «1984», слава богу, остался уже, пожалуй, позади, а вот мир «хищных вещей» - это, похоже, как раз то, что ждет нас «за поворотом, в глубине». И надо быть к этому готовым⁵⁸ (Стругацкий, 2018, p. 126).

A pesar de todo, la obra se publica en 1964, pero los autores son conscientes de que a partir de ese momento la censura literaria va a estar más pendiente que nunca de lo que quieren publicar. Incluso Arkadi, en una carta que escribe a su hermano en 1965, habla de que están viviendo una crisis: “*Борька, у нас, по-моему, с тобой назрел творческий кризис, за которым должно следовать что-то новенькое*”⁵⁹ (Володихин, Прашкевич, 2012, p. 137). Y así el mismo año nació la idea de la novela corta *El caracol en la pendiente* (*Улитка на склоне*).

Al principio iba a tener el título de *Desasosiego* (*Беспокойство*) y tener lugar en el *Mundo del Mediodía*, en una base situada en un planeta lejano llamado Pandora. La base está rodeada de un bosque donde transcurre una guerra biológica desde hace mucho tiempo y que es estudiado por cazadores y científicos. Sin embargo, la versión inicial de la obra no gustó a los escritores y decidieron cambiar el marco temporal a un tiempo más cercano al siglo XX. Además, la obra tiene un estilo radicalmente opuesto a las demás, la prosa es mucho más lenta y desaparecen los diálogos entre los personajes. La novela corta presenta dos argumentos, uno narrado por un habitante del bosque y otro narrado por un empleado que trabaja en la administración que se encarga de investigar el bosque. Los capítulos van alternando la narración que cada uno de los protagonistas hace de su vida en el bosque desde su perspectiva. Lo que llama la atención es que la visión de cada uno es totalmente diferente: mientras uno intenta entrar en el bosque, el otro hace lo imposible para poder salir de él. Pero claramente el protagonista y el que le da unidad a la obra es el bosque, un ente que tiene vida propia, que alberga grandes descubrimientos y se-

⁵⁸ Nuestra postura hacia este mundo como DISTOPÍA ha cambiado. Nos dimos cuenta de que este mundo, por supuesto, no es bueno, ni alegre ni hermoso, pero al mismo tiempo tampoco es irremediable. Es capaz de evolucionar. Se parece a un adolescente malcriado, con todos sus pros y contras. Y, en cualquier caso, de todos los mundos inventados, nos parece el más PROBABLE. El *Mundo del Mediodía*, muy probablemente, es inalcanzable. El mundo de 1984, gracias a Dios, se ha quedado atrás, pero el mundo de las “cosas predatorias” parece ser justo lo que nos espera “a la vuelta de la esquina” y tenemos que estar preparados para ello.

⁵⁹ Borka, creo que estamos teniendo una crisis creativa contigo, que debería ser seguida por algo nuevo.

cretos, donde viven criaturas mágicas. No solamente estamos hablando desde una perspectiva científica, sino que también vemos elementos que la ciencia no puede explicar, como la capacidad de las mujeres del bosque de crear criaturas y cuerpos vivos, pero sin conciencia, que pueden servir como sus esclavos. Pero ¿qué es el bosque? Borís Strugatski explica que el bosque es la idea clave de la novela corta, ya que en torno a él gira todo lo demás:

Лес – это будущее. Про которое мы ничего не знаем. О котором мы можем только гадать, как правило, безосновательно, о котором у нас есть только отрывочные соображения, так легко распадающиеся под лунной сколько-нибудь пристального анализа. О Будущем, если честно, если – положи руку на сердце, - о Будущем мы знаем сколько-нибудь достоверно лишь одно: оно совершенно не совпадает с любыми нашими представлениями о нем. Мы не знаем даже, будет ли мир Будущего хорош или плох, - мы в принципе не способны ответить на этот вопрос, потому что, скорее всего, он будет нам безмерно чужд, он будет до такой степени не совпадать с любыми нашими о нем представлениями, что к нему нельзя будет применять понятия «хороший», «плохой», «неважнецкий», «ничего себе»⁶⁰ (Вишневский, 2013, p. 121).

Al igual que el futuro, el bosque aún no se ha terminado de crear, aún hay muchas cosas desconocidas, muchas respuestas que encontrar, mientras que al otro lado tenemos el presente, que está representado por la base que se ha creado para estudiar el bosque y que vive por y para él:

Что такое Управление - в нашей новой, символической схеме? Да очень просто – это Настоящее! Это Настоящее, со всем его хаосом,

⁶⁰ El bosque es el futuro, que desconocemos por completo. Un futuro del que solo podemos especular, generalmente sin fundamento, sobre el que solo podemos esbozar alguna idea que de manera fácil se desintegra bajo la luz de un análisis mínimamente detallado. Con la mano en el corazón y siendo francos, sobre el futuro lo único que sabemos con certeza es que no coincide en absoluto con ninguna idea que se nos pueda ocurrir. Ni siquiera sabemos si el mundo del futuro será bueno o malo, de hecho, no podemos siquiera contestar a esta cuestión, porque, lo más seguro es que nos será incalculablemente ajeno, distará tanto de cualquier idea que tengamos sobre él que no se podrá aplicar al respecto calificaciones como «bueno», «malo», «mediocre» o «no está mal».

со всей его безмогlostью, удивительным образом сочетающейся с многоумудренностью. Настоящее, исполненное человеческих ошибок и заблуждений пополам с окостенелой системой привычной антигуманности. Это то самое Настоящее, в котором люди все время думают о Будущем, живет ради Будущего, привозглашают лозунги во славу Будущего и в то же время – гадят на это Будущее, искореняют это Будущее, всячески уничтожают ростки его, стремятся превратить это Будущее в асфальтированную автостоянку, стремятся превратить Лес, свое Будущее, в английский парк со стриженными газонами, чтобы Будущее сформировалось не таким, каким оно способно быть, а таким, каким нам хотелось бы его сегодня видеть...⁶¹ (Вишневский, 2013, p. 122).

Una vez tenemos claro que la novela corta gira en torno a la constante lucha del futuro y el presente, el primero tan anhelado de controlar y el segundo tan caótico en sus acciones, podemos analizar más a fondo a los protagonistas humanos de la obra. Kandid es el representante del bosque, pero sin ser oriundo de él, ya que originalmente viene de la base, tiene un accidente y es adoptado por los habitantes de uno de los pueblos que hay dentro del bosque. No se siente a gusto en el bosque ni en su aldea, ya que su mente racional no consigue explicar nada de lo que está pasando, y eso le provoca constantemente ganas de ir a la Ciudad para averiguar qué hay allí y conseguir respuestas a todas sus preguntas. Kandid es el que nos cuenta cómo es el bosque, los seres que habitan en él y las reflexiones sobre cómo y por qué se han creado esas criaturas, pero lo más importante es que él está seguro de que dentro del bosque hay una sociedad de amos que generan y dominan a todas esas criaturas, ya que estas no tienen suficiente inteligencia para poder subsistir por sí mismas. Y con esa idea emprende su viaje a la Ciudad y espera así poder encontrar a los que crean y controlan todo, a los mandatarios.

⁶¹ ¿Qué es la Administración en nuestro nuevo esquema simbólico? Muy simple: ¡es el presente! El presente con todo su caos y su estupidez, sorprendentemente combinada con la astucia. El presente está lleno de errores y engaños humanos, combinados con el enquistado y tradicional sistema antihumano. Es el mismo presente en el que las personas dedican todos sus pensamientos al futuro, viven por y para el futuro, corean eslóganes en son del futuro, y al mismo tiempo, ensucian ese futuro. Lo erradican, destruyen sus brotes de todas las maneras posibles, procuran convertir ese futuro en un parking asfaltado, se esfuerzan en convertir el Bosque, su futuro, en un parque inglés con césped cortado, para que el futuro no adquiera su propia forma, sino la que nos gustaría que tuviera hoy en día...

El giro inesperado es que encuentra a los amos; éstos son las mujeres que han desaparecido de los pueblos o han sido secuestradas, las que crean y dominan a todas las criaturas. Ellas mantienen un sistema totalitario donde son las que deciden quién vive y quién debe morir. Consideran que los hombres o los pueblos no son nada más que animales incapaces de pensar y mucho menos de crear, y que ellas son las únicas que deben decidir eliminar a los que consideran errores de la creación porque afectan el ritmo de la realidad que están generando. Entonces, ¿no podríamos interpretar que los escritores nos están avisando que dentro del bosque, que es además el futuro, puede encontrarse una sociedad totalitaria que decide de manera unilateral sobre la vida de todas sus criaturas? A lo mejor ese era el peligro de la obra, por la que fue tan duramente sacudida por la censura: mostrar que el bosque, aún tan desconocido para muchos, puede traer problemas que afectarán a toda la sociedad, ya que existirá un grupo que cree que tiene derecho a decidir sobre todos los demás, considerando que la opinión de ellos es demasiado insignificante porque no son capaces de generar ideas o vida, como lo muestra el texto.

Al otro lado tenemos la base, el organismo administrativo cuya labor es investigar y clasificar todo lo que hay en el bosque. Una Administración caótica, donde no está claro quién tiene que hacer qué y, lo más importante, para qué tiene que hacer las cosas. Una Administración donde reina la burocracia y donde se piden pases y permisos para todo. Sin ellos no se puede hacer nada, incluso pueden echar a los habitantes de su propia casa la misma noche que caduca su permiso de permanencia en la base, sin importar las consecuencias. La de esa base es una descripción demasiado familiar para los escritores de 1965, porque ilustra a la perfección el funcionamiento de la realidad soviética de la época. El protagonista, Pérets, intenta llegar al bosque, es para lo que ha venido a la base, y no consigue el permiso para hacerlo, pero tampoco es capaz de entender los motivos de la prohibición. Está dispuesto a aventurarse para ver cómo es el bosque, pero lo único que encuentra es que todo el mundo está trabajando durante más de veinte horas al día, evaluando el lugar, pero sin llegar a ninguna conclusión sobre nada. Aun así, no consigue que le dejen investigar el terreno, pero tampoco le dejan volver a su hogar, por lo cual se encuentra constantemente en un bucle: en realidad no pertenece a ningún sitio, pero tampoco le dejan encontrar su lugar. La base y la Administración representan el gobierno soviético de la época, describen la maquinaria del Estado, que no está

ni quiere estar preparado para investigar el bosque, sino controlar que lo que hay allí dentro no se expanda:

Управление по делам Леса в прошлом – это обычный концлагерь, именно из него выросла современная Перецу система. И она, эта система, отлично помнит о своем происхождении. Иначе говоря, СССР «раннего Брежнего» еще позавчера был СССР «позднего Сталина». Приметы «былинного времени» наличествуют в ней везде и всюду. Для антиимперцев Стругацких нестерпимо уже само то, что именно «огромное мрачноватое здание» Управления занимается судьбой Леса, хотя Лес в нем отовсюду заслонен мелкими хозяйственными постройками, и его «искореняют», даже не глядя на него, не вдумываясь в происходящее. [...] Управление, в сущности, хорошо бюрократизированные хаос и безмыслие. В таком хаосе возможно всё, и всё приобретает административный смысл, если будет на то приказ. Но приказ может вырастить административный смысл даже из полной белиберды⁶² (Володихин, Прашкевич, 2012, pp. 162 - 164).

Claramente la obra, por su dificultad técnica, no era del agrado del gran público, pero tampoco lo era para la censura y las editoriales. En los años sesenta solo se llega a publicar por partes, dividiéndolas de este modo: por un lado, las que hablaban del Bosque, y por otro, las que hablaban de la base y la Administración que estudiaba el Bosque. Para la censura, la parte de Pérets era la más antisoviética, ya que criticaba de manera abierta la burocracia soviética representada por la Administración:

The Strugatsky's unfamiliar surrealistic style was probably perceived by many critics as an attempt to divert censors from the underlying anti-Soviet allegory.

⁶² La Administración de los asuntos del Bosque en el pasado era un campo de concentración común, y de ahí ha surgido el sistema en el que vive el personaje de Pérets; y este sistema recuerda muy bien sus orígenes. En otras palabras, la URSS de los primeros años de Brézhnev, recién ayer, era la URSS de los últimos años de Stalin. Los signos de la «época épica» están por todas partes. Para los antiimperialistas Strugatski es intolerable el mismo hecho de que sea el «enorme edificio lúgubre» de la Administración el que se encargue del destino del Bosque, a pesar de que en él queda oculto por todas partes tras pequeñas dependencias, y lo «erradican» sin siquiera mirarlo, sin pensar en lo que está pasando. [...] La Administración es, en su esencia, el caos y el sinsentido bien burocratizados. En un caos de ese calibre todo es posible, todo cobra sentido administrativo, si se da la orden; y la orden puede crear un sentido administrativo incluso a partir de cualquier absurdo.

Western critics also perceived the anti-Stalin, or anti-totalitarian slant, but rightfully attached a deeper meaning to the forest and Administration imagery than simply a political ruse to get past censorship.

It was possible to see a topical political and ethical theme underlying the conflict of the two imaginary realms: Perets' reaction to an overwhelming power structure could be interpreted as accommodation, whereas Kandid's refusal to capitulate – a heroic but futile gesture which marks him as a kind of “holy fool”. Both protagonists try to defend an ethical stance in modern power structures (depicted in the extreme), which have made their ethical principles practically obsolete. Furthermore, one can see Kandid and Perets as representatives of Soviet intellectuals, caught between their fellow countrymen who mistrust them, and their government, which oppresses them (Howell, 1994, p. 131).

La novela corta se publicó en su versión completa dentro de la URSS en 1988, aunque anteriormente hubo varias publicaciones en Occidente. A pesar de todo, para Arkadi y Borís, *El caracol en la pendiente* es considerada como una de sus obras favoritas y más completas desde el punto de vista literario. Sin embargo, los autores nunca se pronunciaron respecto a si su novela corta realizaba una premonición sobre la desintegración futura de la URSS y el paso hacia un nuevo futuro; la interpretación siempre estuvo en manos de los lectores. Echando la vista hacia los años sesenta desde una perspectiva de lectura crítica, sí podemos ver razonable que la censura soviética haya retrasado la publicación de la novela corta casi veinte años; en 1965 podía levantar demasiadas reflexiones sobre la similitud del bosque y la Administración con la realidad cotidiana soviética.

En 1966 aparece la nota sobre los defectos de la ciencia ficción soviética escrita por el Departamento de Propaganda del Comité Central del Partido Comunista de la Unión Soviética, documento que deja una gran marca en el desarrollo del género de la ciencia ficción y particularmente en el desarrollo de la obra de los hermanos Strugatski. Para no transcribir la totalidad de la nota vamos a citar los puntos más relevantes:

Отдел пропаганды и агитации ЦК КПСС считает необходимым доложить о серьёзных недостатках и ошибках в издании научно-фантастической литературы.

Особого внимания, по нашему мнению, заслуживают произведения так называемой «социальной» или «философской» фантастики, в которых моделируется будущее общество, его политические, моральные, человеческие аспекты. [...] Литература по фантастике стала как бы литературной модой.

Особенно большую популярность научно-фантастическая литература снискала себе среди молодежи и подростков. Произведения этого жанра читаются молодежью буквально запоем⁶³ (Скаландист, 2008, p. 113).

Posteriormente se enumera que la literatura de ciencia ficción es publicada por cerca de veinte editoriales centrales, republicanas y regionales, además de ser divulgada en más de cincuenta revistas y periódicos con millones de ejemplares.

Советская фантастика всегда отличалась своими прогрессивными тенденциями, твердо стояла на основах научного мировоззрения, смело вторгалась в сложные и малоизученные жизненные проблемы. Для неё были характерными высокий гуманизм, глубокая вера в силу человеческого разума, оптимистический взгляд в будущее человечества, неизменно связанное с победой и торжеством коммунистических идеалов.

Однако в последние годы в результате снижения требовательности со стороны издательств и редакций журналов к авторам, к идейно-художественному уровню произведений научно-фантастическая литература претерпела определенную эволюцию.

Книга этого жанра начала всё дальше отходить от реальных проблем науки, техники, общественной мысли, их идеологическая направленность

⁶³ El Departamento de Propaganda y Agitación del Comité Central del Partido Comunista de la Unión Soviética considera necesario informar sobre graves deficiencias y errores en la publicación de literatura de ciencia ficción. En nuestra opinión, se debe prestar especial atención a las obras de la llamada ciencia ficción “social” o “filosófica”, en las que se modela la sociedad futura, sus aspectos políticos, morales y humanos. La literatura de ciencia ficción se ha convertido, por así decirlo, en una moda literaria. La literatura de ciencia ficción es especialmente popular entre los jóvenes y adolescentes. Las obras de este género son leídas por los jóvenes con voracidad.

stала всё более притупляться и, наконец, стали появляться произведения, в которых показывается бесперспективность дальнейшего развития человечества, крушение идеалов, падение нравов, распад личности. Жанр научной фантастики для отдельных литераторов стал, пожалуй, наиболее удобной ширмой для легального протаскивания в нашу среду чуждых, а иногда и прямо враждебных идей и нравов⁶⁴ (Скаландист, 2008, pp. 113-114).

Como un ejemplo práctico de ese cambio de premisa en el desarrollo de sus obras literarias se nombra a los hermanos Strugatski y sus obras *El intento de huida* (*Попытка к бегству*) y *Las cosas depredadoras del siglo* (*Хищные вещи века*). Especialmente la segunda novela es una manifestación de desdén por la filosofía materialista, además de desprecio por el hombre mismo, por toda la historia de la humanidad, por la humanidad de hoy (ibidem, p. 114). El mundo descrito en la obra habla de una sociedad capitalista que ha alcanzado un bienestar insólito e inadmisibles, y ninguna institución ha considerado que esa imagen podría perjudicar no solamente a los lectores de dichos autores, sino además a todo el género literario. Otro punto más a tener en cuenta es que los escritos de la ciencia ficción moderna cada vez más presentan un nivel literario o estético bajo, ya que los personajes utilizan un lenguaje coloquial con una alta presencia de jergas propias de diferentes estamentos sociales (como ejemplo una vez más se usa la novela de los hermanos Strugatski *Qué difícil es ser dios*).

Y se llega a la siguiente conclusión: que influencias ideológicamente ajenas y conceptos filosóficos con un enfoque pesimista se han introducido dentro del género de la ciencia ficción soviética debido a que las editoriales gubernamentales y

⁶⁴La ciencia ficción soviética siempre se distinguió por sus tendencias progresistas, se apoyaba firmemente en los cimientos de la visión del mundo científica y abordaba con valentía problemas de la vida complejos y poco estudiados. Se caracterizaba por un alto humanismo, una fe profunda en el poder de la razón humana, una visión optimista del futuro de la humanidad, invariablemente asociada con la victoria y el triunfo de los ideales comunistas. Sin embargo, en los últimos años, la literatura de ciencia ficción ha experimentado una cierta evolución como consecuencia de la disminución de las demandas por parte de los editores y redactores de revistas hacia los autores, hacia el nivel ideológico y artístico de las obras. El libro de este género ha comenzado a alejarse cada vez más de los problemas reales de la ciencia, la tecnología, el pensamiento social, su orientación ideológica comenzó a embotarse cada vez más y, finalmente, han empezado a aparecer obras en las que se muestra la futilidad del desarrollo posterior de la humanidad, el colapso de los ideales, la caída de la moral, la desintegración de la personalidad. El género de la ciencia ficción se ha convertido para ciertas figuras literarias, quizás, en la tapadera más conveniente para el contrabando legal en nuestro entorno de ideas y costumbres extrañas y, a veces, abiertamente hostiles.

la crítica literaria nunca han analizado en profundidad dicho género. Su objetivo es conseguir la máxima cantidad de beneficios posible, por lo cual, publican todo el material que les traen los autores y traductores.

Teniendo en cuenta la gravedad de la situación, el Departamento de Propaganda del Comité Central del Partido Comunista de la Unión Soviética decide que se deben de llevar a cabo las siguientes acciones:

1. Поручить редакции журнала «Коммунист» опубликовать обстоятельную критическую статью авторитетного автора об ошибочных тенденциях в современной научно-фантастической литературе.
2. Поручить ЦК ВЛКСМ рассмотреть вопрос о работе издательства «Молодая гвардия» по изданию научно-фантастической литературы и принять меры по укреплению издательства более квалифицированными кадрами.
3. Предложить Комитету по печати при совете министров СССР навести надлежащий порядок в издании литературы по научной-фантастике как в центре, так и на местах, обратив особое внимание на выпуск произведений западных литераторов.
4. Рекомендовать Союзу писателей СССР обсудить вопрос об ошибочных тенденциях в современной научно-фантастической литературе и принять меры к улучшению работы с литераторами, работающими в этом жанре.
5. На очередном информационном совещании в Отделе пропаганды и агитации ЦК КПСС обратить внимание редакторов газет и журналов, директоров издательств на неправильные тенденции в современной научно-фантастической литературе и на поверхностное обсуждение проблем, связанных с этим жанром, на страницах периодической печати⁶⁵ (Скаландист, 2008, p. 117).

⁶⁵ 1. Encomendar a la redacción de la revista *Kommunist* que publique un artículo crítico completo de un autor autorizado sobre tendencias erróneas en la literatura de ciencia ficción moderna.

2. Instruir al Comité Central del Komsomol a considerar el trabajo de la editorial *Molodaia Gvardia* en la publicación de literatura de ciencia ficción y tomar medidas para fortalecer la editorial con personal más cualificado.

Se sabe que los escritores conocían la existencia de la nota sobre la ciencia ficción soviética donde se habla de ellos, pero el contenido de la nota no les fue desvelado, puesto que estuvo categorizada como información secreta. Aun así, los autores siguieron publicando sus obras; no obstante, sí que sintieron el creciente interés de la censura en todo lo que escribían. A partir de 1966 podemos hablar de una tercera etapa de los escritores, que continuará probablemente hasta los años ochenta del siglo XX, y es donde encontramos ya una madurez tanto en su estilo como en la temática de sus novelas y relatos.

El mismo año, los autores terminan de escribir su relato *La segunda invasión de los marcianos* (*Второе нашествие марсиан*), publicado en 1968. La narración llama la atención por seguir un argumento muy parecido a la *La guerra de los mundos* de Herbert George Wells. Sin embargo, a pesar de esta clara inspiración, no parece ser una copia del escritor británico, en gran medida por tener una gran carga satírica. Probablemente por ese motivo el relato se lee con mucha facilidad, siendo una obra muy entretenida para todos los públicos, que contrasta bastante con las novelas cortas anteriores por no tener una carga tan filosófico-política. El argumento no se centra en hablar de los marcianos, cómo son y cómo implementan sus leyes en la Tierra, sino de la forma en la que reaccionan los humanos frente a una invasión extraterrestre. Lo esencial de la obra no es otra cosa que plantear una posible situación futura en la que nuestro planeta tiene que aceptar una sociedad impuesta, donde los humanos tienen que ofrecer algo a los invasores para poder seguir viviendo.

Sin embargo, el relato no gustó ni a los críticos ni a los organismos literarios. A todos les pareció demasiado plano, sin grandes ideas sobre el futuro u otros planetas y sociedades. Esto demuestra una vez más la complejidad en la que se movían

3. Proponer al Comité de Prensa dependiente del Consejo de ministros de la URSS que se establezca el orden adecuado en la publicación de literatura de ciencia ficción tanto en el centro como en el nivel local, prestando especial atención a la publicación de obras de escritores occidentales.

4. Recomendar a la Unión de Escritores de la URSS que discuta el tema de las tendencias erróneas en la literatura de ciencia ficción moderna y tome medidas para mejorar el trabajo con los escritores que trabajan en este género.

5. En la próxima reunión de información en el Departamento de Propaganda y Agitación del Comité Central del Partido Comunista de la Unión Soviética, llamar la atención de los editores de periódicos y revistas y de los directores de editoriales sobre las tendencias equivocadas en la literatura de ciencia ficción moderna y sobre una discusión superficial de los problemas asociados con este género en las páginas de la prensa periódica.

los escritores de la época: por un lado, si la obra superaba el nivel aceptado de reflexiones sociales o ideológicas llamaba la atención de los organismos estatales por “pasarse de la raya”, pero si la obra era sencilla y solo se centraba en una temática clásica de la ciencia ficción como en este caso, se consideraba demasiado simple para unos escritores de reputación sólida, y no llamaba la atención de los lectores.

En 1967 los escritores intentan publicar *El cuento sobre el trío* (*Сказка о Тройке*) que en un principio se planteaba como una continuación de *El lunes empieza el sábado* (*Понедельник начинается в субботу*). Sin embargo, esta segunda parte no es tan divertida e inocente como la primera, es una sátira del funcionamiento de los sistemas gubernamentales donde se expone, en forma de casos prácticos, la ineptitud de los llamados funcionarios a la hora de valorar aquello que llaman fenómenos inexplicables. Dentro de la categoría de los fenómenos inexplicables podremos encontrar una chinche y un pulpo parlantes, extraterrestres, un hombre de las nieves, objetos que son capaces de pensar por sí mismos o crear cosas, etc. Los protagonistas que conocemos de *El lunes empieza el sábado* tienen una oportunidad única para poder estudiar esos fenómenos en el Nuevo Instituto Científico de Adivinación y Sortilegios, pero no se esperan dar con el trío que forma parte del departamento de Racionalización y Utilización de los fenómenos inexplicables, que tienen que autorizar y confirmar que las criaturas u objetos son realmente inexplicables. Si el trío toma la decisión de que algún fenómeno sea considerado irracional o trascendental, firma el decreto con la ayuda de un sello mágico, y eso implica que ese fenómeno desaparece del mapa, deja de existir en la realidad y no puede ser estudiado por los miembros del instituto. Evidentemente la crítica de los escritores es al sistema burocrático soviético, donde las decisiones se toman por personas totalmente incapacitadas para esa labor. Los personajes que constituyen el llamado tribunal son:

- El presidente del tribunal, Lavr Fedótovich Vuniukov, que es el que toma la decisión final, siempre hablando en nombre de todo el pueblo y decidiendo si el fenómeno puede resultar de utilidad para el pueblo.

- El activista Rúdolf Arjípovich Jlebovódov, que suele postularse siempre en contra de cualquier fenómeno a no ser que el presidente diga lo contrario.

- El coronel, como representante del poder militar, aunque siempre está durmiendo y nunca participa en las decisiones.

- Farfurkis, quien no participa en la toma de decisiones a no ser que se le permita. Su labor es seguir las indicaciones del reglamento y tomar notas, pero, a falta de la participación del coronel, suele dar su opinión basándose en el reglamento.

- El asesor científico, profesor Vybegallo, cuya participación no suele aportar certeza sobre nada, ya que no se le ve muy interesado en analizar los fenómenos inexplicables que se presentan a juicio; como mucho, da una descripción detallada de ellos.

El cuento fue rechazado por la inmensa mayoría de las editoriales a las que se envió. Se consiguió publicar en el almanaque *Angará*, por lo que su redactor fue despedido como un castigo ejemplar para todos los demás editores. En 1970 el cuento es publicado en Occidente, motivo por el que fue censurado durante los siguientes veinte años en Rusia. Sin embargo, ¿qué es lo que tanto indignó a la censura soviética de esta obra? La respuesta es muy sencilla: la forma burlesca con la que se describía el increíblemente ineficaz y burocratizado departamento de Racionalización y Utilización de los fenómenos inexplicables. Con un tono muy sutil se critica que los miembros que toman las decisiones no tienen conocimiento suficiente para poder tomar esas decisiones, ninguno de ellos es científico o mago y no tienen criterio a la hora de valorar lo excepcional del fenómeno que ven delante de ellos; la mejor representación de su incapacidad de ver más allá es cuando piden a un extraterrestre que demuestre que es un extraterrestre, ya que ni su aspecto físico ni su nave espacial son suficientes, sino que tiene que presentar algún documento que lo acredite. Por otro lado, la inmensa mayoría de los expedientes no se termina de revisar a la primera, sino que se pospone la decisión durante meses, haciendo que se retrase la cola de los casos pendientes; ellos mismos reconocen no haber cumplido nunca más del 30% de la norma anual que tendrían que cumplir.

Todo ello seguramente indignó a las autoridades, ya que los primeros en verse reflejados en el cuento eran los censores; sin embargo, nunca se dio una ver-

sión oficial sobre los motivos por los que se denegaba la publicación en las revistas, hasta que en 1970 el cuento se publicó en ruso en Alemania por una editorial antisoviética («Posev» Narodno-trudovogo soiuza)⁶⁶ (Скаландист, 2008, p. 333). Ese detalle complicó mucho la relación de los escritores con la censura soviética, hasta el punto de que en 1971 tuvieron que escribir su primera carta de arrepentimiento, a pesar de que el cuento se había publicado sin su consentimiento. El contenido de la carta era el siguiente:

Нам сообщили, что в № 78 журнала “Грани” за 1970 год перепечатана наша повесть “Сказка о Тройке”, вышедшая в свет в 1968 году (альманах “Ангара” № 4-5). Нам сообщили также, что журнал “Грани”, являющийся органом НТС, придерживается ярко выраженной антисоветской ориентации. По этому поводу мы имеем заявить следующее:

1. Повесть “Сказка о Тройке” задумана нами как сатира на некоторые отрицательные явления, сопровождающие развитие науки и представляющие собой неизбежные издержки бурного научно-технического прогресса в наше время. Мы не беремся сами судить о достоинствах и недостатках нашей повести, но по мнению ряда компетентных товарищей (в большинстве – ученых) “Сказка о Тройке” оказалась произведением своевременным и была хорошо принята в научно-технических кругах нашего общества.

2. Нам совершенно очевидно, что необоснованное и беспелляционные нападки на “Сказка о Тройке” и другие наши произведения со стороны некоторых работников местного значения и неквалифицированных журналистов не дают редакции антисоветского журнала “Грани” никакого права рассматривать нас как своих авторов.

3. Мы категорически протестуем против опубликования нашей повести на страницах антисоветского журнала “Грани”, как против провокации, мешающей нашей нормальной работе, и требуем, чтобы

⁶⁶ “Siembra” del Sindicato de Trabajadores del Pueblo.

подобное впредь не повторялось⁶⁷ (Володихин, Прашкевич, 2012, pp. 188-189).

30.03.1971

Подписи.

A pesar de que los escritores no estaban de acuerdo en que sus obras se publicaran sin su permiso en el extranjero, este no sería un caso aislado, ya que otras muchas consiguieron llegar al Occidente gracias a *samizdat* y *tamizdat*.

Cisnes repugnantes (*Гадкие лебеди*) surgió como idea en 1966; sin embargo, no se publicaría hasta un cuarto de siglo más tarde. Inicialmente se iba a publicar en una recopilación de novelas cortas de los hermanos Strugatski junto a *La segunda invasión de los marcianos* (*Второе нашествие марсиан*), pero se rechazó incluirla por ser una obra de espíritu negativo y desesperado. Los escritores intentaron publicarla en casi todas las revistas posibles, ofreciendo incluso el cambio de nombre. Todos los intentos de publicación se terminaron en 1972, cuando se descubrió que en Alemania Occidental se había publicado clandestinamente la obra sin conocimiento de los escritores, por lo que tuvieron que escribir una respuesta oficial donde dejaban constancia de que no había sido con su consentimiento y que ninguno de ellos tenía relación con esa publicación. Este hecho fue decisivo para no volver a intentar publicarla durante los años posteriores.

⁶⁷ Nos han informado de que el número 78 de la revista *Grani* del año 1970 ha publicado nuestra novela corta *El cuento sobre el trío*, publicada por primera vez en 1968 (almanaque *Angará* número 4-5). Además, nos han comunicado que la revista *Grani* (órgano de la Alianza Nacional de los Solidaristas Rusos) sigue una marcada tendencia antisoviética. Con respecto a esto, debemos decir lo siguiente:

1. La novela corta *El cuento sobre el trío* ha sido concebida como una sátira de algunos fenómenos negativos que acompañan al desarrollo de la ciencia, y encarnan los costes inevitables del rápido progreso de la ciencia y la tecnología de nuestra época. No seremos nosotros quienes juzguen las virtudes y los defectos de nuestra novela, pero, según varios compañeros competentes (la mayoría de ellos científicos), *El cuento sobre el trío* es un relato pertinente y tuvo buena acogida en los círculos científicos de nuestra sociedad.

2. Nos parece bastante evidente que el ataque infundado y categórico contra *El cuento sobre el trío* y otras obras nuestras por parte de algunos entendidos locales y periodistas no cualificados, no otorga ningún derecho a los editores de la revista antisoviética *Grani* a considerarnos como sus autores.

3. Protestamos rotundamente contra la publicación de nuestra novela en la revista antisoviética *Grani*, pues consideramos que es una provocación que interfiere en nuestro ritmo de trabajo normal, y exigimos que esto no vuelva a ocurrir en el futuro.

30/03/1971

Firmas.

Cisnes repugnantes es muy diferente al *Mundo del Mediodía* al que nos tienen acostumbrados los escritores. Describe una ciudad gris, lluviosa, sin esperanza, un mundo oscuro y una sociedad en decadencia. Al parecer los únicos verdaderamente “vivos” en ese mundo apagado son los niños. A pesar de su juventud, son extremadamente inteligentes y disfrutan manteniendo debates sobre el verdadero significado de la vida y el futuro de la humanidad. Y sus ideas salen de los libros que están leyendo, pero desafortunadamente ni sus padres ni los otros adultos de la ciudad son capaces de entender su pensamiento; únicamente lo hacen “los leprosos”⁶⁸, que viven aislados y son odiados por los demás habitantes de la ciudad. Esos leprosos pueden ser identificados como los intelectuales, los que no siguen las pautas preestablecidas y piensan de manera diferente al resto de la población. A pesar de estar aislados, siguen teniendo un cierto poder en la sociedad, pero no están interesados en explotarlo, están mucho más interesados en enseñar a los niños, en hacerles que lean y que reflexionen sobre el mundo en el que les gustaría vivir. Claramente vemos una comparación de los leprosos con los disidentes intelectuales de cualquier régimen autoritario. Su principal labor no es tanto intentar cambiar la sociedad actual como preparar, enseñar y formar a los niños, que podemos presentir serán el próximo eslabón en la evolución de los humanos:

They dismiss their lesser developed human brothers as one dismisses small children from a meaningful discussion, but they do not concern themselves with destruction or vengeance. They simply select the most promising human specimens to inhabit their utopian space (in this novel, the town’s children are selected as the stuff of future humanity) and lure them away from the dystopian present. The Slimies are phenomenally well-read (they seem to need books more than food), and they are asexual. Unlike the Strugatsky’s earliest utopian heroes, they have no humanistic illusions, and no moral qualms about their right to select and “save” (Howell, 1994, p. 112).

El argumento es complicado de seguir, ya que predominan los diálogos entre diferentes personajes y los monólogos con reflexiones del protagonista, un escritor de

⁶⁸ Aunque en el libro se refiere a ellos como leprosos por su aspecto físico, parece ser que esas personas tienen una mutación que les hace tener un aspecto físico desagradable: tienen una piel húmeda con bultos, no tienen pelo y la piel alrededor de sus ojos tiene un color amarillo.

éxito (Víktor Bánev) al que los niños acuden con la idea de poder entender mejor el presente en el que viven. Víktor es el único capaz de analizar la situación y los diferentes puntos de vista; está especialmente interesado en entrar en contacto con los leprosos, ya que parecen ser la fuente de todos los males de la ciudad, aunque, al contrario que los demás, no siente odio o miedo hacia ellos. Lo que le llama la atención es cómo son los niños y su capacidad para formular unas reflexiones muy profundas sobre la realidad que les ha tocado vivir. Cuando el escritor acude a un seminario en el colegio, se da cuenta de que no está hablando con individuos en desarrollo, sino con personas totalmente conscientes y formadas, que tienen muy claro que no quieren vivir en un mundo como el actual, sino que quieren que el mundo progrese y cambie:

– А почему бы и нет? – сказал Виктор. – История человечества знает не так уж много эпох, когда люди могли выпивать и закусывать квантум сатис. Для меня прогресс – это движение к состоянию, когда не топчут и не убивают. А чем они будут заниматься – это, на мой взгляд, не так уж существенно. Если угодно, для меня прежде всего важны условия прогресса, а достаточные условия – дело наживное...

[...]

– Вот в этом все дело, что для вас и ваших героев такое будущее вполне приемлемо, а для нас – это могильник. Тупик. Вот потому-то мы и говорим, что не хочется тратить свои силы, чтобы работать на благо ваших жаждущих покоя и по уши перепачканных типов. Вдохнуть в них энергию для настоящей жизни уже невозможно. И как вы там хотите, господин Банев, но вы показали нам в своих книгах – в интересных книгах, я полностью – за – показали нам не объект приложения сил, а показали нам, что объектов для приложения сил в человечестве нет, по крайней мере – в вашем поколении. Вы сожрали себя, простите пожалуйста, вы себя растратили на междоусобную драку, на вранье и на борьбу с враньем, которую вы ведете, придумывая новое вранье...Как это у нас поется: «Правда и ложь, вы не так уж несхожи, вчерашняя правда становится ложью, вчерашняя ложь превращается завтра в чистейшую правду, в привычную

правду...» Вот так вы и мотаетесь от вранья к вранью. Вы никак не можете поверить, что вы уже мертвецы, что вы своими руками создали мир, который стал для вас надгробным памятником. Вы гнили в окопах, вы взрывались под танками, а кому от этого стало лучше? Вы ругали правительство и порядок, как будто вы не знаете, что лучшего правительства и лучших порядков ваше поколение... да попросту недостойно. Вас били по физиономии, простите пожалуйста, а вы упорно долбили, что человечество по природе добр... или того хуже, что человек – это звучит гордо. И кого вы только не называли человеком!...⁶⁹ (Стругацкий, Стругацкий, 2017, p. 85).

Después de una detallada lectura de la novela surge la sensación de que, para que una sociedad pueda progresar, debe producirse una ruptura con el pasado, un cambio de rumbo de las generaciones jóvenes para no repetir los mismos pasos que hicieron sus padres y, por ende, los mismos errores. Claramente, para el departamento estatal de la censura, era inadmisibles publicar semejante idea en la Unión Soviética de principios de los años setenta, teniendo en cuenta que los lectores principales del género de la ciencia ficción eran niños y adolescentes; podría provocar demasiadas reflexiones no patrióticas, nada comunistas, a pesar de que el libro en ningún momento

⁶⁹ –¿Por qué no? –dijo Víktor–. La historia de la humanidad ha visto muy pocas épocas en las que la gente pudiera beber y picar quantum satis. Para mí, el progreso consiste en avanzar hacia un estado en el que las personas no se pisoteen ni se maten entre ellos. En cuanto a qué harán en su lugar, en mi opinión, no es tan significativo. Ante todo, me parecen importantes las condiciones del progreso, y reunir las condiciones suficientes es cuestión de tiempo... [...]

–Ahí está el problema: no es si entendemos la vida real o no, sino que para vosotros y vuestros héroes un futuro así sería completamente aceptable, mientras que para nosotros sería la muerte, un callejón sin salida. Por eso decimos que no queremos malgastar la energía trabajando por el bien de esos tipos, los vuestros, que anhelan la paz y están hasta las orejas de suciedad. Ya no se puede inculcarles el ansia de vivir una vida real. Y sea cual sea su intención, señor Bánev, en sus libros, en sus interesantes libros, estoy totalmente a su favor, no nos ha mostrado ningún objetivo que merezca los esfuerzos, sino que nos ha mostrado más bien que no existe tal objetivo en la raza humana, al menos no en su generación. Os habéis devorado, ruego que me disculpe, os habéis agotado con vuestras luchas internas, vuestras mentiras y batallas contra la mentira, que lleváis a cabo ideando nuevas mentiras... Como dice la canción: «Verdad y mentira, no sois tan distintas, la verdad de ayer se convierte en mentira, la mentira de ayer se convierte mañana en la más pura verdad, la verdad más ordinaria...». Y así es como vagáis entre mentiras. No podéis asumir que ya sois hombres muertos, que con vuestras propias manos habéis creado un mundo que se ha convertido en vuestra lápida. Os habéis podrido en las trincheras, os habéis inmolado bajo tanques, ¿y a quién le ha servido? Habéis criticado al gobierno y al orden como si no supierais que vuestra generación, bueno, simplemente no merece nada mejor. Os daban puñetazos en la cara, ruego que me disculpe, y os empeñabais en repetir que el hombre es bueno por naturaleza, o lo que es peor, que «hombre suena a orgullo». ¡Y a menudos individuos habéis llamado «hombre»! «Que hombre suena a orgullo» –la frase «Чело-век! Это звучит... гордо!» es una cita de la obra teatral *Los bajos fondos* de Maksím Gordki escrita en 1902–.

criticaba el comunismo, sino que incluso lo plasmaba desde una perspectiva bastante positiva, declarando a un personaje a favor de los leprosos como abiertamente comunista. Sin embargo, allí estaba la idea: una generación joven, que se alimenta de la lectura, que a pesar de su corta edad es capaz de formular ideas muy avanzadas a su época y que decide dejarlo todo, abandonar a sus familias e irse con los leprosos o intelectuales para comenzar un mundo nuevo, un futuro diferente que no tiene nada que ver con el pasado. Una declaración de intenciones que fue retirada a un cajón hasta 1991, esperando más de veinte años a ser publicada.

Al contrario que las dos novelas cortas anteriores, desaprobados totalmente por la censura soviética, en 1967 surge la idea de escribir una novela de aventuras siguiendo una dinámica más sencilla y acorde a la ciencia ficción soviética de la época: *La isla habitada* (*Обитаемый остров*). Al principio la idea surgió como una respuesta a la prohibición de publicación de sus obras anteriores e iba a ser una obra de puro entretenimiento, con ideas frívolas y banales. Sin embargo, cuando la obra empezó a tomar forma, se convirtió en una novela muy crítica con el totalitarismo como sistema político. La novela es la primera parte de la llamada trilogía de Kammerer, en la que posteriormente se integran *El escarabajo en el hormiguero* (*Жук в муравейнике*) y *Las olas extinguen el viento* (*Волны гасят ветер*).

Nos situamos en un planeta lejano y desconocido. La nave del protagonista, Maksím Kammerer, sufre un accidente mientras intentaba aterrizar en un planeta desconocido. Poco a poco se explica que en la Tierra reina la paz y la fraternidad. La raza humana ha podido organizar un tipo de gobierno unificado que ha derrocado todas las injusticias sociales y culturales de la humanidad y que pretende llevar esos valores a otros planetas. Sin embargo, el planeta en el que se encuentra se diferencia mucho de aquel del que ha venido. Saraksh tiene un ambiente altamente radioactivo, contaminado y sucio. Los ríos llevan agua no potable y es imposible ver las estrellas debido a la capa de polución que rodea las ciudades:

Душный мир. Неблагополучный, болезненный мир. Весь он какой-то неуютный и тоскливый [...] Неблагополучный мир...Радиоактивная река, нелепый железный дракон, грязный воздух и неопрятные пассажиры [...] Они все здесь раздражены и подавлены, то раздражены, то подавлены. [...] А мимо окон меланхолично проплывают безрадостные серые поля,

закопченные станции, убогие поселки, какие-то неубранные развалины, и тощие оборванные женщины провожают поезд запавшими, тоскливыми глазами⁷⁰ (Стругацкий, Стругацкий, 2010, pp. 35-36).

Todo y todos transmiten una sensación de desolación absoluta, interrumpida por momentos de euforia incomprensible: repentinamente la gente deja de hacer lo que estaba haciendo y comienza a cantar, bailar y reírse en plena calle como si estuviera celebrando algo, pero sin ningún motivo aparente de esa celebración. Posteriormente sabremos que esos momentos de felicidad y patriotismo están provocados por las torres de control mental para mantener a la gente contenta tanto con su gobierno como con sus miserables vidas.

El gobierno está constituido por los Padres Desconocidos, los llamados salvadores y defensores de la sociedad, quienes luchan contra enemigos como los mutantes, los salvajes, los “degenerados” (todos aquellos que no sufren el efecto de las ondas de control mental, por lo que no pueden ser controlados por el gobierno) y los países vecinos que quieren por alguna razón conquistar Saraksh. Para los habitantes del planeta, los Padres Desconocidos son un grupo de jóvenes oficiales que un día decidieron dar un golpe de Estado, ya que no querían morir en una guerra nuclear por las decisiones de sus generales. Desde ese momento la guerra ha finalizado, aunque nadie firmó de manera oficial la paz.

Cuando el protagonista presencia por primera vez cómo juzgan y condenan a los “degenerados”, se da cuenta de que este mundo está lleno de odio y terror y lo llama un gobierno fascista. Referirse a este tipo de gobierno totalitario como fascista es claramente una manera de trazar un paralelismo no solo con el nazismo, sino con cualquier gobierno del terror.

La caza de los “enemigos del Estado”, junto a las constantes guerras con los países colindantes, no son más que distracciones populares para justificar las malas condiciones en las que se encuentra el país. Las supuestas conspiraciones

⁷⁰ Un mundo sofocante. Un mundo disfuncional y enfermizo. Un mundo inhóspito y lúgubre en su totalidad. [...] Un mundo inoperante... un río radioactivo, un ridículo dragón de hierro, aire contaminado y pasajeros descuidados. [...] Todos ellos están irritables y deprimidos, a veces irritables y otras deprimidos. [...] Tras las ventanillas pasan de largo, melancólicamente, campos grises y sombríos, estaciones humeantes, poblados escuálidos, algo parecido a ruinas desarregladas, y mujeres enjutas y harapientas que ven pasar el tren con ojos hundidos y melancólicos.

contra el poder de los Padres Desconocidos son otra forma de control que estos ejercen sobre los ciudadanos de Saraksh: mientras la masa se preocupe por los posibles ataques exteriores no estará pendiente de los problemas que tiene en el interior de su propio país.

Podemos trazar varios paralelismos entre *La isla habitada* y *Qué difícil es ser dios*. Tenemos a dos protagonistas que vienen de una civilización mucho más avanzada donde predomina la paz, la armonía, no hay guerras y todos los habitantes viven como si fueran una misma nación. Los dos se dan cuenta de que han aterrizado en un régimen hostil y totalitario donde se intenta controlar a la población, que carece totalmente de capacidad crítica para analizar en qué situación política está viviendo. Los pocos habitantes que son capaces de ver la realidad son perseguidos y aniquilados. Pero lo que más diferencia las dos obras son los protagonistas. Como ya vimos anteriormente, don Rumata vive una lucha interior constante entre intervenir Arkanar y establecer un gobierno más pacífico o respetar el curso de la historia y dejar que la civilización vaya evolucionando, dando oportunidad a los mismos habitantes de ir poco a poco creciendo como humanos y creando su propia historia; mientras que Maksím cree fielmente que este tipo de gobierno no debería existir. La vida de cada persona solo puede pertenecer a ese individuo, nadie puede obligar al otro a pensar de una determinada forma. La libertad para el protagonista es un derecho y un deber, y está dispuesto a otorgarles esa libertad a los habitantes de Saraksh, a la fuerza si es necesario.

A pesar de que la novela surge como una historia de aventuras, cuando la propuesta final llega a la editorial, la censura en seguida ve ciertas asociaciones incorrectas entre la vida en Saraksh y la sociedad comunista, especialmente las ondas de control mental, que se traducen como el adoctrinamiento en su estilo más puro de manera que la obra estuvo depurándose de las ideas “equivocadas”, al menos dos años:

Первой жертвой стилистических саморепрессий пал русский человек Максим Ростиславский, ставший отныне, и просто, и во веки всех будущих веков немцем Максимом Каммерером. Павел Григорьевич (он же Странник) сделался Сикорски, и вообще в романе появился легкий, но отчестливый немецкий акцент: танки превратились в

панцервагены, штрафники в блицтрегеров, «дурак, сопляк!» - в «Dumkopf, Rotznase!» Исчезли из романа: «портянки», «заключенные», «салат с креветками», «табак и одеколон», «ордена», «контрразведка», «леденцы», а также некоторые пословицы и поговорки вроде «бог шельму метит». Исчезла полностью и без следа вставка «Как-то скверно здесь пахнет...», а Неизвестные Отцы Папа, Свекор и Шурин превратились в Огненосных Творцов Канцлера, Графа и Барона⁷¹ (Вишневский, 2013, p. 135).

En total los escritores tuvieron que corregir 896 detalles del borrador para conseguir que la obra se publicara en 1971. La versión original de los escritores fue publicada en los años noventa, aunque el apellido alemán del protagonista ya no se volvió a cambiar.

Después de las decepcionantes luchas con la censura, los escritores deciden cambiar de rumbo y volver a publicar novelas enfocadas en ese futuro brillante del que ya han escrito previamente, donde solo se habla de los avances de la humanidad y sus intentos por llevar esos avances a otros planetas, seguir conquistando el espacio. Además, comienza una década complicada en su carrera, ya que las editoriales que siempre solían publicarles ahora tienen más cuidado porque la censura está muy pendiente no solamente de lo que escriben los Strugatski, sino de las editoriales que quieren publicar sus obras. Así que los autores deciden volver al *Mundo del Mediodía*, a un planeta que parece deshabitado y que el gobierno de la Tierra está preparando con la intención de salvar a los habitantes de otro planeta que se va a extinguir. Durante sus pruebas descubren una nave terrestre que colisionó hace varios años y cuya tripulación no sobrevivió. Sin embargo, se descubre que el hijo de la pareja que perdió la vida en el accidente no murió, sino que fue mantenido con vida por la raza no humanoide que

⁷¹ La primera víctima de la autorepresión estilística fue el ruso Maksím Rostislavski, que se convirtió en adelante y simplemente para toda la eternidad en el alemán Maksím Kammerer. Pável Grigórievich (también llamado Stránnik) se convirtió en Sikorski, y, además, la novela cobró un ligero, pero claro acento alemán: los tanques se convirtieron en panzerwagen, el soldado de la tropa disciplinaria en blitzkrieger, «¡tonto, mocosol!» en «¡Dumkopf, Rotznase!» Desaparecieron de la novela términos como: «*portianki*» [piezas de tela con las que los soldados envolvían sus pies], «prisioneros», «ensalada de gambas», «tabaco» y «colonia», «condecoraciones», «contrainteligencia», «piruletas», además de algunos proverbios y refranes, como por ejemplo «dios señala al embustero». La frase «aquí huele un poco mal» desapareció por completo sin dejar huella; y los Padres Desconocidos, Papá, Suegro y Cuñado se convirtieron en los Creadores de Fuego, Canciller, Conde y Barón.

habitaba este planeta. La novela corta se llama *El niño* (*Мальш*), siendo el protagonista es ese pequeño pseudohumano que ha pensado que vivía solo en el planeta, ya que los que cuidaban de él lo hacían de manera encubierta. El argumento es sencillo y comprensible, lleno de explicaciones y descripciones del planeta, de la nave, del trabajo que realizaban allí y, por supuesto, de cómo el protagonista ha podido sobrevivir solo en un mundo aparentemente tan hostil y desierto.

En esta obra los Strugatski vuelven a sus inicios, a hablar de la grandeza del espacio y la capacidad de la humanidad no solamente para ir descubriendo nuevos planetas y culturas, sino también para ayudar y respetar a todas aquellas civilizaciones que no quieren ser descubiertas o entrar en contacto con otros. Una dinámica muy parecida la encontramos en la otra novela corta de los escritores de 1973, *El chico del inframundo* (*Мальчик из преисподней*), de nuevo situado en *Mundo del Mediodía*. En esta ocasión el protagonista es Gal, el habitante de un planeta con una civilización agresiva y en constante guerra que termina en la Tierra porque fue herido en una de las batallas. Pero no es capaz de integrarse, la sociedad le parece demasiado tranquila e impasible frente a cualquier tipo de estímulo. Se siente totalmente insignificante, ya que lo único que se le da bien es luchar, pelear y matar. Al contrario que *El niño*, el llamado Mowgli galáctico de la novela anterior, no tiene muchas preguntas para aprender sobre la civilización que le acoge. Está totalmente encerrado en su idea de conseguir volver a su planeta y retomar su vida de soldado para seguir luchando por el imperio y su causa justa. No escucha ni cree todos los argumentos que le da su anfitrión Kornéi. Finalmente consigue volver a su planeta; sin embargo, antes de volver a ser un soldado al servicio del imperio, primero decide investigar la situación actual de su patria. Los escritores dejan entrever que un mundo diferente, y posiblemente mejor, no siempre consigue cambiar a los que vienen de una civilización menos desarrollada, pero sí es capaz de plantar una semilla de duda y pensamiento crítico en el otro que puede ser suficiente para un cambio de mentalidad en el futuro.

Además de sus novelas cortas, en 1971 los escritores comienzan a escribir otra de sus grandes novelas, *Pícnic extraterrestre*⁷² (*Пикник на обочине*), que sin duda alguna será la más conocida a nivel mundial, ya que el director de cine Andréi

⁷² En traducciones más recientes lleva el título de *Pícnic junto al camino* o *Pícnic al borde del camino*, siendo ambas versiones más cercanas al nombre original.

Tarkovski hará una adaptación cinematográfica de la obra. Además de eso, la obra dará pie a numerosos conceptos y artilugios, incluidos videojuegos (S.T.A.L.K.E.R.), que formarán parte de la ciencia ficción durante muchas décadas después. El título de la novela es muy interesante, ya que los escritores describen las consecuencias de que unos alienígenas con una tecnología mucho más avanzada realizaran una parada corta en la Tierra para hacer un pícnic, dejando a su paso la correspondiente avalancha de desechos y basura.

La acción tiene lugar en un inventado pueblo anglosajón llamado Harmont. Nos explican que, trece años antes de comenzar la novela, en diferentes partes del mundo surgieron las llamadas “Zonas”, que son lugares que han visitado los alienígenas. Después de sus visitas, las zonas han quedado llenas de una serie de artilugios desconocidos para los humanos y en su mayoría peligrosos. Al igual que aparecen estas zonas, aparecen los llamados “Stalker”, que son todos aquellos que, arriesgando su propia vida, deciden entrar para robar y vender los objetos. El problema es que los que entran a menudo en las “Zonas” tienen hijos con discapacidades físicas y biológicas que la medicina no puede explicar y mucho menos curar. Por ese motivo, nuestro protagonista Redrick Shujart sigue poniendo en peligro su vida para poder vender los artilugios y conseguir dinero para curar a su hija. Aparentemente el único artilugio que podría curarla es una bola de oro que cumple un único deseo de quien lo sostiene. Finalmente, y después de superar una serie de trampas, consigue llegar a la bola y pedir que todo el mundo sea feliz. Los autores dejan un final abierto, sin que sepamos si el deseo se ha llegado a cumplir o no.

Lo más destacado de la novela, aparte del increíble abanico de inventos técnicos que crean los escritores, es que la obra carece totalmente de un enfoque ideológico. Es más bien una crítica a la degradación de la moral de la humanidad:

Люди очень мало думают о будущем, в людях очень мало благородства, бескорыстия, в их идеалах и мечтах слишком много места отдано материальному комфорту, «бутылкам, кучам тряпья, столбикам цифр». И даже лучшие из них представления не имеют, как исправить мир к лучшему. Наука занимается частностями и служит власти. Редко кто из ученых поднимает голову от лабораторного стола и смотрит в будущее. [...] В свою очередь, власти заняты опасными экспериментами с новым оружием, для него теперь в Зоне это чуть ли не важнее всего. Люди

обычные, населяющие Хармонт и не имеющие отношения ни к властям, ни к науке, просто пытаются выжить⁷³ (Володихин, Прашкевич, 2012, pp. 226-227).

La conclusión de la novela es que la humanidad está viviendo su decadencia absoluta, sufre una increíble e irrecuperable pérdida de valores, y será la propia civilización la que terminará extinguiéndose. Aunque la parte final de la novela, cuando el protagonista pide su deseo de que todos sean felices, puede interpretarse como un rayo de esperanza que los autores lanzan como un salvavidas para un cambio de rumbo y un nuevo comienzo.

A pesar de que la novela no presentaba ningún argumento ideológico o político y fue fácilmente publicada en su versión de revista, cuando los autores quisieron publicarla en forma de libro volvieron sus problemas con la censura. Los motivos por los que esta no quería dejar que la novela se publicara eran la amoralidad del comportamiento de los personajes, la violencia física y expresiones vulgares en los diálogos.

En los *Comentarios* (Стругацкий, 2018, pp. 195-197) Borís Strugatski enumeró una serie de ejemplos de observaciones con las que les devolvieron la obra:

«ЗАМЕЧАНИЯ, СВЯЗАННЫЕ С АМОРАЛЬНЫМ ПОВЕДЕНИЕМ ГЕРОЕВ»

<всего 93 замечания, приводятся первые десять>

должен зад свой толстый задрать – с.21

уж я на зубах пойду, не то что на руках – с. 21

да на карачках – с. 32

вытащил флягу, отвинтил крышечку и присосался, как клоп – с. 25

высосал флягу досуха – с. 35

одного последнего глотка, конечно, не хватило – с. 35

Напьюсь сегодня как зюзя. Ричарда бы ободрать, вот что! Надо же,

⁷³La gente piensa muy poco en el futuro. Tienen muy poca gentileza y generosidad. Sus ideales y sueños se centran demasiado en la comodidad material, en «botellas, trapos y cifras». Y ni siquiera los mejores tienen idea de cómo cambiar el mundo a mejor. La ciencia se ocupa de pormenores y está al servicio del poder. Rara vez los científicos levantan la cabeza de la mesa del laboratorio para mirar hacia el futuro. [...] A su vez, el gobierno se dedica a hacer peligrosos experimentos con nuevas armas. Para el protagonista es ahora casi lo más importante de la Zona. La gente corriente, los que habitan Harmont y no tienen ninguna relación con el gobierno, ni con la ciencia, simplemente intentan sobrevivir.

стервец, как играет – с. 38

А мне выпить хочется – никакого терпезу нет – с. 42

С удовольствием бы опрокинул с тобой стаканчик в честь такого знакомства – с. 42

...не говоря лишнего слова, наливает мне на четыре пальца крепкого. Я взгромоздился на табурет, глотнул, зажмурился, головой помотал и опять глотнул – с.43...⁷⁴

«ЗАМЕЧАНИЯ, СВЯЗАННЫЕ С ФИЗИЧЕСКИМ НАСИЛИЕМ»

<всего 36 замечаний, приводится последний десять>

цапнул со стола тяжелую пивную кружку и с размаху хватил ею по ближайшей хохочущей пасти – с.179

Тогда Рэдрик пошарил в кармане, выбрал гайку граммов на двадцать и, прицелившись, запустил ему в голову. Гайка попала Артуру прямо в затылок. Парень ахнул <и т.д. > - с. 182

А в следующий раз надаю по зубам – с.182

лягнул Рэдрика свободной ногой в лицо, забился и задергался <и т.д. > - с. 185

судорожно уминая грудью голову этого проклятого сопляка, не выдержал и заорал изо всех сил – с. 185

Теперь эта смазливая мордашка казалась черно-серой маской из смеси запекшейся крови и пепла <и т.д. > - с. 185

Рэдрик бросил его лицом в самую большую лужу – с.186

душу из гадов вынуть, пусть дрянь пожрут, как я жрал – с. 202

он с размаху ударил себя полураскрытым кулаком по лицу – с. 202...

⁷⁴ FRAGMENTOS SEÑALADOS COMO CONDUCTA AMORAL DE LOS PROTAGONISTAS:

(En total son 93, aquí se expone la primera decena)

– debe levantar su culo gordo (p. 21)

– caminaré con los dientes, no con los brazos, si es preciso (p.21)

– y a cuatro patas (p. 32)

– busqué mi petaca, desenrosqué la tapa y me prendí a ella como una sanguijuela (p. 25)

– mamé de la petaca hasta dejarla seca (p. 35)

– por supuesto, no hubo suficiente como para tomar un último trago (p. 35)

– esta noche me emborracho como una cuba. Lo que me gustaría es ganarle a Richard, eso me gustaría. Hay que ver, el degenerado sabe jugar (p. 38)

– me apetece tomar un trago, no puedo aguantarme (p. 42)

– me hubiera gustado brindar por habernos conocido (p. 42)

– ... y sin decir una palabra me sirvió cuatro dedos de vodka. Yo trepé a un taburete, tomé un trago, hice una mueca, sacudí la cabeza y tomé otro trago (p. 43)...

«ЗАМЕЧАНИЯ ПО ВУЛЬГАРИЗМАМИ ЖАРГОННЫМ
ВЫРАЖЕНИЯМ»

<всего 251 замечаний, приводится произвольный десяток из середины>

- Надевай зубы и пойдем – с. 72

и вдруг принялся ругаться бессильно и злобно, черными, грязными
словами, брызгая слюной... – с. 72

Мясник выругался – с. 74

Сволочь ты...Стервятник – с. 74

гад – с. 76

жрать охота – сил нет! – с. 77

Мартышка безмятежно дрыхла – с. 77

грязен он был как черт – с. 78

Кой черт! – с. 82

бибикнул на какого-то африканца – с. 85...

«Разумеется <сообщилось в сопроводительном письме редакции>, мы
выписали только те выражения и слова, которые, на наш взгляд,
нуждаются либо в устранении, либо в замене. Эти замечания
продиктованы прежде всего тем, что Ваша книга предназначена для
молодежи и подростков, для комсомольцев, которые видят в советской
литературе учебник нравственности, путеводитель по жизни».⁷⁵

⁷⁵ FRAGMENTOS SEÑALADOS COMO VIOLENCIA FÍSICA:

(36 en total, se incluye aquí la última decena)

- tomó una pesada jarra de cerveza que estaba sobre el mostrador y la estrellé contra la cara riente del que estaba más cerca (p. 179)
- Redrick revolvió en su bolsillo y sacó un tornillo que pesaría unos veinte gramos. Apuntó y se lo tiró a la cabeza. El tornillo golpeó a Arthur en la nuca; este soltó un grito ahogado (etc.) (p. 182)
- la próxima vez te daré en toda la boca (p. 182)
- le dio una patada a Redrick con el otro pie, se revolvió y vaciló (etc.) (p. 185)
- apretando frenéticamente con el pecho la cabeza de aquel maldito muchacho no pudo más y gritó con todas sus fuerzas (p. 185)
- ahora su linda carita parecía una máscara de color gris oscuro, hecha de sangre cocida y cenizas (etc.)
- Redrick lo arrojó de cara en el charco más profundo (p. 186)
- sacarles el alma a esos malnacidos, que coman porquería como lo he hecho yo (p. 202)
- se dio con el puño semiabierto en la cara (p. 202)...

FRAGMENTOS SEÑALADOS COMO VULGARISMOS Y EXPRESIONES JERGALES:

(251 en total, se incluye aquí una decena arbitraria sacada de la parte central del libro)

- Ponte los dientes y vamos (p. 72)
- y de repente, impotente y enojado, se puso a insultar con palabras negras y sucias, escupiendo saliva... (p. 72)
- El matasanos se puso a maldecir (p. 74)

Además de todo ello, la censura consideró que el argumento y el desarrollo de la obra se parecía más en su estilo a la ciencia ficción occidental que a la soviética. Sin embargo, los autores decidieron redactar la novela siguiendo lo máximo posible las indicaciones de las autoridades para que, a pesar de salir como una historia muy artificial desconectada del mundo real, pudiera publicarse. Finalmente, el libro fue publicado ocho años después, en 1979, cuando se estrenó la película de Andréi Tarkovski basada en la novela, *Stalker*.

Lo destacable de la adaptación cinematográfica es que no tiene nada que ver con la novela, se eliminan todos los elementos de ciencia ficción y solamente se conserva el concepto de “Zona”. La película se desarrolla en un mismo día y tiene como protagonistas a tres personajes, incluyendo al *stalker*, que van a la “Zona”. No hay efectos especiales ni giros inesperados. La película es como un viaje al mundo interior del protagonista y del espectador, un viaje acompañado de confesiones íntimas de cada uno de los personajes. A pesar de que la novela y la película no tienen casi nada en común, el guion fue escrito (mejor dicho, reescrito más de diez veces para agradar a Tarkovski) por los hermanos Strugatski y fue como un complemento sobre el personaje principal de la novela, una descripción de su mundo interior (Скаландист, 2008, pp. 476-480). Tanto la novela como la película tuvieron un éxito enorme en el extranjero y consolidaron el nombre de los escritores en el pedestal de los mejores de la ciencia ficción.

Las décadas de los sesenta y los setenta consolidan a los escritores como dos de las figuras de más autoridad de la ciencia ficción soviética. Lo que publican durante esos años es denominado por muchos como “literatura de ideas”: “насыщены научными, социальными, философскими, этическими проблемами, в них легко

– eres un hijo de puta... grandísimo hijo de puta (p. 74)

– canalla (p. 76)

– qué ganas de jalar tengo (p. 77)

– La monita dormía a pierna suelta (p. 77)

– estaba sucio como el diablo (p. 78)

– para qué demonios (p. 82)

– le pitó a un africano (p. 85)...

«Por supuesto –se decía en la carta adjunta enviada a la editorial–, hemos seleccionado solo aquellas expresiones y palabras que, en nuestra opinión, deben ser eliminadas o sustituidas. El motivo de estas observaciones es, principalmente, el hecho de que su libro está destinado a jóvenes y adolescentes, a los miembros del Komsomol, que ven en la literatura soviética un manual de moralidad, una guía para la vida».

обнаруживаются следы полемики, которая велась в той интеллектуальной среде, и многие оригинальные идеи щедро рассыпаны по художественной ткани произведений”⁷⁶ (Володихин, Прашкевич, 2012, p. 206). Para poder expresar esa riqueza de ideas de diferente índole los escritores tuvieron que crear personajes muy polifacéticos, pero al mismo tiempo tenían que presentar una serie de virtudes y defectos específicos para reforzar el tipo de personalidad que se intentaba plasmar. Cada personaje tenía su funcionalidad dentro de la narración y lo más importante es que tenía que ser humano para que los lectores pudieran identificarse con él: “В повестях 60-70-х годов глубинная сущность персонажей проявляется через слова, поступки, пластику, но не через мысли. Стругацкие не «рассказывали» героя, а заставляли его «играть перед камерой» [...] Размышления персонажей использовались братьями как инструмент для ведения диалога с читателем”⁷⁷ (ibidem, p. 207). Aunque también hemos encontrado en muchas ocasiones grandes monólogos con reflexiones de los protagonistas respecto a ideas humanitarias o morales de alto nivel, como es el caso de don Rumata. Esa presencia de los monólogos en ciertas novelas suele ser bien aceptada por el público, ya que es una forma de profundizar en el carácter del personaje y abrirse más al lector. Aun así, el estilo predominante de los autores durante los años sesenta y setenta se caracteriza sin duda por la presencia de los diálogos como la forma de describir y exponer los pensamientos, sentimientos y emociones de los personajes. Las conversaciones, las interacciones entre los personajes dan dinamismo al relato, hacen que el lector pueda entender mejor su mundo interior y muchas veces sentirse identificado con ellos, porque parecen reales y humanos, no son perfectos, tienen sus defectos, pero también sus virtudes. Además, las obras en su mayoría son dinámicas, ocurren muchas cosas en períodos cortos de tiempo, lo que les da ese toque de literatura de aventuras, que solía ser muy atractivo para los lectores más jóvenes de la época.

⁷⁶ Empapados de problemas científicos, sociales, filosóficos, éticos, las huellas de las polémicas que se llevaron a cabo en ese ambiente intelectual se encuentran fácilmente en ellos, y muchas ideas originales se esparcen generosamente por el tejido artístico de las obras.

⁷⁷ En las obras de los años 60-70, la esencia profunda de los personajes se manifiesta a través de palabras, actos, plasticidad, pero no a través de pensamientos. Los Strugatski no «contaban» al héroe, sino que lo obligaban a «actuar frente a la cámara». Las reflexiones de los personajes eran utilizadas por los hermanos como herramienta de diálogo con el lector.

Además de su trabajo como escritor, a partir de 1973, el pequeño de los hermanos, Borís, empezó su labor como coordinador del seminario de ciencia ficción en la Casa de los Escritores de Leningrado (San Petersburgo). Dicho seminario sigue existiendo incluso hoy en día. Borís resultó ser un gran profesor y enseñó a una nueva generación de escritores soviéticos de ciencia ficción. Teniendo en cuenta la dificultad para publicar en la década de los setenta, el seminario consiguió unificar a los escritores en su lucha por la libre publicación de la ciencia ficción en la Unión Soviética; sin embargo, el ritmo de creación de nuevas obras en la segunda mitad de la década de los setenta disminuyó mucho respecto a la cantidad de obras publicadas a principios de esa década.

Durante 1969 los escritores comienzan a escribir activamente una obra totalmente diferente a lo que nos tienen acostumbrados, una novela policíaca con elementos de ciencia ficción: *El hotel "Donde el escalador fallecido"* (*Отель "У погибшего альпиниста"*). Los escritores han reconocido su deseo de aventurarse en el género policíaco durante muchos años, pero el empujón final llega después de la crisis artística que viven al terminar *La isla habitada* (*Обитаемый остров*). Los mismos hermanos reconocen que la novela corta se escribió como un experimento donde los elementos de ciencia ficción no aparecen hasta el final del argumento, dando un giro inesperado pero muy interesante a la narración. A pesar de la intención, el experimento, según los propios escritores, fue considerado un fracaso:

Нельзя, впрочем сказать, что мы были довольны результатом. Мы задумывали наш детектив как некий литературный эксперимент. Читатель, по нашему замыслу, должен был сначала воспринимать происходящее в повести как обыкновенное "убийство в закрытой комнате", и лишь, в конце, когда в традиционном детективе обычно происходит всеобщее разъяснение, сопровождающееся естественным провалом интереса, у нас сюжет должен был совершить внезапный кульбит: прекращается одна история, и начинается совершенно другая – интересная совсем по-своему, с другой смысловой начинкой, с другой проблемой, по сути, даже с другими героями...

Так вот, замысел был хорош, но эксперимент не удался. Мы это почувствовали сразу же, едва поставили последнюю точку, но уже

ничего не могли поделаться. Не переписывать же все заново. И, главное, дело было не в том, что авторы плохо постарались или схалтурили. Дело, видимо, было в том, что нельзя нарушать вековые каноны таким образом, как это позволили себе АБС. Эксперимент не удался, потому что он и не мог удаться. Никогда. Ни при каких стараниях-ухищрениях. И нам оставалось только утешаться мыслью, что чтение все равно получилось у нас увлекательное, не хуже (а может быть, и лучше), чем у многих и многих других⁷⁸ (Володихин, Прашкевич, 2012, p. 198).

A pesar del descontento de los escritores, la novela corta se publica primero en una revista juvenil y posteriormente se pide que creen un guion para una adaptación cinematográfica que se estrena en 1979; sin embargo, no recibe muy buenas críticas. La versión en libro tiene que esperar hasta 1982 para ser publicada. En conclusión, el experimento fue algo interesante y llamativo, pero no recibió ni el reconocimiento del público ni de sus propios creadores, por lo que la mezcla de diferentes géneros es una opción a la que los escritores no vuelven a acudir más.

En 1979 terminan su novela *El escarabajo en el hormiguero* (*Жук в муравейнике*), que se publica sin mayores problemas, primero en revista, y en 1983 en forma de libro. Según Borís Strugatski, la idea del argumento comienza cuando su hijo pequeño inesperadamente se inventa un poema sobre animales.

Ese poema creó la idea de escribir una novela sobre unos animales monstruosos que, sin embargo, están sufriendo y necesitan ayuda de los humanos, pero éstos últimos, llevados por el miedo, les disparan. Sería la única vez en la carrera de los escritores cuando la idea de una novela surge a partir del epígrafe, mejor dicho,

⁷⁸ Sin embargo, no sería cierto decir que estábamos contentos con el resultado. Concebimos la obra como una especie de experimento literario. La idea era que, al principio, el lector debía tomarse los hechos de la novela como un ordinario «asesinato en una habitación cerrada», y solo al final, cuando en una ficción detectivesca tradicional suele haber una aclaración general, acompañada, como es normal, por una disminución de interés, nuestra trama debía dar un giro repentino: una historia se acaba y comienza otra completamente distinta, interesante a su manera, con un significado diferente, con otro problema, de hecho, incluso con otros personajes...

Pues bien, la idea era buena, pero el experimento fue un fracaso. Lo supimos enseguida, en cuanto le pusimos el punto final, pero ya no pudimos hacer nada al respecto. No íbamos a reescribirlo todo de nuevo. Lo más importante es que no era cuestión de que los autores hubieran hecho un mal trabajo o que no se hubieran esforzado lo suficiente. Aparentemente, la cuestión era que los cánones ancestrales no debían romperse de la forma en la que los hermanos Strugatski se habían permitido. El experimento fracasó, porque no podía ser de otra manera. Jamás. No importa la astucia o el esfuerzo. Tan solo nos quedaba consolarnos con la idea de que la lectura nos había salido interesante y no era peor (quizá incluso mejor) que la de muchos, muchos otros.

de un pequeño poema inventado por un niño. Pero la idea principal no consigue tomar forma y poco a poco empieza a nacer la idea de una obra fantástico-policíaca con muchos elementos trágicos, asesinatos y muertes. Hasta que, de repente, los autores en 1976 deciden acudir a uno de sus viejos personajes, Maksím Kammerer, que aparece en *La isla habitada*.

La novela se convierte así en la segunda parte de la trilogía protagonizada por Maksím, pero ya no es un joven viajero inexperto, sino miembro de una comisión de contacto con otras civilizaciones. Se le encomienda una misión secreta para encontrar a un progresor cuyo nacimiento se ha producido de una manera muy extraña. Él, junto a otros doce pseudohumanos, fueron encontrados en forma de óvulos fecundados en un sarcófago dejado por una civilización superior que no quiere entrar en contacto con la humanidad, pero sus caminos se cruzan en numerosas ocasiones. A la hora de decidir si esos pseudohumanos deberían nacer y criarse como humanos o ser aniquilados directamente, el consejo de la Tierra decide darles la oportunidad de vivir, pero controlar de cerca su vida y sus acciones para evitar que en algún momento puedan suponer un peligro para la civilización terrestre.

La verdad sobre su propia identidad supuso diferentes reacciones en los pseudohumanos: algunos no han podido vivir con la idea de que pudieran ser un arma programable para destruir a la humanidad, mientras que, para otros, enterarse de ese hecho no supuso ningún cambio significativo. Sin embargo, el progresor que están buscando está investigando sobre su propia historia, porque quiere entender quién es y si es cierto que puede ser un peligro para la sociedad que le ha visto crecer. De allí el título del libro: el escarabajo en el hormiguero, el decir, un intruso en una comunidad. A pesar de todo, la obra no confirma ni desmiente que Lev Abalkin pueda ser un “escarabajo”; no dejan que pueda mostrar su verdadero yo, porque le asesinan durante la búsqueda de su propia identidad. Como su comportamiento ya no era previsible o controlable, deciden asesinarlo por si acaso, en una clara analogía de lo que pasó a muchos de los inconformistas con el régimen de la Unión Soviética, especialmente con las purgas estalinistas. Sin embargo, esa posible interpretación fue desmentida por el propio Borís Strugatski, que, en los comentarios sobre sus obras, explica la intención con la que se escribió la novela:

Мы писали трагическую историю о том, что даже в самом светлом, самом добром и самом справедливом мире появление тайной полиции (любого вида, типа, жанра) неизбежно приводит к тому, что страдают и умирают ни в чем не повинные люди. Какими бы благородными ни были цели этой полиции и какими бы честными, порядочнейшими и благородными сотрудниками ни была эта полиция укомплектована⁷⁹ (Володихин, Прашкевич, 2012, p. 258).

Con relación al estilo literario usado por los escritores, vemos que ha evolucionado notablemente, ya que se han reducido los diálogos, dando lugar a una mayor presencia de monólogos y descripciones. Además, en la obra podemos encontrar dos niveles narrativos: por un lado, el que nos cuenta toda la investigación de Maksím y la vida de Abalkin y, por otro, tenemos al mismo Abalkin narrando un episodio de su trabajo como profesor en un planeta lejano junto a Shchokn, un representante de una raza extraterrestre muy inteligente cuya apariencia es la de un perro. Esta forma de incluir una narración dentro de otra narración será una característica de las obras publicadas durante los años ochenta, ya que cada narración poseerá sus propias características y el argumento se desarrollará de una manera diferente: por un lado, un discurso más dinámico con presencia de diálogos y, por otro, una mayor presencia de descripciones con un ritmo mucho más lento y profundo.

Así termina la década de los setenta para Arkadi y Borís Strugatski. Una época de constantes luchas por ser publicados, revisiones interminables de la censura y cambios en sus obras para adaptarse a las exigencias. Sin embargo, sus obras adquieren cada vez más peso gracias a sus adaptaciones cinematográficas; probablemente las que más destacan en este sentido son las que menos elementos de ciencia ficción presentan, pero ayudan a que los años ochenta se inicien con una ligera esperanza de que podrán publicar más.

En la década de los ochenta se publican muchas obras de los hermanos, incluyendo sus novelas más emblemáticas. Sin embargo, las ideas de casi todas ellas

⁷⁹ Hemos escrito una trágica historia acerca de que, incluso en el más luminoso, bondadoso y justo de los mundos, la aparición de una fuerza policial secreta (de cualquier tipo, clase o género) tiene como resultado inevitable el sufrimiento y la muerte de personas inocentes. Por muy nobles que sean los objetivos de esa policía y por muy honestos, decentes y nobles que sean sus agentes.

surgen muchos años antes, especialmente influenciadas por la Primavera de Praga y la sombra de una posible nueva guerra. Ese es el caso de *La ciudad condenada* (*Град обреченный*), reconocida por Arkadi y Borís como su obra favorita, que comenzaron a escribir en 1967 siendo conscientes de que probablemente la censura nunca dejaría que se publicase. El mundo de *La ciudad condenada* se creó durante tres largos años y fue guardado sin el más mínimo intento de publicarlo, y en parte lo fue porque en los años setenta se dieron varios casos de destrucción de borradores originales antes incluso de su publicación. Uno de los casos que más repercusión tuvo fue del escritor ruso-israelí Mijaíl Jéfets que en 1974 fue arrestado y condenado por propaganda y agitación antisoviética. Se le condena por publicar la introducción de la edición a través de *samizdat* de los relatos de Iósif Brodski y por posesión de ejemplares de otras obras con contenido antisoviético. Uno de los testigos del juicio fue el propio Borís Strugatski, por lo que, a partir de esa fecha, los escritores se encontraban en el punto de mira de la policía.

Borís describió la situación en sus *Comentarios* de la siguiente forma:

А после лета 1974-го, после «дела Хейфеца-Эткида», после того как хищный взор компетентных органов перестал блуждать по ближним окрестностям и уперся напрямик в одного из соавторов, положение сделалось еще более угрожающим. В Питере явно шилось очередное «ленинградское дело», так что теоретически теперь к любому из «засвеченных» в любой момент могли ПРИЙТИ, и это означало бы (помимо всего прочего) конец роману, ибо пребывал он в одном-единственном экземпляре и лежал в шкафу, что называется, на самом виду. Поэтому в конце 1974-го рукопись была БНом срочно распечатана в трех экземплярах (заодно произведена была и необходимая чистовая правка), а потом два экземпляра с соблюдением всех мер предосторожности переданы были верным людям – одному москвичу и одному ленинградцу. Причем люди эти были подобраны таким образом, что, с одной стороны, были абсолютно и безукоризненно честны, вне малейших подозрений, а с другой – вроде бы и не числились среди ближайших наших друзей, так что в случае чего, к ним, пожалуй, не должны были ПРИЙТИ. Слава богу, все окончилось

благополучно, ничего экстраординарного не произошло, но две копии так и пролежали в «спецхране» до самого конца 80-х, когда удалось все-таки «Град» опубликовать⁸⁰ (Вишневский, 2013, pp. 161-162).

Finalmente, la novela se publicó en 1989, cuando en el aire ya se respiraba el principio de la desintegración de la URSS. Se publica primero en la revista *Nevá* dividido en dos partes, de las que la primera sale a finales de 1988 y la segunda a principios de 1989. La obra en sí es al principio muy complicada de entender hasta que explican que nos describen una ciudad fuera del planeta Tierra, limitada por un muro y un abismo infranqueables, donde se está llevando a cabo un experimento. Nadie sabe en qué consiste o cuál es su finalidad. Todos los personajes en cualquier situación imprevista o nueva afirman que el experimento es el experimento, dando a entender que no se puede explicar lo ocurrido. La ciudad está habitada por personas de diferentes países que se han ido voluntariamente de la Tierra en diferentes épocas. Algunos lo han hecho para emprender una aventura, por desesperación, porque no tenían nada que perder en su vida o para huir de algo o de alguien. Tenemos, por ejemplo, a un personaje que fue un soldado nazi y que huyó cuando cayó el régimen; otros eran soldados o civiles de diferentes profesiones que decidieron probar algo nuevo, científicos entre los que hay geólogos, biólogos, astrónomos, etc.

En toda la narración no encontramos ningún protagonista positivo, de hecho, de todos los mundos creados por los autores es la primera vez que no tenemos de referencia a un personaje que sirva de prototipo de cómo debería ser el ser humano del futuro. Los protagonistas no tienen profesiones fijas, cada cierto tiempo tienen

⁸⁰ Después del verano de 1974, tras el «caso Jéfets -Etkind», después de que la mirada acechante de las autoridades competentes dejara de vagar por el entorno inmediato y se concentrara en uno de los coautores, la situación se volvió aún más amenazadora. Evidentemente, en Petersburgo había otro «caso de Leningrado» en marcha, así que teóricamente cualquier persona que había sido «fichada» podía recibir en cualquier momento una «visita», lo que significaría (entre otras cosas) el fin de la novela, porque solo había un único ejemplar y estaba guardado en el armario o, lo que es lo mismo, fácilmente accesible. Por esa razón, a finales de 1974, Borís hizo urgentemente tres copias del manuscrito (al mismo tiempo se hicieron las correcciones necesarias), y luego, con todas las precauciones, se entregaron dos ejemplares a dos personas de confianza: uno de Moscú y el otro de Leningrado. Estas personas fueron elegidas de tal manera que, por un lado, eran absoluta e impecablemente honestas y estaban fuera de la más mínima sospecha, y, por otro lado, no parecían estar entre nuestros amigos más cercanos, por lo que, si algo sucedía, probablemente no deberían recibir la «visita». Gracias a Dios, todo salió bien y no ocurrió nada extraordinario, pero los dos ejemplares permanecieron en su «escondite especial» hasta finales de los años 80, cuando conseguimos publicar *La ciudad condenada*.

que acudir para que les asignen una profesión nueva. Nadie puede trabajar de lo mismo más de un año, por lo que pasan de ser barrenderos o conductores a ser directores, editores, periodistas, policías, etc. Curiosamente no se mencionan muchos médicos y tampoco aparecen en escena niños, ni se habla de colegios, guarderías o profesores. Pero está muy presente la corrupción, el alcohol, la imposición y el control. No sabemos los motivos de la creación del experimento, ni sabemos qué están investigando, parece ser que crean una ciudad con todo tipo de personas y observan cómo se organizan y cómo cambia cada uno dependiendo de las circunstancias en las que vive. Una misma persona va cambiando, dependiendo de si está en el estrato de la sociedad más bajo o de repente se convierte en un director o asesor del presidente.

En todo lo demás, la vida en la ciudad es muy parecida a la realidad del siglo XX en la Tierra. La lucha entre lo rural y lo urbano, la lucha entre clases sociales, las rebeliones populares, golpes de Estado, la corrupción, la censura de los periódicos el mismo día que se produce un golpe de Estado y el alcalde se convierte en presidente, las torturas por parte de la policía para sacar información o firmar confesiones. Muchos escritores consideraron la novela como una predicción de lo que vendría en los años noventa, cuando la Unión Soviética se haya desintegrado; sin embargo, no hay una moraleja en la obra, ni hay una explicación a todas las preguntas que genera, sino que la finalidad de los escritores era que cada lector pudiera formar su propia opinión respecto a la finalidad del experimento, como bien ha remarcado Borís Strugatski:

Жизнь каждого из нас есть по сути своей экспериментом. И не то ведь важно, что с нами происходит, а то важно, какими мы становимся. Или не становимся... впрочем, в отличие от «Улитки» «Град» не содержит сюжетобразующей философской или социальной идеи (гипотезы, теории). Он задумывался и реализован был как притча о существовании человека в реальном XX столетии – путь от фанатика к свободомыслящему, скорбный, как выясняется, путь, ибо фанатизм лишает свободы, но зато дает внутреннюю опору, а свободомыслие приводит в ледяную пустоту, делает беззащитным и одиноким. Благо тому, кто, потеряв одну опору под ногами, находит другую (как Изя нашел для себя Храм Культуры), а что делать тем, кто поумнел

достаточно, чтобы разувериться в нелепых догмах своей юности, но недостаточно, чтобы найти новую систему нравственности и новую цель существования? Сколько кругов надо ему еще пройти, чтобы обрести все это?

В итоге ГТГ, она же Цель Эксперимента так и остается неизвестной – и, возможно, каждый из читателей «Града» пытается эту цель сформулировать для себя сам. Что, собственно, и требовалось от него, - читателя, - авторами...⁸¹ (Вишневский, 2013, p. 166).

El mismo año 1989 se publican otras dos novelas de los autores: *Destino truncado* (*Хромая судьба*) y *Lastrados por el mal o Cuarenta años después* (*Отягощённые злом или Сорок лет спустя*). La primera de ellas es la segunda obra (después de *La ciudad condenada*) que los Strugatski escribieron sabiendo que será muy complicado, por no decir imposible, publicarla. Sin embargo, a pesar de los temores de los escritores, su versión de revista apareció por primera vez en *Nevá* en 1986 sin ninguna alteración por parte de los censores o los editores. Cuenta unos días de la vida de Féliks Sorokin, un escritor entrado en años y miembro de la Unión de Escritores Soviéticos. Desde el secretariado de la Unión de Escritores se le solicita presentar unas páginas de cualquiera de sus obras para una investigación literaria. Se sospecha entre los escritores que dicha investigación es un análisis del talento del escritor mediante un programa informático. Al principio de la novela corta vemos cómo el protagonista está revisando sus obras y comentando de qué trata cada una de ellas y cuál sería la más correcta para ser entregada a la investigación. Menciona

⁸¹ La vida de cada uno de nosotros es, en realidad, un experimento. Lo importante no es lo que nos ocurre, sino en qué nos convertimos, o dejamos de convertirnos... Sin embargo, a diferencia de *El caracol en la pendiente*, la trama de *Ciudad* no está compuesta por ninguna idea (hipótesis o teoría) filosófica o social. La novela fue concebida y escrita como una parábola sobre la existencia del ser humano en la realidad del siglo XX. Un camino desde el fanatismo hacia el librepensamiento, un camino que resulta ser lúgubre, ya que el fanatismo priva de libertad, pero en cambio, aporta un apoyo interior; mientras que el librepensamiento conduce a un vacío escalofriante, hace que uno esté indefenso y solo. Son afortunados aquellos, que, habiendo perdido un pilar de apoyo, encuentran otro (como el personaje de Izia encuentra el templo de la cultura), pero ¿qué pasa con los que se han espabilado lo suficiente como para dejar de creer en los ridículos dogmas de su juventud, pero no lo suficiente como para encontrar un nuevo sistema moral o un nuevo sentido a su existencia? ¿Cuánto recorrido les queda para conseguir todo esto? En resumen, el MPC (siglas de Misterio principal de la ciudad), es decir, el objetivo del Experimento sigue siendo desconocido y, tal vez, cada uno de los lectores de *Ciudad* tratará de formular este objetivo para sí mismo. Lo que, de hecho, los autores esperaban que hicieran.

por primera vez la llamada “carpeta azul”, donde guarda la obra de su vida, una novela que lleva escribiendo desde hace mucho tiempo, pero siendo consciente de que seguramente nunca podrá publicarla. Sin duda alguna para el escritor, el contenido de la “carpeta azul” es su mejor obra, pero le da miedo presentarla a la revisión del programa informático por si el ordenador considera que no tiene ningún valor literario. Por eso, decide seguir manteniendo su “carpeta azul” en secreto y entregar otra obra suya sin relevancia especial.

Lo llamativo y destacable de esta novela es que incluye otra novela dentro, la llamada “carpeta azul” contiene la mejor obra de Féliks Sorokin, que es *Cisnes repugnantes* (*Гадкие лебеди*). De esa novela ya hablamos anteriormente, ya que se rechazó su publicación a finales de los años sesenta en la URSS y fue editada en Alemania gracias a *samizdat*. Al principio *Destino truncado* se publicó sin incluir la segunda novela dentro, pero muy pronto apareció la obra completa, que alterna los capítulos de la vida de Féliks Sorokin y Víktor Bánev (protagonista de *Cisnes repugnantes* (*Gadkie lebedi*)).

En los comentarios sobre sus obras, Borís Strugatski explica de la siguiente manera la idea que tenían los escritores a la hora de escribir *Destino truncado*:

Нам хотелось написать человека талантливого, но безнадежно задавленного жизненными обстоятельствами, его основательно и навсегда взял за глотку «век-волкодавов», и он на все согласен, почти совсем уже смирился, но все-таки позволяет иногда давать себе волю – тайно, за плотно законопаченными дверями, при свечах, потому что, в отличие от булгаковского Максудова, отлично знает и понимает, что сегодня, здесь, сейчас, можно, а чего нельзя и всегда будет нельзя...Феликс Сорокин представлял нам таким «героем нашего времени», и, может быть, он и был таковым в каком-то смысле, но вот время – прямо у нас на глазах! – переменялось, а вместе с ним и многие-много наши представления, и героями стали совсем другие люди, а наш Феликс Сорокин как тип, как герой канул в небытие – во всяком случае, мне очень хочется на это надеяться.

А вот у романа его, у «Гадких лебедей», по-моему, актуальность отнюдь поукуда не пропала, потому что проблема будущего,

запускающего свои щупальца в сегодняшней день, никуда не делась, и никуда не делась чисто практическая задача: как ухитриться посвятить свою жизнь будущему, но умереть при этом все-таки в настоящем. И чем стремительнее становится прогресс, чем быстрее настоящее сменяется будущим, тем труднее Виктору Баневу оставаться в равновесии с окружающим миром, в перманентном своем состоянии неослабевающего футурошока. Всадники Нового Апокалипсиса – Ирма, Бол-Кунац и Валерьяне – уже оседлали своих коней, и остается только надеяться, что Будущее не станет никого карать, не станет никого и миловать, а просто пойдет своей дорогой ⁸² (Вишневский, 2013, p. 157).

Lo más destacable de esta novela es sin duda el estilo literario usado por los escritores, ya que tiene una fuerte presencia de un ritmo muy lento por culpa del monólogo del protagonista. La obra no fue escrita para las masas, porque dista mucho de todo a lo que estaban acostumbrados sus lectores; especialmente carece de dinamismo, es una especie de novela de tesis acerca de que, pese a que un escritor encuentre en su madurez, aún puede escribir obras relevantes para las generaciones futuras, puede predecir cómo podría ser el futuro o exponer su esperanza de cómo cree que debería ser ese futuro si las generaciones jóvenes toman una posición activa para cambiar su realidad. Podemos leer entre líneas una llamada de los escritores a

⁸² Nuestra intención era describir a un hombre talentoso, pero aplastado, sin remedio, por las circunstancias de la vida. Un hombre al que la «época de los lobos» le tiene cogido, eterna y completamente, por la garganta, y él, conforme con todo, a punto de resignarse, a veces todavía se permite el lujo de liberarse: en secreto, detrás de puertas bien cerradas y a la luz de unas velas. Porque a diferencia de Maksúdiv (de Bulgákov), sabe y entiende perfectamente lo que se permite hoy, aquí y ahora, y lo que no se permite ni nunca se permitirá... Féliks Sorokin se nos presentaba como una especie de «héroe de nuestro tiempo», y puede que lo fuera en cierto sentido, pero resulta que «el tiempo» ha cambiado ¡ante nuestros ojos! Con él han cambiado muchas, muchísimas, de nuestras ideas; y así es como otras personas, completamente distintas, se han convertido en héroes; y nuestro Féliks Sorokin como héroe se ha quedado en el olvido; en todo caso, me gustaría mucho confiar en ello.

En cuanto a su novela *Cisnes repugnantes* [*Гадкие лебеди*, título original], en mi opinión, sigue siendo de actualidad, porque el problema del futuro, que extiende sus tentáculos hasta el presente, no ha desaparecido, como tampoco ha desaparecido un problema puramente práctico: cómo ingeniárselas para dedicar la vida al futuro, pero aun así morir en el presente. Cuánto más rápido es el progreso, cuanto más rápido se sustituye el presente por el futuro, más difícil le resulta a Víktor Bánnev mantenerse en equilibrio con el mundo que le rodea, en su permanente estado de implacable shock futuro. Los jinetes del Nuevo Apocalipsis, Irma, Bol-Kunats y Valeriance, ya han ensillado a sus caballos y solo cabe esperar que el futuro no castigue a nadie, ni tampoco perdone a nadie y simplemente siga su camino.

que el futuro rompa con el pasado soviético y se construya una realidad nueva sin lastres de la ideología pasada: *Будущее, каким его видели братья Стругацкие, - абсолютно чужое для настоящего, каким его видел звездный дуэт. Соединение двух несоединимых стилей в рамках одного произведения позволяет осознать, сколь велика разница, сколь сильна чуждость двух времен друг другу. А значит... Значит, будущее не утвердится, если ему не удастся разнести советскую реальность в щепы...*⁸³ (Володихин, Прашкевич, 2012, p. 304).

La idea de la novela *Lastrados por el mal o Cuarenta años después* (*Отягощённые злом или Сорок лет спустя*) surgió en 1981, pero la forma y contenido final que vemos en la obra aparecieron en 1986. Al principio surgió la idea de escribir una novela juntamente con otros hermanos escritores, los hermanos Váiner. Iba a tener dos partes: el crimen y el castigo, pero el plan nunca llegó a realizarse. Así que los hermanos Strugatski utilizaron algunas de las ideas de ese primer intento y crearon una novela sobre la segunda llegada de Jesucristo a la Tierra e hicieron una predicción sobre lo que pasará con la humanidad en los próximos cuarenta años, de allí la segunda parte del título de la obra.

Esta novela podríamos considerarla como un rompecabezas y, aparte de leerla detenidamente, hace falta realizar un ejercicio de comprensión de las diferentes líneas argumentales de la obra. Podríamos considerar que la novela presenta un amplio contenido místico que no veíamos en la obra de los escritores en las décadas de los sesenta y setenta, además de desarrollar la idea de la figura del Profesor, en la que los hermanos trabajaron y reflexionaron durante muchos años, llegando a la conclusión de que un Profesor de verdad, comprometido con la educación de sus alumnos, es el único que podrá formarles para que sean la mejor versión de ellos mismos. En su obra el Profesor es aquel a quien busca Jesucristo para poder empezar a curar la humanidad y así alcanzar esa nueva etapa de la civilización donde el ser humano comprenda mejor a dónde va sin olvidar de dónde viene.

Lo más destacable es que la obra desarrolla tres argumentos intercalados y a simple vista muy difíciles de relacionar. Por un lado, tenemos el manuscrito de Ser-

⁸³ El futuro, como lo veían los hermanos Strugatski, es absolutamente ajeno al presente. La unión de dos estilos incompatibles dentro de la misma obra nos permite entender cuán grande es la diferencia, cuán fuerte es la alienación de los dos tiempos entre sí. Lo que significa que el futuro no se establecerá si no consigue romper en pedazos la realidad soviética.

guéi Majonin, doctorando en astronomía que vive en 1980 en la URSS. El protagonista empieza a trabajar para un ser que se hace llamar Demiurgo y que puede cumplir los deseos de las personas; pero muchas veces esos deseos traen consecuencias impredecibles, ya que lo que se concede por un lado se quita por otro, es decir, cargado con el mal, a lo que se refiere el propio nombre de la novela: *cargados o abrumados con el mal*. El objetivo del así llamado Demiurgo es encontrar a la persona que será capaz de curar el mundo del mal, pero no haciéndolo sin más, sino enseñando a las personas a ser capaces de reconocer ese mal y saber combatirlo. Junto al Demiurgo tenemos a otro personaje clave que es Agasfer Lúkich, quien se hace pasar por un agente de seguros, lo que le hace ser muy popular, pero cuyo trabajo consiste además en cumplir deseos simples a cambio de una sustancia especial no material que saca de las personas a las que les concede los deseos.

La segunda línea argumental tiene como eje central el diario donde describe los acontecimientos que ocurren en relación con un liceo pedagógico en una sociedad del siglo XXI. No sabemos cómo se llama el país, pero sí sabemos que su forma de gobierno es una especie de comunismo democratizado. El diario es de uno de los ayudantes del profesor G. A. Nósov y describe el surgimiento de una comunidad independiente de gente joven llamada Flora en las afueras de la ciudad. Dichos jóvenes tienen un comportamiento similar a los hippies del siglo XX y siguen la premisa de hacer solamente lo que a uno le apetezca con el objetivo de encontrar la paz y fusionarse con el universo. Los habitantes de la ciudad no quieren tener a ese grupo cerca, ya que consideran que fomenta que los jóvenes sean unos vagos. Claramente tanto el profesor Nósov como los demás estudiantes del liceo no aceptan el radicalismo que está adquiriendo la ciudad, y el profesor publica un artículo en el periódico donde no se pone del lado de Flora, pero tampoco apoya que se intente acabar con ellos. Al final del capítulo aparece Agasfer Lúkich, a quien ya conocemos de la primera parte de la novela, y se puede deducir que posiblemente el profesor sea esa persona que está buscando el Demiurgo, ya que está dispuesto a sacrificar su propia vida para que su idea sea escuchada y los habitantes de la ciudad no tomen medidas físicas contra el grupo que se niega a seguir las leyes de los demás. Aquí podemos observar una exaltación de la figura del profesor, cuya labor no es obligar a los demás a aceptar una forma de pensar o de vivir, sino hacer que todos sean capaces de comprender a los que son diferentes y que cada uno sea libre para elegir cómo quiere ser.

Por último, encontramos un tercer argumento, el más místico de todos, ya que los autores dan una nueva interpretación del Evangelio. Nos cuenta la historia del apóstol Juan, que pasa de ser un bandido a un seguidor de Cristo. Unos años después de la muerte de Cristo, mata a Agasfer (forma rusa de Ahasverus, el llamado Judío errante, figura mitológica del imaginario colectivo occidental) y adquiere su maldición de ser inmortal. Por sus fechorías es condenado a pasar cuarenta años en una isla junto a Prójor, un joven que, impresionado por la inmortalidad de Juan, escribe el libro del Apocalipsis, el último libro del Nuevo Testamento. Narra posteriormente la participación de Juan en el período de Mahoma en los países árabes y el único amor que aún recuerda. Los mismos escritores definieron su novela como la segunda aparición de Jesucristo, interpretado por la figura del Demiurgo:

Это история второго... пришествия Иисуса Христа. Он вернулся, чтобы узнать, чего достигло человечество за прошедшие две тысячи лет с тех пор, как он даровал ему Истину и искупил грехи своей мучительной смертью. И он видит, что НИЧЕГО существенного не произошло, все осталось по-прежнему, и даже подвижек никаких не видно, и он начинает все сначала, еще не зная пока, что он будет делать и как поступать, чтобы выжечь зло, пропитавшее насквозь живую разумную материю, им же созданную... Наш Иисус-демиург совсем не похож на того, кто принял смерть на кресте в древнем Иерусалиме, - две тысячи лет миновало, многие сотни миров пройдены им, сотни тысяч благих дел совершены, и миллионы событий произошли, оставив – каждое – свой рубец. Всякое пришлось ему перенести, случались с ним происшествия и поужаснее примитивного распятия – он сделался старше и уродлив. Он сделался неузнаваем. И все-таки: «Наш демиург...это просто Иисус Христос две тысячи лет спустя»⁸⁴ (Володихин, Прашкевич, 2012, pp. 286-287).

⁸⁴ Esta es la historia de la segunda... venida de Jesucristo. Volvió para saber qué había conseguido la humanidad en los dos mil años transcurridos desde que les dio la Verdad y expió sus pecados con su dolorosa muerte. Pero ha visto que no ha pasado NADA significativo, todo sigue igual, ni siquiera se ve ningún avance; y entonces vuelve a empezar, sin saber aún qué hará y cómo actuará para liquidar el mal que ha impregnado la materia viva y sensible que él mismo creó... Nuestro Jesús-Demiurgo no se parece en nada al que murió en la cruz de la antigua Jerusalén: han pasado dos mil años, ha recorrido cientos de mundos, ha realizado cientos de miles de buenas acciones y han tenido lugar millones de acontecimientos, cada uno de los cuales ha dejado una cicatriz. Ha tenido que soportar muchas cosas. Le sucedieron cosas más terribles que una simple crucifixión. Se ha hecho mayor y más feo. Se ha vuelto irreconocible. Y sin embargo, «Nuestro demiurgo...es simplemente Jesucristo dos mil años después».

Agasfer Lúkich es un personaje muy dinámico e importante, ya que, a lo largo de la historia, por un lado es el apóstol, el que ha predicado la palabra de Dios, y, por otro lado, es un bandido y un asesino. Pero sin duda, es un fiel servidor de Dios, el que está dispuesto a hacer el trabajo sucio si es necesario. De hecho, en los archivos de los hermanos podemos encontrar un resumen de la función de cada uno de estos personajes: “Демидург – материализованная сила человеческого нетерпеливого стремления кратчайшим путем добиться совершенного социально-психологического устройства, наделенная всемогуществом и по необходимости довольно невежественная. Агасфер-Иоанн – мистическая, непознаваемая компонента Универсума”⁸⁵ (Володихин, Прашкевич, 2012, p. 288).

Una novela con tanto contenido filosófico y místico nos muestra un alto grado de maestría de los escritores; nos encontramos frente a dos autores maduros y experimentados, que además creen que sus lectores están preparados para un enfoque diferente. ¿Podríamos hablar de una predicción de Arkadi y Borís sobre lo que está por llegar? Hay que tener presente que estamos a las puertas de la desintegración de la Unión Soviética, un nuevo mundo está por venir, y los autores parecen querer decirnos que solo de nosotros depende cómo actuar frente a los cambios. Sobre esta intención reflexionaba el pequeño de los hermanos en los *Comentarios*:

Любопытно сегодня, с высоты последнего десятилетия XX века, смотреть на эти прогностические упражнения авторов, честно пытавшихся в меру сил своих и способностей нарисовать правдоподобную и, по возможности, содержательную картинку российской жизни третьего десятилетия века XXI. Эта картинка рисовалась уже в самый разгар перестройки, когда нам ясно стало, что серьезные изменения неизбежны и надвигаются, но нам тогда и в голову не могло прийти, насколько радикальными они будут. [...] Мир, каким он у нас стал «сорок лет спустя», существенно отличается от сегодняшнего. Он гораздо более стабилен, спокоен, более сыт и доволен собой. Он менее свободен, но тоталитарность его не бросается в глаза – перестройка

⁸⁵ El Demiurgo es la fuerza materializada de la impaciencia humana por lograr un orden sociopsicológico perfecto por el camino más corto posible, dotada de omnipotencia y bastante ignorante por necesidad. El judío errante-San Juan es el componente místico e incognoscible del Universo.

не прошла для него даром. [...] Короче говоря, попытка среднесрочного прогноза нам, скорее, не удалась. Но иногда, наблюдая нынешние события, эту страшную, роковую, холопскую тягу нашу к стабильности любой ценой, к пресловутому «порядку», к «твердой руке и железной метле», - наблюдая все это, я без всякого удовлетворения думаю: «Черт побери, а может быть, ошибившись в частностях, АБС угадали-таки конечный результат? Где, в конце-то концов, гарантия, что горком партии не вернется к нам опять на протяжении ближайшего поколения? А кроме того, у нас ведь ни слова в романе не сказано, горком КАКОЙ ИМЕННО ПАРТИИ правит в Ташлинске начала 2030-х годов...»⁸⁶ (СТРУГАЦКИЙ, 2018, pp. 255-256).

En 1987 tiene lugar un importante evento en la vida de los escritores. Les llega una invitación para asistir a la cuadragésima quinta convención de literatura fantástica en Gran Bretaña – Worldcon-87. Evidentemente a los escritores de ciencia ficción más famosos de la URSS no era la primera vez que se les invitaba, pero era la primera vez que podrían asistir (Скаландист, 2008, p. 586). El viaje fue ampliamente comentado en el diario de Borís, ya que era la primera vez en sus cincuenta y cuatro años de vida que podía ver un país capitalista y la experiencia le marcó mucho. Además de disfrutar de comida, bebida y otros ocios en el país anglosajón, los hermanos fueron galardonados con el premio a la libertad de pensamiento: “*И ещё. На 45-м Конвенте нам с Борисом Натановичем вручили приз Всемирной организации научной фантастики с девизом: «За независимость мысли»*”⁸⁷ (Íbidem, p. 592).

⁸⁶ Es interesante observar hoy, a la vista de la última década del siglo XX, estas prácticas pronosticadoras de los autores que, de manera honesta, intentaron en la medida de sus posibilidades trazar un panorama verosímil y (en la medida de lo posible) sustancioso de la vida rusa de la tercera década del siglo XXI. Este panorama se trazó ya en plena Perestroika, cuando nos quedó claro que los grandes cambios eran inminentes y que se estaban acercando, pero no podíamos imaginar entonces lo drásticos que serían. [...] El mundo tal y como nos salió en la novela *Lastrados por el mal o Cuarenta años después* es muy diferente al actual. Es mucho más estable, tranquilo, bien alimentado y satisfecho de sí mismo. Es menos libre, pero su totalitarismo no es tan evidente: la Perestroika no ha pasado desapercibida. [...] En resumen, nuestro intento de predicción a medio plazo ha sido, más bien, fallido. Pero a veces, al observar los acontecimientos actuales, esta terrible, fatal y servil ansia nuestra de estabilidad a cualquier precio, del consabido «orden», de «mano dura y escoba de hierro», al observar todo ello, me pregunto sin pizca de alegría: «Maldita sea, ¿y si, equivocándose en los detalles, los autores han adivinado el resultado final? Al fin y al cabo, ¿dónde está la garantía de que el Comité de la Ciudad del Partido no regresará a nosotros en la próxima generación? Además, en la novela no se dice ni una palabra sobre de qué partido es el comité que gobierna en Tashlinsk, a principios de la década de 2030...».

⁸⁷ Y, además, en la 45ª Convención a Borís Natánovich y a mí nos han entregado el premio de la Organización Mundial de Ciencia Ficción «Por el pensamiento independiente».

Para los escritores fue un momento emotivo, ya que la libertad de pensamiento era lo que les definía tanto en su vida cotidiana como en su obra.

Junto a las tres novelas de las que ya hemos hablado, en 1989 se publica también la novela corta *Las olas extinguen el viento* (*Волны гасят ветер*) cuyo protagonista es el ya conocido para los lectores Maksím Kammerer. De esa forma concluye la trilogía protagonizada por el personaje, incluyendo las novelas *La isla habitada* y *El escarabajo en el hormiguero*. La novela corta está escrita como un diario de memorias de Maksím, que ya tiene ochenta y nueve años, y está constituido además por reportes de los agentes, cartas y correos personales. Volvemos a retomar el tema que ya surgió en la novela *El escarabajo en el hormiguero*: la civilización superior de los llamados *stránniki*, que podríamos traducir como “viajeros” o “vagabundos⁸⁸”, es el tema central de la obra. En esta ocasión Maksím, como director del organismo que se dedica a la investigación de acontecimientos extraordinarios, decide hacer una recopilación de toda la posible actividad de los “viajeros” en la Tierra. Ese trabajo lo encarga a un empleado (Toivo Glúmov), muy interesado en el tema y en descubrir la actividad de una civilización que aún no sabemos si debería considerarse hostil.

Uno de los especialistas en el campo de investigación de los “viajeros” expone la teoría de que se pretende dividir la humanidad en dos grupos, uno de los cuales será elegido para evolucionar de manera mucho más rápida gracias a la intervención de los “viajeros”. El criterio de tal selección es desconocido para Maksím y para los demás habitantes de la Tierra, pero es necesario investigar si un plan así ya está en marcha. Finalmente, la investigación de Maksím confirma que los “viajeros” están creando una nueva especie de humanos que poseen poderes especiales y una inteligencia superior. La forma de descubrir a aquellos humanos que pueden ser convertidos en esa nueva especie es mediante un sistema de “tercer impulso” en el cerebro. Suele permanecer en estado inactivo, pero, en el momento en que se activa, el humano se convierte en una especie diferente que pertenece a los “viajeros”. En el instante en el que un humano activa ese sistema de “tercer impulso” pierde todo el interés hacia su vida, su familia, sus amigos y la sociedad como tal. Lo que

⁸⁸ El significado literal del concepto de *stránniki* es ajenos, en el sentido amplio de ajenos a todos, ya que no tienen un hogar propio, por ello son viajeros vagabundos que no tienen un lugar específico al que volver. Por ello, la autora considera que la traducción que más se ajustaría sería “viajeros”.

hacía antes le aburre y normalmente decide abandonar la Tierra para poder viajar al espacio y conocer otras civilizaciones. El empleado Toivo Glúmov, muy interesado en descubrir la implicación de los “viajeros” en el curso de la historia de la humanidad, de repente descubre que él tiene el sistema de “tercer impulso”. Al principio la idea de pertenecer a la nueva especie le asusta mucho; sin embargo, en poco tiempo se convierte en uno de ellos, deja de tener trato con todas las personas que le conocían y seguramente abandona la Tierra.

Con esta novela corta los autores abandonan para siempre el *Mundo del Mediodía* que han creado. Este es el capítulo final del siglo XXII, la aparición de una nueva especie, de una raza humana superior. A partir de ahora todo va a cambiar, ya que la evolución no será lineal, sino promovida por los mejores de la raza humana. Se pone punto final a todo un mundo creado por los escritores donde la mayoría de sus lectores deseaban vivir. Un mundo acogedor, seguro, habitado por personas amables, buenas, hábiles y talentosas, un lugar justo y honesto. El ciclo se cierra con la explicación que todos estábamos anhelando desde *El escarabajo en el hormiguero*: quiénes eran los “viajeros” y qué querían de los habitantes de la Tierra, si sus intenciones eran pacifistas o si su objetivo era destruir la civilización humana.

Según Borís Strugatski, la intención era escribir al menos una obra más con Maksím de protagonista, pero a finales de los años ochenta tienen lugar muchos acontecimientos políticos que retrasan esa idea, y al final nunca llegaron a comenzar el proceso, sino que siguieron hacia una línea más mística de la que ya hemos hablado previamente.

En las obras publicadas en los años ochenta también cambia radicalmente el estilo de los hermanos, el método de exponer los hechos en los relatos y las novelas cambia drásticamente. Desaparece el dinamismo de los diálogos entre los personajes, de hecho, cada vez encontramos menos diálogos en las obras. El estilo se ha vuelto más maduro, ya no es tan fácil de comprender y cautivar como antes, sino que necesita una lectura más detallada y atenta para comprender el argumento en su totalidad. Ahora las aventuras no son tan visibles, han sido sustituidas por un análisis detallado del cómo y el porqué. Además, las obras han empezado a caracterizarse por la composición en forma de diferentes documentos o diarios donde el protagonista cuenta la historia de su vida o parte de esta al lector. Lo vimos muy presente

en *Las olas extinguen el viento* (*Волны гасят ветер*), *Lastrados por el mal o Cuarenta años después* (*Отягощённые злом или Сорок лет спустя*) y *Destino truncado* (*Хромая судьба*):

Новой чертой Стругацких стал своего рода «документализм», то есть изложение, текущее от одного документа к другому или, во всяком случае, опирающееся на них. Это, во-первых, давало эффект «аутентичности», невероятного правдоподобия мира, во-вторых, избавляло от необходимости многое выписывать, заполнять лакуны действия. «Документализм» резче всего выражен в повести «Волны гасят ветер», собственно, на нем построено все действие. Но включение в художественную ткань дневников, мемуаров, иных произведений присутствует также в «Отягощённых злом», и в «Хромой судьбе»⁸⁹ (Володихин, Прашкевич, 2012, pp. 301-302).

Escuchen, judíos de San Petersburgo, o Tristes conversaciones a la luz de las velas (*Жиды города Пумера, или Невеселые беседы при свечах*) es una pieza teatral que Arkadi y Borís Strugatski comienzan a escribir en 1988 y terminan en 1990. Es la primera vez que salen de los límites del género narrativo para escribir una obra teatral. Años después el menor de los hermanos la incluirá dentro de las creaciones más queridas y destacadas de los autores, ya que apareció en un momento muy acertado (finales de la Perestroika, con la inminente desintegración de la URSS) y tuvo un éxito arrollador tanto en su versión publicada como en la puesta en escena en varios teatros. Con esta obra los hermanos resumen la evolución de la ideología comunista a lo largo de los años, comenzando por los que vivieron su auge y fueron comunistas, siguiendo por los que poco a poco, como ellos, se decepcionaron con la ideología y llegando hasta la gente más joven cuyas ideas son radicalmente opuestas a las de sus padres.

⁸⁹ Una especie de «documentalismo» se convirtió en la nueva característica de los Strugatski, se trata de una narración que desemboca de un documento a otro, o, en todo caso, se basa en los documentos. En primer lugar, esto daba un efecto de «autenticidad», una increíble verosimilitud del mundo, y, en segundo lugar, eliminaba la necesidad de escribir muchas cosas para rellenar las lagunas de la acción. El «documentalismo» es más notable en la novela corta *Las olas extinguen el viento*, de hecho, toda su trama se basa en el «documentalismo». Sin embargo, la inclusión de diarios, memorias y otras obras en el entramado artístico también está presente en *Cuarenta años después* y en *Destinos truncados*.

La obra comienza con una típica y habitual escena de una casa, una familia reunida frente a la televisión hablando de temas políticos. De repente, hay un apagón general y la familia se queda hablando a la luz de las velas. Poco después, aparece una figura oscura, que se presenta como miembro de un comité especial, y entrega una carta que convoca al padre de familia a presentarse al día siguiente en una plaza con toda su documentación; lo curioso es que en la convocatoria se le cita por ser uno de los ricos de San Petersburgo. Poco después van apareciendo más amigos de la familia e incluso el hijo mayor, a quienes les han llegado las mismas citaciones, pero a uno le convocan por judío y al hijo por libertino. Esto despierta aún más indignación entre los personajes, ya que unos no están de acuerdo con el título que se les otorga, y al amigo judío le recuerda demasiado la forma de convocar a los judíos en la época nazi. Claramente, en este caso, los hermanos pretenden recalcar que cualquier época incierta en la historia puede derivar en un régimen dictatorial, y la historia nos recuerda varios episodios donde ha pasado. En este caso, se convoca al amigo no por lo que representa para la sociedad, sino por su etnia.

Todos los personajes viven un momento de tensión y miedo, ya que han vivido las represiones y saben que este tipo de convocatorias en medio de la noche no pueden ser una buena señal. Al principio intentan contactar con amigos en la policía u otros que tienen puestos relevantes en la administración pública, pero sus contactos o bien están igual que ellos, o bien no pueden ayudarles. Así que aceptan su destino y empiezan a preparar su partida para el día siguiente. Sin embargo, aparecen dos personajes nuevos, chicos jóvenes: el hijo menor y un amigo. Ellos son los que al final de la obra explican que han recibido las citaciones solo aquellos que ya han decidido mucho antes en qué bando quieren estar, insinuando que los que han querido estar dentro del Partido son los que ahora tendrán que rendir cuentas, por lo que a ellos, los jóvenes, no les preocupa la citación, ya que saben que no van a recibirla, igual que otros que en su momento rechazaron estar en el bando de la ideología oficial (por ejemplo, la madre de familia, que no recibe la citación por nunca haber pertenecido al Partido ni haber compartido sus ideales).

Finalmente, la obra termina cuando la figura de negro vuelve a aparecer y los jóvenes intentan primero comprarle y, al ver que no acepta el dinero, le golpean, dándose cuenta posteriormente de que la figura ha venido para entregar una anula-

ción de las citas previas por lo que no tienen que presentarse los convocados. Borís Strugatski reconoció que la intención era mostrar que las generaciones jóvenes son diferentes, ya que no han vivido los peores años del comunismo, por lo que no están tan contaminadas por la ideología. La explicación de aporrear al hombre de negro es simbólica: romper el sistema, no ceder bajo su presión. Esta obra es la culminación de las otras obras que no podían ser tan explícitas con la idea de romper el sistema, pero donde se intuía la intención:

В книгах своих Стругацкие не раз выражали надежду; наше поколение кое-что делало правильно, где-то давало слабину, совершало не тот выбор... но дети могут вырасти лучше нас...они-то и сдвинут этот старый смрадный мир в сторону лучшего будущего.

Например. В повести «Гадкие лебеди» дети обретают необыкновенную мудрость и могущество. Они выступают против всего убийственного арсенала власти – полиции, армии, спецслужб, автоматов, танков, истребителей - с прутиками в руках и побеждают. Ради детей продает душу дьяволу один их главных героев повести «Отягощенные злом». К тому же умные воспитанники – самый важный итог деятельности центрального персонажа «Отягощенных злом» Георгия Анатольевича Носова. Кстати, и повесть «Хищные вещи века» заканчивалась тем, что во всем многолюдном городе-государстве лишь дети избавлены от отравы, сгубившей старшие поколения; взрослые утопили свою жизнь в повседневной суете, наркотическом дурмане и прочих бессмысленных удовольствиях, но дети еще могут начать все сызнова, сделать жизнь светлее...

Так вот: в «Жидах города Питера» несломленные и свободные сыновья фактически ломают власть, попиравшую их родителей. Братья Стругацкие вывели на подмостки театрального действия заветную свою мечту – воспитать такое поколение, которое сломает систему и, возможно, построит первый этаж Нового века⁹⁰ (Володихин, Прашкевич, 2012, pp. 298-299).

⁹⁰ En más de una ocasión, los hermanos Strugatski expresaban en sus libros la esperanza: nuestra generación ha hecho algunas cosas bien, algunas veces mostraba su debilidad, tomaba decisiones equivocadas... pero los niños

En esta pieza teatral, una de las obras favoritas de los autores, los hermanos aún trabajaron con mucho empeño y ganas, ya que veían que comenzaba una nueva época para la sociedad soviética. Lo que sentían y pensaban respecto a lo que estaba pasando en el país lo plasmaron a través de varias entrevistas y artículos periodísticos; uno de los más destacables de estos es “¿A dónde vamos?”, publicado el 3 de enero de 1991 en *Nezavísimaia gazeta*, en el que dejan clara su liberal visión del mundo y se desmarcan por completo de la ideología comunista:

Тридцать лет назад всем и всё было ясно. Впереди (причём сравнительно недалеко) нас ждал коммунизм. Каждый понимал его в меру своих возможностей и способностей (один наш знакомый маркер говаривал «При коммунизме лузы будут – во!» и показывал двумя руками, какие замечательно огромные будут при коммунизме лузы). Однако всем и каждому было совершенно ясно, что коммунизм неизбежен – это было светлое будущее всего человечества, мы должны были прибыть туда (как на поезде – из пункта А в пункт В) первыми, а за нами уже и весь прочий (полусгнившей) западный мир. Как сказал бы герой Фейхтвангера, бог был в Москве.

Пятнадцать лет назад каждому (мыслящему) индивидууму сделалось очевидно, что никакого светлого будущего – по крайней мере в сколько-нибудь обозримые сроки – не предвидится. Весь мир сидит в гниющей зловонной яме. Ничего человечеству не светит – ни у них,

pueden convertirse en adultos mejores que nosotros. Ellos son los que conducirán este viejo y apesoso mundo hacia un futuro mejor.

Por ejemplo, en *Cisnes repugnantes*, los niños adquieren una sabiduría y un poder extraordinarios. Se oponen a todo el arsenal asesino del gobierno: la policía, el ejército, los servicios secretos, las ametralladoras, los tanques, los aviones de combate, y ganan, ramita en mano. Por el bien de los niños, uno de los protagonistas de *Cuarenta años después* vende su alma al diablo. Además, los alumnos inteligentes son el resultado más importante del trabajo del personaje principal de *Cuarenta años después*, Gueorgui Anatólievich Nósov. A propósito, la novela *Las cosas depredadoras del siglo* también terminaba con el hecho de que en toda la abarrotada ciudad-estado solo los niños están libres del veneno que ha asolado a las generaciones mayores. Los adultos han ahogado sus vidas en la rutina diaria, adicciones narcóticas y otros placeres absurdos, pero los niños aún pueden empezar de nuevo, devolver la luz a la vida...

Así pues, en *Escuchen, judíos de San Petersburgo*, los indomables y libres hijos acaban de facto con el poder que pisoteaba a sus padres. Los hermanos Strugatski han llevado a la escena teatral su preciado sueño: educar a una generación que destruya el sistema y quizá ponga los cimientos de la Nueva Era.

ни у нас. Единственная существующая теория перехода к Обществу Справедливости оказалась никуда не годной, а никакой другой теории на социологических горизонтах не усматривается. Бог в москве умер, а там, «у них», его никогда не было...

И вот сегодня мы, испытывая некоторую даже оторопь, обнаруживаем, что живем в глухой провинции. Оказывается, бог таки есть, но не в Москве, а скажем, в Стокгольме или, скажем, в Лос-Анджелесе – румяный, крепкий, спортивный, энергичный, несколько простоватый на наш вкус, несколько «моветон», но без всякого сомнения динамичный, без каких-либо следов декаданса и, тем более, загнивания, вполне перспективный бог, а мы, оказывается, - провинция, бедные родственники, и будущее, оказывается, есть как раз «у них», не совсем понятно, какое, загадочное, туманное, даже неопределённое, но именно у них, а у нас – в лучшем случае – в будущем только они – румяные, спортивные, несколько простоватые, но вполне динамичные и перспективные...⁹¹

⁹¹ Hace treinta años todos lo tenían claro: en el futuro (además relativamente cercano) nos aguardaba el comunismo. En la medida de sus capacidades, cada uno lo entendía a su manera. Un conocido nuestro (trabajador en un salón de billar) solía decir: «Con el comunismo los bolsillos de las troneras serán... así de grandes» y mostraba con ambas manos lo enormes y hermosos que serían los bolsillos con el comunismo. Sin embargo, todos y cada uno tenían perfectamente claro que el comunismo era inevitable y entrañaba un futuro espléndido para toda la humanidad. Debíamos ser los primeros en llegar a él (como si fuera en tren: desde el punto A hasta el B), y, tras nosotros, el resto del putrefacto mundo occidental. Como diría el protagonista de Feuchtwanger: «Dios estaba en Moscú».

Hace quince años, quedó claro para todo individuo (pensante) que no se vislumbraba ningún futuro brillante, al menos no en un futuro mínimamente visible. El mundo entero se encuentra en un fétido agujero. No hay nada bueno a la vista para la humanidad: ni para nosotros ni para los demás. La única teoría existente sobre la transición hacia una sociedad justa resultó ser inútil, y tampoco se prevé ninguna teoría distinta en el panorama sociológico. El Dios de Moscú ha muerto, y «los otros» nunca lo han tenido presente...

Así que hoy, sintiéndonos algo aturcidos, nos damos cuenta de que vivimos en un lugar perdido de la mano de Dios. Resulta que Dios sí existe, pero no está en Moscú, sino, digamos que, en Estocolmo o en Los Ángeles. Es un Dios rubicundo, robusto, atlético, enérgico, un poco simplón para nuestro gusto, algo toscos; pero, sin duda alguna, es dinámico, sin ningún rasgo de decadencia, ni mucho menos inmundicia, un Dios bastante prometedor. Mientras tanto, resulta que nosotros somos los paletos, los parientes pobres, y, al parecer el futuro les pertenece a «los otros». No queda del todo claro qué tipo de futuro es ese: misterioso, brumoso, incluso incierto; pero les pertenece a ellos, y en el nuestro (en el mejor de los casos) estarán ellos: rubicundos, atléticos, algo simplones, pero bastante dinámicos y prometedores...

Durante setenta años, hemos estado librando una batalla abnegada por el futuro... y la hemos perdido.

Un poeta dijo al respecto:

«Fuimos los primeros en la cola, Pero los que comen son los de atrás...».

Семьдесят лет мы беззаветно вели сражение за будущее и – проиграли его.

Поэт сказал по этому поводу:

Мы в очереди первые стояли,
А те, кто после нас, - уже едят...

Идея коммунизма не только претерпевает кризис, она попросту рухнула в общественном сознании. Само слово сделалось срамным – не только за рубежом, там это произошло уже давно, но и внутри страны, оно уходит из научных трудов, оно исчезает из политических программ, оно переселилось в анекдоты.

Однако же коммунизм – это ведь общественный строй, при котором свобода каждого есть неперемное условие свободы всех, когда каждый волен заниматься любимым делом, существовать безбедно, занимаясь любимыми и любым делом при единственном ограничении – не причинять своей деятельностью вреда кому бы то ни было.

Да способен ли демократически мыслящий, нравственный и порядочный человек представить себе мир более справедливый и желанный, чем этот? Можно ли представить себе цель более благородную, достойную, благородную? Не знаю. Мы – не можем.

<...> Три вопроса занимают и мучают последнее время, и с ними мы пристаём ко всем встречным и поперечным.

La idea del comunismo no solo está en crisis, sino que se ha desmoronado en la conciencia ciudadana. La propia palabra se ha convertido en motivo de vergüenza, no solo en el extranjero, donde ocurrió hace tiempo, sino también en nuestro país. Se desvanece de los escritos académicos y desaparece de los programas políticos para trasladarse a los chistes.

No obstante, el comunismo es, en efecto, un orden social en el que la libertad de cada uno es una condición indispensable para la libertad de todos. Cuando cada persona es libre para dedicarse a lo que más le guste. Cuando cada uno puede vivir dignamente, dedicarse a sus seres queridos y sus ocupaciones con una única restricción: no hacerle daño a nadie con sus actos.

¿Acaso puede una persona de mentalidad democrática, con un sentido de moral y decencia, imaginar un mundo más justo y deseable que ese?

¿Es posible imaginar un propósito más noble, digno y gratificante? No lo sé. Nosotros no podemos.

Почему началась Перестройка? Как случилось, что в ситуации абсолютного равновесия, когда верхи могли бы изменить ход истории, но совершенно не нуждались в этом, а низы – нуждались, но не могли, как случилось, что в этой ситуации верхи решились сдвинуть камень, положившей начало лавине?

Почему всё-таки невозможно общество, лишённое свободы слова, с одной стороны, но вполне материально изобильное – с другой? Почему всё-таки «свобода и демократия рано или поздно превращаются в колбасу», а тоталитаризм – в нищету и материальное убожество? И, наконец – куда ж нам плыть?..

Все три эти вопроса теснейшим образом переплетены и представляются нам актуальнейшими. Ответов мы не знаем. Во всяком случае, мы не знаем ответов, которые удовлетворили бы нас самих...⁹² (Скаландист, 2008, pp. 611-612).

En los años noventa no solo empezó una nueva época con la inminente desintegración de la URSS, sino también la crisis en el trabajo de los autores. Ciertamente es que hubo varios factores que provocaron la crisis: la edad, el cansancio de una carrera de más de treinta años y también problemas de salud. Otro componente que influyó en el trabajo conjunto fue el alcohol, Borís Strugatski habló de ese momento de sus vidas:

[...] АН не желал (не мог?) изменить порядок вещей. А я не мог заставить себя с этим смириться. Мы начали ссориться по пустякам (чего раньше у нас не бывало никогда). Встречи утратили чистую

⁹² [...] Hay tres preguntas que nos ocupan y nos atormentan últimamente. Molestamos con estas preguntas a todo aquel que nos encontramos o que se nos cruza. ¿Por qué empezó la Perestroika? ¿Cómo es posible que, en una situación de equilibrio absoluto... cuando las élites podían cambiar el curso de la historia, a pesar de no necesitarlo, cuando la clase baja sí lo necesitaba, pero no podía hacerlo... ¿cómo ha podido suceder que, en una situación así, las élites decidieran mover la piedra que inició la avalancha?

Después de todo, ¿por qué es imposible tener una sociedad privada de libertad de expresión, por un lado, pero bastante acomodada materialmente, por otro? ¿Por qué «la libertad y la democracia se convierten tarde o temprano en salchichas» y el totalitarismo en pobreza y penuria?

Y, por último: ¿a dónde debemos dirigirnos?

Estas tres preguntas se entrelazan estrechamente y nos parecen las más actuales. Desconocemos las respuestas. En cualquier caso, no conocemos respuestas que puedan satisfacernos a nosotros mismos...

(independientemente de los resultados del trabajo) la alegría de la comunicación. Se volvió difícil conducir cerca de una semana... Todo esto sería, probablemente, superable, si el trabajo iba bien. Pero el trabajo apenas se calentaba. Nos cansamos, y los descansos ya no nos aportaban energía ni emoción... Además, la Perestroika estaba en pleno auge, y (creo que lo dijo Korotich) «vivir era más interesante que escribir»... Sucedió algo parecido a un extraño y abrupto final: justo cuando por fin «se podía», resultó que, al parecer, ya no nos quedaban fuerzas. Jack London dijo, sobre algo parecido: «Cuando los dioses ríen...». Ahora pienso que solo era una «incapacidad temporal para el trabajo», que podíamos haber intentado adaptarnos e inventarnos, pero todo coincidió de tal manera que ahí fue donde acabó.

Y así fue, Arkadi Strugatski murió el 12 de octubre de 1991 de cáncer de hígado, poniendo punto final a los escritores conocidos como hermanos Strugatski, ya que no se volvió a publicar más obras bajo ese nombre. Sin embargo, posteriormente, Borís escribió dos novelas más, aparte de dedicarse a realizar numerosas entrevistas y comentarios a sus obras. El mismo año de su muerte, Arkadi Strugatski había terminado de escribir su obra *El diablo entre la gente* (*Дьявол среди людей*) bajo el pseudónimo de Yarosláv'tsev S. No diríamos que la novela corta fue escrita en su totalidad por el hermano mayor, ya que las ideas normalmente las solían compartir entre ellos, y lo mismo pasó en esta obra; pero, según Borís, el escritor Yarosláv'tsev S. tenía un 90% de Arkadi y solo un 10% de Borís.

La obra presenta un gran contenido místico-filosófico y es extremadamente oscura. No hay nada bueno que le pase al protagonista: su vida desde la infancia

⁹³ [...] Arkadi Natánovich no quería (o ¿no podía?) cambiar el estado de las cosas. Por mi parte, yo no podía resignarme. Empezamos a discutir por tonterías (algo que nunca antes nos había pasado). Los encuentros dejaron de aportarnos la alegría pura de reunirnos (independientemente de los resultados de nuestro trabajo). Se hizo difícil pasar más de una semana juntos... Probablemente todo esto se hubiera superado si nos fuera bien en el trabajo, pero este avanzaba a duras penas... Estábamos cansados y los descansos ya no nos aportaban energía ni emoción... Además, la Perestroika estaba en pleno auge, y (creo que lo dijo Korotich) «vivir era más interesante que escribir»... Sucedió algo parecido a un extraño y abrupto final: justo cuando por fin «se podía», resultó que, al parecer, ya no nos quedaban fuerzas. Jack London dijo, sobre algo parecido: «Cuando los dioses ríen...». Ahora pienso que solo era una «incapacidad temporal para el trabajo», que podíamos haber intentado adaptarnos e inventarnos, pero todo coincidió de tal manera que ahí fue donde acabó.

siempre ha sido muy dura y traumática, comenzando por ser el único superviviente de su familia en la guerra, pasando por Chernóbil y terminando por ser expulsado de la ciudad por el miedo que le tenía la gente. No presenta elementos de ciencia ficción ni tampoco explica por qué el protagonista era capaz de hacer daño a todos aquellos que de manera deliberada herían a sus seres queridos: solo narra, a través de los ojos de un amigo de la infancia del protagonista, cómo se desarrollaba todo. El estilo usado por Arkadi Strugatski no tiene nada que ver con las obras publicadas por su hermano menor posteriormente. El lenguaje es mucho más sencillo, no hay grandes juegos literarios que conviertan la novela corta en algo complejo. Es fácil seguir el argumento, a pesar de que hay muchas lagunas sobre el cómo y porqué del poder del protagonista; la lectura es entretenida y claramente encaja dentro de la literatura fantástica más que de la ciencia ficción. La obra se publica en 1993 por Borís Strugatski, pero bajo la autoría del pseudónimo usado por Arkadi.

Después de perder a su hermano, Borís continúa escribiendo, pero a un ritmo más lento. Llega a publicar dos novelas más, la primera en 1995, *La búsqueda del destino o El vigésimo séptimo teorema de la ética* (*Поиск предназначения или Двадцать седьмая теорема этики*), bajo el pseudónimo de S. Vititski: “Роман «Поиск предназначения или Двадцать седьмая теорема этики» посвящен ее величеству эволюции. Современное состояние человечества – тупик. Как люди ни стараются найти из него выход, как ни экспериментируют с самыми разными способами устройства общества, итог один, и он достоин сожаления”⁹⁴ (Володихин, Прашкевич, 2012, p. 311). Esta teoría es la culminación de lo que hemos ido viendo en las novelas previas: la raza humana ha agotado su forma de evolución lineal, el ser humano ha tocado el pico más alto de lo que podría darle la naturaleza, ahora solamente puede ocurrir una transformación radical que cambie por completo al ser humano tal como lo conocemos. En esta novela se nos plantea la necesidad de un superhombre, pero, para convertirse en ese ser superior, el hombre tendrá que sacrificar parte de su humanidad. Pero, además del argumento principal, esta primera obra escrita por Borís Natánovich en solitario tiene muchos elementos tomados de su propia vida:

⁹⁴ La novela *La búsqueda del destino o El vigésimo séptimo teorema de la ética* está dedicada a la evolución. El estado actual de la humanidad está en un callejón sin salida. Por mucho que las personas intenten encontrar una salida, por mucho que experimenten con diferentes formas de organizar la sociedad, el resultado es el mismo, nos lleva al arrepentimiento.

Сам замысел романа возник из давнего случайного разговора, когда однажды АБС в семейном кругу принялись вспоминать свою жизнь и поразились, как часто и АН, и БН, и их жены находились буквально на краю гибели и выжили, казалось бы, буквально чудом. «Бомбежки, обстрелы, голод, стихийные бедствия, приключения на воде и в горах – да ведь это просто чудо, что мы выжили да еще и ухитрились встретиться все вместе, в одной точке пространства и времени!..» В романе описано много совершенно реальных маловероятных событий, имевших место в жизни БН, но довольно много и выдуманных историй – скажем эпизод с «осколком» или с хирургом. Эпизод с ревнивым таджиком действительно имел место, но кончился совсем не так трагично, как в романе, а вот Амалия Михайловна – совершенно реальная женщина, и судьба ее описана правдиво, и то, что она спасла жизнь умиравшему от кровавого поноса Счастливому Мальчику – тоже правда, но вот почему ее на самом деле выпустили из Большого Дома (чудо!) – это так и осталось загадкой⁹⁵ (Стругацкий, 2009, p. 21).

La novela está dividida en partes, en cada una de las cuales el protagonista, Stanislav Krasnogórov, cuenta un período de su vida (desde su infancia durante el asedio de San Petersburgo en la Segunda Guerra Mundial hasta su muerte a principios del siglo XXI). La teoría que plantea es que a lo largo de su existencia el destino le ha protegido de la muerte en varias ocasiones, pero estas son tantas que estadísticamente resulta demasiado extraño para un hombre promedio. De acuerdo con esa teoría empieza a describir en forma de novela todas las ocasiones en las que estuvo a punto

⁹⁵ La propia concepción de la novela surgió de una larga conversación casual, cuando un día, en su círculo familiar, los hermanos empezaron a repasar sus vidas. Se sorprendieron de la cantidad de veces en las que ambos autores y sus respectivas esposas estuvieron literalmente al borde de la muerte y sobrevivieron, al parecer, de milagro. «Bombardeos, fuego cruzado, hambre, desastres naturales, peripecias en la montaña y en las aguas... ¡es un milagro que hayamos sobrevivido a todo esto y que nos las hayamos apañado para coincidir todos en el mismo punto del espacio-tiempo!» En la novela se describen muchos acontecimientos reales, pero poco probables, que sucedieron en la vida de Borís Natánovich. Sin embargo, también contiene muchas historias inventadas, como, por ejemplo, el episodio de la «metralla» o el del cirujano. El episodio del tayiko celoso sí que fue real, pero no tuvo un final tan trágico como el de la novela. En cuanto a Amalia Mijáilovna, es una mujer completamente real y su vida se describe con veracidad, el hecho de que le salvara la vida al «niño feliz», que se estaba muriendo de diarrea sanguinolenta, también es verdad. En lo que respecta al verdadero motivo de su milagrosa liberación de Bolshói Dom [literalmente «la Casa Grande», sede de la policía secreta soviética], sigue siendo un misterio.

de morir, pero por algún tipo de milagro sobrevivió, e intenta descubrir cuál es el destino por el que sigue vivo a pesar de todas las circunstancias que le llevaron al borde de la muerte. Otro detalle importante es que el mejor amigo de Stanislav, Vikont, un reconocido y prestigioso médico, padece ataques de una enfermedad desconocida de la que solamente el protagonista puede curarle. Este hecho también le hace pensar que su destino era entablar esa amistad, ya que su presencia resulta clave para la supervivencia de su amigo.

La novela de Stanislav Krasnogórov llama la atención del departamento del KGB dedicado a la investigación de fenómenos paranormales, el cual efectivamente confirma que, a lo largo de la vida del protagonista, todos aquellos que han intentado hacerle daño de alguna manera mueren de forma misteriosa, siendo que en su mayoría les explota la cabeza o les da un infarto. De hecho, el investigador le considera la encarnación de la fatalidad y le empuja a que utilice ese don para hacer algo bueno con su vida, como dedicarse a la política para ser el primer presidente honrado y sincero que piensa en el bienestar de las personas, teniendo en cuenta que la fatalidad está de su lado y nadie puede hacerle daño, sino que es él quien puede hacer daño a cualquiera que se interponga en su camino.

Sin embargo, cada vez que su amigo Vikont está enfermo va a salvarle a pesar de las adversidades que intentan sabotearle. En la última ocasión en que lo hace, descubre que su amigo creó un mecanismo para fabricar clones físicos de las personas; sus cuerpos sirven de proveedores de órganos para las personas, aunque estos clones son capaces de sentir y sufrir. Stanislav Krasnogórov se indigna mucho con lo que ve, ya que lo considera inmoral, y decide que tiene que parar esos experimentos y evitar que los clones sufran. A pesar de estar seguro de que el destino y la suerte están de su lado, termina falleciendo sin haber conseguido su propósito de ser el único político honesto que llega a ser presidente.

El estilo literario usado por Borís en esta novela difiere del de los hermanos Strugatski. Por un lado, la obra tiene un ritmo muy lento, con poca presencia de diálogos pero una gran presencia de descripciones. Cada personaje, incluso los secundarios, tiene elaborados rasgos psicológicos, una característica que no veíamos en las obras anteriores. Tampoco el lector tiene clara la idea principal de la novela, y, de alguna manera, tiene que encajar las piezas para poder tener una imagen global del argumento:

Основные идеи романа до крайности редко проговариваются прямо. Борис Натанович неоднократно использует один литературный прием, рассчитанный на аудиторию рафинированных интеллектуалов. Важнейшие смыслы, пройдя через стадию намеков, подсказок, хитрых цитат, настраивающих на верное понимание, даются всего в нескольких фразах, притом не в фокусе сюжетного развития. Действие изобилует ходами, маскирующими основной месседж, лукаво уводящими читателя в сторону. Этот прием условно можно назвать «эффектом старого телевизора». На экране – дрожание «серого песка», изображение смазано, слова диктора непросто различить из-за фонового шума. И лишь очень внимательно всматриваясь, зритель сможет различить за плечом у диктора, на стене студии, некий символ, в котором-то и спрятан главный смысл⁹⁶ (Володихин, Прашкевич, 2012, p. 316).

Teniendo en cuenta la dificultad para entender la novela, podemos catalogarla como una lectura para minorías tal como ya habían cultivado los escritores durante los años ochenta. Sin embargo, el lector de los años noventa, en un período de crisis constante por la desintegración de un imperio, no estaba ni preparado ni interesado en leer novelas tan complejas y tan en el límite de la ciencia ficción, aunque el tema de los clones como forma de mantener a las personas con vida será increíblemente explotado en numerosas películas de ciencia ficción en los años noventa y lo sigue siendo en el siglo XXI.

La segunda novela de Borís Strugatski *Los incapacitados de este mundo* (*Бессильные мира сего*), se publica en 2003 bajo el mismo pseudónimo de S. Vititski. En varias de las entrevistas posteriores el propio escritor comenta que el proceso creativo fue muy largo y nada agradable. Si la novela anterior fue complicada de escribir, la segunda lo fue aún más y Borís asumió que sería su último libro.

⁹⁶ Las ideas principales de la novela rara vez se exponen de manera rotunda. Borís Natánovich utiliza repetidamente un recurso literario pensado para un público de intelectuales refinados. Los conceptos más relevantes se exponen en solo unas pocas frases, después de haber pasado por una serie de indirectas, pistas y citas ingeniosas que dirigen hacia la comprensión correcta. Sin embargo, tampoco se dan en el pleno desarrollo de la trama. El argumento rebosa de tácticas que enmascaran el mensaje principal y desorientan astutamente al lector. Esta técnica podría llamarse «efecto de la vieja televisión». Una «arena gris» vibra en la pantalla, la imagen se ve borrosa, el discurso del locutor es complicado de entender por el ruido de fondo. Solo mirando muy fijamente, el espectador podrá distinguir, tras el hombro del locutor en la pared del plató, un cierto símbolo que abarca la idea principal.

Los incapacitados de este mundo tiene una línea argumental confusa; de hecho, parece que la novela está constituida por varias historias mezcladas que giran en torno a un único núcleo cuyo protagonista es el Mentor – Sten Agre. Sin embargo, nos damos cuenta de que él es el centro del relato ya casi al final de la novela, porque desde la primera página se nos va introduciendo la vida de diferentes personajes que *a priori* parecen no tener mucha relación entre ellos. Así la narración comienza con Vadim o *Resalting Force*, cuyo talento especial es cambiar la opinión de las masas respecto a algo, pero según él solo puede percibirla y no cambiarla, por lo que no considera que tenga un talento útil. Aparece en el punto de mira de unos matones que le obligan bajo amenaza y tortura a aceptar cambiar la opinión de las masas y elegir al candidato que ellos quieren para las elecciones gubernamentales. Así comienza su aventura de petición de ayuda a todos aquellos que, como él, tienen talentos especiales.

El Mentor o Maestro fue un paciente de un laboratorio secreto donde se llevaban a cabo experimentos para descubrir la inmortalidad. Aparte de ser inmortal también posee la capacidad de ver los talentos en los niños y puede ayudarles a desarrollarlos. De esa forma, a lo largo de la novela aparecen varios alumnos suyos entre los que se encuentra Vadim. Los talentos pueden ser desde los más básicos, como una predisposición innata hacia las matemáticas, hasta la capacidad de controlar mentes humanas. Sin embargo, la misión del Mentor es encontrar al niño que pueda tener el talento para ser el Profesor y negarse a trabajar con la niña cuyo potencial parece ser el de ser un dictador el día de mañana. Esa búsqueda del Profesor o, mejor dicho, una figura que es capaz de enseñar a las personas para que puedan sacar su mejor yo, ya la hemos visto en la novela *Lastrados por el mal o Cuarenta años después*, publicada a finales de los años ochenta, y sigue siendo un tema muy recurrente para los escritores. Aparte de volver al tema esencial, que es la figura del Profesor, Borís Strugatski emplea un estilo literario totalmente diferente al usado en *Lastrados por el mal*. En esta ocasión, hay muchos más diálogos y menos descripciones. Cada personaje tiene su propio estilo lingüístico y usa una jerga muy característica dependiendo de su estatus social. El autor en su momento recibió muchas críticas por usar numerosas expresiones malsonantes e insultos; sin embargo, en sus entrevistas lo justificó como una forma de expresarse libremente, ya que por fin su obra no sería censurada.

La última novela del menor de los hermanos fue criticada en varias ocasiones por ser demasiado pesimista, pero para el autor es un canto a la esperanza. En la recopilación de preguntas y respuestas *La entrevista durante años. Basado en el material de las entrevistas offline*, el propio Borís Strugatski contestaba de la siguiente manera a una pregunta respecto al tono pesimista de la novela:

Неужели все так плохо? В Вашей книге «Бессилие мира сего» стареющие люди («стареющие эксперименты»), веруя в свою значимость, экспериментируют друг над другом, косвенно задевая обыкновенную реальность. Боги на земле? Или боги в отдельно взятом срезе реальности? Что Вы хотели сказать? Это результат иллюзий экспериментаторов «совка»? Раньше Ваши книги давали надежду...

Олег Кимаев. Москва, Россия – 27.11.04.

БМС тоже дают надежду, только эта надежда более «высокого порядка». Хорошо, что есть интересная работа. Хорошо, что есть еще силы и способности эту работу делать. Хорошо, что есть друзья и ученики. И здоровье не совсем потеряно... а что не все ладно, что жизнь иногда трудна и горька и все идет не так, как хочется, - так кто вам сказал, что жить вообще должно быть легко и сладко? Откуда это, собственно, следует? «В поте лица своего будешь есть хлеб свой». Вот и все вам обещания по поводу сладкой и светлой жизни⁹⁷ (Стругацкий, 2009, p. 207).

⁹⁷ ¿Es realmente tan grave la situación? En su libro *Los incapacitados de este mundo* las personas que envejecen («experimentos que envejecen»), creyéndose importantes, realizan experimentos entre sí, alterando indirectamente la realidad ordinaria. ¿Son dioses terrenales? ¿O son dioses de una única porción de la realidad? ¿Qué es lo que quería decirnos? ¿Se trata del resultado de los espejismos de los experimentadores soviéticos? Antes sus libros infundían esperanza...

Oleg Kimáiev. Moscú, (Rusia) 27/11/04.

B. N. Strugatski: Esta novela también infunde esperanza, pero esta esperanza es de un «rango más alto». Al menos, hay un trabajo interesante que hacer. Al menos, todavía hay fuerzas y capacidades para llevar a cabo este trabajo. Al menos, aún quedan amigos y alumnos. Además, la salud no está del todo deteriorada... y en cuanto a que no todo está bien, que la vida a veces es ardua y amarga, y a veces las cosas no salen como uno desea: ¿quién ha dicho que la vida debe ser dulce y fácil? ¿De dónde surge esa idea? «Ganarás el pan con el sudor de tu frente». Hasta aquí toda promesa de una vida dulce y brillante.

En 1988 el creador de la página web *La ficción rusa*, Dmitri Vatolin, decidió que sería muy buena idea crear una recopilación de respuestas a preguntas de los lectores. La idea le gustó a Borís Natánovich, siempre y cuando alguien filtrara las preguntas y supervisara que no se repitieran. De esa manera, y a partir de las respuestas del menor de los Strugatski, se pudo publicar un libro recopilatorio en 2009 con las preguntas y respuestas sobre diferentes temas de la vida y obra de los hermanos Strugatski: *La entrevista durante años. Basado en el material de las entrevistas offline*. Aparte de ser una forma directa de comunicación entre los lectores y el autor, clarifica muchas ideas de las obras de los hermanos (Стругацкий, 2009, p. 2).

Por último, los hermanos Strugatski participaron en varios seminarios literarios donde podían comunicarse en directo con sus alumnos. El seminario de Moscú se abrió a finales de 1978 y existió hasta 1987. Ese seminario contaba con la participación de Arkadi. Sin embargo, el mayor de los hermanos no le dedicaba demasiado tiempo; como era costumbre, Arkadi dependía mucho de su estado anímico y podía pasar de no participar de ninguna de las maneras a llevar seminarios que duraran días en su propia casa (Володихин, Прашкевич, 2012, pp. 324-325).

El seminario de San Petersburgo empezó en 1972 y desde 1973 lo encabezaba Borís Strugatski. Al contrario que su hermano, Borís participaba de manera muy activa y dirigió el seminario durante muchos años. Además de revisar varios textos de sus alumnos, se creó la revista *Mediodía del siglo XXI* en 2002, cuyo redactor principal también era Borís Strugatski. Además de los seminarios y las revistas, desde finales de los años ochenta el nombre de los hermanos Strugatski empezó a inspirar una serie de movimientos o grupos de administradores y seguidores. El grupo que más ha destacado es *Liudeny*, cuya misión era investigar la obra de los hermanos y posteriormente publicar las versiones corregidas de los textos de los escritores. A parte de su labor, el nombre escogido por el grupo hace referencia a una de las obras de los escritores: “*На самом деле название нашей группы – простой плагиат. Мы позаимствовали его из романа «Волны гасят ветер». Там так называется группа, которая занимается исследованием и историей появления люденов. А мы занимаемся исследованием творчества братьев Стругацких*”⁹⁸ (Стругацкий, 2009, p. 268).

⁹⁸ En realidad, el nombre de nuestro grupo es un plagio. Lo hemos cogido prestado de la novela *Las olas extinguen el viento*, así se llamaba el grupo que investigaba la historia de la aparición de los pseudo-humanos (hu-

En total, los hermanos Strugatski escribieron y publicaron veintisiete obras narrativas, sin incluir relatos cortos, obras teatrales, artículos, guiones de películas y dibujos animados. Sus obras se han traducido a cuarenta y dos idiomas y se han publicado en treinta y tres países en el mundo.⁹⁹ Son reconocidos mundialmente como los mejores escritores de la ciencia ficción soviética y han contribuido al desarrollo del género no solamente en Rusia y otros países de la antigua URSS, sino también en países occidentales, gracias en parte a las adaptaciones cinematográficas de sus novelas.

manos cuyo cerebro está más desarrollado y responde al estímulo de los extraterrestres). Y nosotros nos encargamos de investigar el trabajo de los hermanos Strugatski.

⁹⁹ <http://www.rusf.ru/abs/> (consultado por última vez el 17.07.2022).

5. CONCLUSIONES

5.1. Reflexiones finales

Como hemos ido viendo a lo largo del presente trabajo la ciencia ficción es un género peculiar e interdisciplinar. Peculiar porque, en comparación con otros géneros, es relativamente reciente, pero extremadamente fructífero en diferentes subgéneros y tipos. Surgió para dar cabida a una literatura con un poderoso mensaje científico, pero a lo largo de los años ha sabido integrar múltiples temas humanísticos a la par que científicos. Interdisciplinar porque ha evolucionado hacia las artes visuales y allí ha encontrado una gran aceptación por parte del público. No hace falta mencionar que muchos de los estrenos de la última década suelen ser películas de ciencia ficción que abarcan una enorme cantidad de temas. Por mencionar algunos de ellos: viajes espaciales, viajes entre dimensiones, viajes en el tiempo, super héroes cuya fuerza proviene o de otros planetas o de experimentos científicos, distopías, futuro lejano de los humanos ya sea en la Tierra o en otros planetas dentro y fuera del sistema solar, etc. Además de las películas, es necesario destacar el fenómeno de las series y por supuesto los videojuegos. Sin embargo, no hay que olvidar que donde comienza el género es en la literatura, y la riqueza de películas, series y videojuegos que tenemos hoy en día es gracias a esa evolución extraordinaria que vivió el género literario durante el siglo XX.

Durante los primeros capítulos del presente trabajo se ha ido exponiendo una visión resumida del desarrollo de la ciencia ficción en el mundo occidental y en la Unión Soviética. Por desgracia, nunca sabremos cómo se hubiera desarrollado el género si no hubiera existido el férreo control de la censura para evitar que las obras extranjeras llegaran a la URSS, pero lo que tenemos claro es que los dilemas plan-

teados por los autores en el nivel mundial muchas veces eran muy parecidos a los de los autores soviéticos, ya que en gran medida la inspiración llegaba por parte del contexto histórico y social que se vivía durante el siglo XX. Eso nos lleva a la conclusión de que los escritores de obras de ciencia ficción recurrían a ese género muchas veces para reflexionar sobre la propia realidad que vivían o para avisar lo que puede llegar a pasar en el futuro si todo continúa como hasta ahora. No es de extrañar que los grandes y mejor conocidos representantes del género de la ciencia ficción sean justamente las novelas distópicas como *Nosotros, 1984*, *Fahrenheit 451*, *Un mundo feliz*, *El cuento de la criada*, etc. Todas ellas, por cierto, llevadas a la gran o pequeña pantalla. Probablemente para los escritores soviéticos esa influencia de su propia realidad era mucho más determinante, ya que ellos estaban sometidos a mayor nivel de control por parte de los organismos estatales.

La ciencia ficción ha pasado de ser una literatura de entretenimiento, de viajes y aventuras espaciales, a llegar a predecir muchos inventos o situaciones gracias al progreso científico-técnico. Los viajes a otros planetas, que eran algo excepcionalmente lejano para los primeros escritores soviéticos que trataron el tema allá en los años veinte del siglo XX, ya no nos parecen tan descabellados a los que vivimos en los años veinte del siglo XXI. El progreso científico y técnico del último siglo y medio ha tenido tal magnitud que la mayoría de lo que nos narraron los escritores de ciencia ficción ahora mismo se ve cada vez más cerca. Pero no solamente valoramos las obras del género de la ciencia ficción por su contenido científico, sino también por plantear diversos temas sociales, filosóficos y morales. Seguramente ese contenido más “humanístico” era el que puso las obras de los hermanos Strugatski en el punto de mira de la censura estatal soviética.

Arkadi y Borís Strugatski en sus obras esbozan numerosos problemas de la vida del siglo XX y, bajo el elemento científico-técnico, intentan plantear el camino hacia la solución de esos problemas. No siempre daban una solución directa a lo que narraban, pero sí trazaban un posible plan de acción para ofrecer a los lectores la oportunidad de reflexionar y darse cuenta de los cambios que son posibles y necesarios para un mundo mejor.

Después de un detenido estudio de la obra literaria completa de los hermanos, nos damos cuenta de que los escritores tuvieron una evolución tanto en su estilo como en sus personajes. Empezaron siguiendo el canon de ciencia ficción estable-

cido por Stalin, donde la principal labor del género era hablar de los avances científico-técnicos y de la conquista soviética del espacio y otros planetas. En estas primeras obras (*El país de las nubes púrpuras* y *Camino a Amaltea*) aún no se ve muy marcado el estilo de los escritores, ya que hay poca presencia de los diálogos y una amplia cantidad de descripciones detalladas de los planetas, sus atmósferas, sus peculiaridades o el tipo de herramientas que se utilizaban tanto en los viajes como en el análisis del entorno y sus habitantes. Al mismo tiempo, un detalle importante de las primeras obras es la presentación de la ideología comunista como la que va a predominar en la Tierra y llevará a que todos los pueblos unifiquen sus países para convertirse en una gran nación sin conflictos ni guerras, cuyo máximo objetivo será descubrir otros planetas y, si hay vida humanoide allí, ayudarles a que descubran el comunismo como la forma de civilización más justa e igualitaria.

Un caso aparte sería *Arcoíris lejano*, donde se habla de las consecuencias de intervenir en otro medio e intentar domesticarlo; además, es la última obra de los hermanos donde se habla de un futuro comunista como ideología global. También *Arcoíris lejano* es un punto de inflexión para los escritores: las obras posteriores dejan de lado un enfoque científico-técnico y se centran más en los personajes y su desarrollo.

Desde casi principios de los años sesenta y durante la década de los setenta, conocimos el *Mundo del Mediodía*, la aspiración a un mañana que a los autores les hubiera gustado vivir. Sin embargo, el mundo que plantean no es una utopía, es una posibilidad verosímil, ya que esa sociedad se podrá construir no por superhéroes, sino por personas reales, buenas, bondadosas, inteligentes, curiosas y desinteresadas. Estos personajes representan un héroe humanista, un intelectual de una sociedad evolucionada cuyo objetivo era ayudar a otras civilizaciones en la búsqueda de su mejor versión (*Qué difícil es ser dios*, *La isla habitada*). Seguramente ese momento de optimismo de los años sesenta fue potenciado por las reformas de Jruschov y por una relajación en la censura que, sin embargo, no duró mucho tiempo. Los hermanos Strugatski se debatían entre ser críticos u optimistas, entre escribir novelas “fáciles” de publicar por no tener un contenido filosófico-moral profundo o arriesgarse y ser críticos con lo que les rodeaba aunque eso supusiera no poder publicar. Especialmente en los años sesenta escriben novelas que tratan los mismos problemas que la literatura no fantástica y describen la vida cotidiana soviética.

Qué difícil es ser dios probablemente sea el ejemplo más increíble de la poca visión crítica y analítica de los censores soviéticos. Personalmente considero que es una de las novelas más críticas con el régimen comunista de todas las obras de los escritores; no obstante, no sabemos si la censura no supo o no quiso ver la relación analógica entre el totalitarismo de Arkanar, con su persecución de los intelectuales, y purgas comunistas de los escritores, periodistas y artistas durante toda la época soviética. En esta novela se desarrolla el debate del libre albedrío que ya apareció en la novela corta *El intento de huida*: ¿es lícito que una sociedad más avanzada intervenga en el desarrollo histórico de una sociedad que está formándose, para crear de manera artificial una sociedad más justa, igualitaria, compasiva y libre? ¿O una sociedad solamente puede llegar a su máximo esplendor una vez sea capaz de aprender de sus propios errores? Los autores nunca nos dan una respuesta, pero nos plantean diferentes posibilidades a través de sus posteriores obras y personajes.

El tema de la intervención volverá a resurgir en *La isla habitada*, pero esta vez el protagonista sí toma acciones, decide intervenir porque considera que es totalmente inmoral que una civilización más desarrollada no evite muertes innecesarias o masacres de personas inocentes. Arkadi y Borís Strugatski nos plantean el dilema y, al mismo tiempo, aunque no se posicionan, tienen la capacidad de plasmar las posibles actuaciones en una situación así, dejando a la voluntad del propio lector el decidir si es mejor no intervenir como Rumata, o como Maksím Kammerer tomar cartas en el asunto y dar un empujón a los que no saben que un mundo alternativo es posible.

Al principio, la década de los sesenta fue una época productiva para los escritores tanto de lo que se refiere a obras escritas como a publicaciones. A pesar de obligarles a hacer varios cambios en *Qué difícil es ser dios*, la censura no estuvo hostigando excesivamente otras novelas que se iban a publicar, hasta que llegó *Las cosas depredadoras del siglo*. Al haber tocado ciertos temas controvertidos, como las drogas, y exponer que una sociedad capitalista podría vivir en un nivel de abundancia que llevaría a la gente a buscar nuevas emociones a través de medios peligrosos y adictivos, provocaron que la censura estatal empezara a revisar a partir de 1966 sus obras con más cautela y fijarse en lo que ya estaba publicado, que parecía menos inocente que a simple vista (*Qué difícil es ser dios*). El foco de atención sobre los autores continúa durante buena parte de los años setenta, incrementado en gran

medida por las publicaciones de dos de las obras de los escritores en Alemania sin su consentimiento. A pesar de que los autores escriben cartas donde afirman que no aprueban que obras suyas se publiquen sin su consentimiento, las editoriales soviéticas no quieren publicarles, ya que ninguna quiere enemistarse con la censura estatal, que tenía el poder de cerrar cualquier editorial considerada anticomunista o incluso, en el peor de los casos, encarcelar a los editores.

Como declara Andréi Strugatski, hijo de Borís, en la entrevista, desde finales de los años sesenta y durante la década de los setenta, los hermanos no pudieron publicar ninguna novela nueva en forma de libro, solamente en algunos casos conseguían publicar sus obras en revistas cuyos editores aceptaban asumir el riesgo.

La década de los ochenta comienza con una relajación del control de la censura sobre la obra de los hermanos Strugatski. Por fin consiguen publicar muchas de las obras cuyos borradores estaban terminados muchos años antes, algunos a finales de los sesenta (*La ciudad condenada*).

El gran cambio del estilo de los escritores comienza con los protagonistas. Son los que más evolucionan durante esa época. Ya no son como Don Rumata, un intelectual cuyo objetivo es adelantar la evolución de una sociedad más atrasada; los nuevos personajes son extraterrestres, criaturas mucho más avanzadas donde se da un salto monumental en la percepción de su misión. Los nuevos personajes ya no son tan humanos, han evolucionado, ya que ahora no solo deben pensar en una civilización en concreto, sino en el bienestar de muchas civilizaciones y en evitar que sus actos destruyan su propia existencia. Lo empezamos a ver con *Los cisnes repugnantes* y las nuevas generaciones representadas por los niños, pero se consolida en *Las olas extinguen el viento*, donde los autores exponen los motivos por los que los extraterrestres intervienen en los acontecimientos de la Tierra, siendo ellos una civilización constituida por los superhombres de las civilizaciones menos desarrolladas – *liudeny*, el nombre que adoptará posteriormente uno de los grupos más activos que estudia, investiga y categoriza la obra de los escritores.

Pero volviendo a las obras de los años ochenta, la más destacada y reconocida como favorita por los propios hermanos es *La ciudad condenada*, cuya idea nace a finales de los sesenta, siendo los autores conscientes de que probablemente nunca se llegue a publicar. Se diferencia mucho de aquellos relatos y novelas llenos de diálogos entre protagonistas. Tiene una estructura más compleja y enrevesada, por lo

que no fue valorada por los lectores. El argumento plantea un mundo bastante caótico, que reúne todo tipo de personas en un mismo espacio y tiempo y que además les da la posibilidad de cambiar de roles sociales y trabajos constantemente, dejando ver qué pasa cuando una misma persona es barrendero durante un tiempo y a los pocos meses pasa a ser alcalde, director o incluso presidente. Podemos interpretarlo como un esbozo de la historia del siglo XX en una ubicación desconocida tanto para los habitantes de la ciudad como para los lectores. Lo que parece estar claro ya desde el título de la obra es que la ciudad y sus habitantes están condenados a vivir un experimento sin tener la opción de saber ni quién realiza ese experimento ni por qué, es decir, bajo una total falta de libertad hasta para tomar decisiones respecto a sus propias vidas. No es de extrañar que su publicación solo tuviera lugar a finales de los años ochenta, a las puertas de la desintegración de la Unión Soviética.

En paralelo se publica también *Destino truncado*, una novela única de los escritores, ya que contiene dentro otra novela que no pudieron publicar antes: *Cisnes repugnantes*. Claramente las dos novelas poseen un estilo radicalmente diferente a aquel al que estábamos acostumbrados en las obras de los años sesenta. Es una reflexión sobre el cambio y lo que depara el futuro, siendo muy oportuno en el contexto de finales de los años ochenta. Por un lado, tenemos la novela marco *Destino truncado*, que nos habla sobre la vida de un escritor cansado que representa el hastío de toda una generación de personas, pero que es capaz de escribir a su vez una novela que habla sobre qué tipo de futuro está por llegar: *Cisnes repugnantes*. Además, los autores dejan claro que las nuevas generaciones van a romper con todos los lazos del pasado para poder progresar y evolucionar a un futuro diferente. Se marcaba el cambio de una época, un nuevo comienzo en el cual no puede haber cabida para lo aceptado e interiorizado en el pasado. Las nuevas generaciones tendrán que ser capaces de romper con todo lo anterior para poder avanzar y efectuar de manera radical el cambio de la mentalidad, estilo de vida, tipo de literatura; en resumen, crear una nueva sociedad.

La siguiente novela compleja, publicada por los escritores, y la última escrita por ambos, es *Lastrados por el mal o Cuarenta años después*. Presenta diferentes líneas argumentales que se mezclan, un amplio contenido filosófico, moral e incluso religioso. Al igual que las otras dos novelas mencionadas anteriormente es compleja de comprender y cada lector tiene que hacer un ejercicio de encajar piezas para tener

una visión global de lo que se está narrando. Una vez más, el argumento es sobre el futuro, sobre lo que está por venir para toda la humanidad. Para los escritores ya no hay lugar para una ciencia ficción de aventuras, sus últimas obras hablan del sentido de la vida en un mundo que va a cambiar de manera radical y de lo que está por llegar. Asimismo, en *Lastrados por el mal o Cuarenta años después* aparece la figura del profesor y la reflexión sobre qué cualidades debería tener un profesor para poder enseñar correctamente a sus alumnos. Esa idea sobre la esencia del profesor la volverá a retomar Borís Strugatski en la primera novela que escribirá solo después del fallecimiento de Arkadi: *La búsqueda del destino o El vigésimo séptimo teorema de la ética*.

Con estas últimas obras de los hermanos Strugatski culmina el tipo de literatura que hacían. Sus obras son polifacéticas, ya que tratan una increíble cantidad de temas enmarcados dentro del género de la ciencia ficción, pero llevándolos mucho más allá de los elementos científicos. Los temas que exponen los hermanos en su mayoría son actuales incluso hoy en día, siguen haciéndonos reflexionar respecto a lo que está por venir y lo que ya hemos vivido. Se trazan numerosos paralelismos entre el pasado y el futuro y entre los valores de las diferentes sociedades que han creado en sus narraciones. Sus libros invitan a la reflexión sobre la capacidad de un género de ficción para evitar la censura estatal y llevar un mensaje crítico a los lectores. Obviamente no todos los lectores iban a poder descifrar el mensaje, pero la presencia de esas ideas críticas con un régimen, con un pensamiento, con una ideología, incluso con una forma de vida, sigue siendo excepcionalmente interesante en la actualidad.

5.2. Conclusiones

Tras el análisis aquí presentado, hemos alcanzado una serie de conclusiones en concordancia con los objetivos planteados inicialmente.

Resulta innegable que el género de la ciencia ficción ha ido evolucionando de manera diferente en el Occidente y en el área ruso-soviética. Para los autores occidentales el género de la ciencia ficción hablaba de la libertad de ideas para hacer predicciones respecto a lo que está por llegar gracias a los avances científico-técnicos, mientras que para los autores soviéticos, a partir de 1917, el género empezó a desarrollarse con un fuerte carácter propagandístico porque todos los futuros descritos tenían que hablar del triunfo del comunismo como la ideología más indicada para la evolución del ser humano. Podríamos considerar que los autores de la época soviética tenían que, o bien seguir la corriente oficial aprobada por el Estado y la censura, o bien expresar ideas de forma cifrada y camuflada para que sus libros pudieran ser publicados. Esa capacidad de plasmar ideas de carácter social, filosófico o ideológico encubierto es lo que más ha hecho destacar a los hermanos Strugatski dentro del género de la ciencia ficción soviética.

La recepción de las obras de Arkadi y Borís Strugatski por parte de los lectores modernos difiere mucho de la recepción de sus obras en las sucesivas décadas del siglo XX. Nuestro contexto histórico-social no percibe la existencia manifiesta de una censura estatal a las obras de arte, de hecho, hasta febrero de 2022, considerábamos poco probable que un Estado en el continente europeo pudiera restringir el libre acceso de la población a las redes sociales como Facebook o Instagram. Sin embargo, hemos vivido recientemente un resurgimiento de un régimen totalitario

con una fuerte presencia de la propaganda y una estricta censura estatal, no mediante organismos creados para ese fin como fue en la URSS, sino mediante resoluciones judiciales en diferentes ciudades del país¹⁰⁰.

Actualmente en Rusia llamar guerra y no “operación militar especial” al asesinato de miles de personas en Ucrania supone penas de hasta quince años de cárcel. Por eso mismo todos los medios de comunicación independientes han tenido que parar sus publicaciones y muchos de ellos irse fuera del país, como ya hemos visto en la historia soviética. De hecho, con fecha de 4 de marzo de 2022 se han producido una serie de cambios en las leyes del Código Civil de la Federación Rusa como la ley federal que establece responsabilidad penal por la difusión de información deliberadamente falsa sobre el uso de las Fuerzas Armadas de la Federación Rusa, así como por acciones públicas destinadas a desacreditar al ejército ruso y las acciones de organismos estatales en el extranjero. La ley ya se había sometido a consideración de la Duma Estatal en mayo de 2018 y en marzo de 2022 fue adoptada por unanimidad por los diputados de la Duma estatal en dos días, considerada en una reunión del Consejo de la Federación, firmada por el presidente y publicada.¹⁰¹ En las redes sociales y los medios de comunicación dicha ley se conoce como “*ley de la censura militar*” o “*ley de fake news*”.

Como ya hemos visto, la censura no era un concepto nuevo inventado por el gobierno comunista, existió mucho antes y seguirá existiendo después. Sin embargo, el régimen soviético, especialmente desde la época estalinista, tenía la particularidad de que imponían a los escritores sobre lo que tenían que escribir. Y si alguno no seguía las normas, las consecuencias incluían la privación de la libertad y el Gulag, el manicomio, privación de la nacionalidad y obviamente la prohibición de seguir publicando, ya que todas las editoriales y revistas estaban controlados por el Estado. Para empezar, la población durante el siglo XX estaba mucho más alfabetizada e intelectualizada que en los siglos anteriores, por lo que la literatura, los periódicos y, posteriormente, la radio y el cine ya no eran de acceso exclusivo de unos pocos, sino de las masas. El impacto de lo que éstas leían era mucho mayor, por lo que la preo-

¹⁰⁰ Caso № 02-2473/2022 con fecha de 21.03.2022 <https://mos-gorsud.ru/mgs/services/cases> (consultado por última vez el 03. 10.2022).

¹⁰¹ <http://publication.pravo.gov.ru/Document/View/0001202203040007> (consultado por última vez el 03. 10.2022).

cupación estatal también. Además, el régimen era consciente de que el control de la información es esencial para la propaganda, por lo que ya desde sus inicios puso un especial énfasis en crear diferentes instituciones que revisaran y controlaran qué información recibía la población, ya que estamos hablando de décadas muy convulsas a nivel político: una revolución social, una Guerra Civil, la construcción del socialismo contra la opinión de amplias capas de la sociedad a las que se les quitaron sus tierras porque pasaron a ser un bien común propiedad del Estado. Todos estos acontecimientos fueron el perfecto caldo de cultivo para la creación de una sólida estructura de control de la información mediante la censura gubernamental.

Para poder entender la extrema importancia de silenciar a los escritores, lo primero que tenemos que comprender es el papel tan particular que tenía un escritor en Rusia, pero que cambió mucho en la época soviética. Desde siempre, la inmensa mayoría de los escritores rusos se caracterizaban por su alto nivel de conciencia: por su capacidad de analizar y sacar conclusiones del contexto que les rodeaba para poder plasmarlo en sus obras y muchas veces exponer problemas de la sociedad. El escritor ruso no solamente se dedicaba al aspecto estético de sus trabajos, sino que desarrollaba un sinfín de temáticas de carácter moral que representaba una posición social y política muy contundente. Desde Karamzín hasta Tolstói, pasando por Lermontov, Gógol y Dostoievski se crearon obras que trascendieron fronteras e idiomas por ser capaces de mostrar y criticar conductas, comportamientos o injusticias. Mientras que, en la época soviética, era esencial callar esa conciencia del escritor, evitar que su voz pudiera implantar en los lectores la duda o un pensamiento crítico. Por ello, para el Estado era absolutamente esencial crear una máquina lo suficientemente poderosa que pudiera doblegar la conciencia de los escritores, o, al menos, hacerlo de manera indirecta.

En el caso de la ciencia ficción, al principio las obras publicadas iban muy a la par con el régimen y los avances científico-técnicos; se vivía la euforia de la victoria del proletariado, y la imagen de la creación de cohetes para llegar a la Luna era un tema muy atractivo, ya que implicaba la conquista del espacio. El conflicto con la censura llega según van pasando las décadas, cuando el género ya deja de ser predominantemente científico-técnico y empieza a ocuparse de más temas. Ya no hablamos solamente de una conquista del espacio, sino de otras posibles sociedades con otras ideologías más o menos parecidas a lo que se vivía en la URSS. Aquí la

censura tenía un doble frente: por un lado, no permitir la publicación de obras occidentales con sus mensajes encubiertos de libertad y democracia; por otro lado, evitar que dentro de la Unión Soviética aparecieran obras que hablaran de lo mismo. Sin embargo, ese elemento científico-técnico era el que más posibilidades daba a los escritores de referirse a regímenes o sociedades totalitarias sin expresar una crítica abierta y directa a lo que se estaba viviendo en el país.

En la tesis nos centramos en las obras de los hermanos Strugatski de finales de los años sesenta puesto que los borradores de muchas de las obras publicadas por ellos en décadas posteriores datan de aquella época o de principios de los setenta. Utilizaban la ciencia ficción como marco para exponer temas sociales, filosóficos, morales y humanísticos en su totalidad. Un claro ejemplo es *Qué difícil es ser dios*, novela en la que describen un régimen totalitario que persigue y ejecuta a todos aquellos intelectuales que poseen un conocimiento más avanzado que el resto de la población. Sin embargo, el poder totalitario es un poder feudal-religioso, por lo que a simple vista no se traza ningún paralelismo con los regímenes totalitarios de Europa del siglo XX, incluido el soviético. Pero, si analizamos la obra quitando todos los elementos de ciencia ficción, el mensaje que obtenemos es la denuncia de la persecución por el Estado de todas aquellas personas cuyos conocimientos podrían suponer algún tipo de inconveniente para el gobierno en vigor.

Sorprendentemente este mensaje no se vio y la obra se publicó, aunque introduciendo algunas modificaciones, como cambiar los nombres de los personajes para que no se asociaran con los rusos. Esto nos lleva a la conclusión de que, aunque la censura estatal constantemente revisaba las obras literarias que se iban a publicar, en numerosas ocasiones se llegaron a publicar obras pertenecientes al género de la ciencia ficción, ya que este permitía “camuflar” de una manera más eficiente las críticas a ideologías o incluso estilos de vida de una sociedad. Lo destacable de Arkadi y Borís Strugatski es la sutileza con la que plasmaban esas ideas, siempre dejando a la interpretación de un lector perspicaz el posterior análisis y reflexiones sobre lo que había leído.

Sin duda, la ciencia ficción en la literatura soviética tuvo un lugar relevante y valorado, pero tenemos que diferenciar dos corrientes: la primera era la que aprobaba el Glavlit y se ajustaba a sus mensajes comunistas, y la segunda era mucho más hostigada por la censura, pero abundante en ideas y reflexiones para un lector

curioso e inconformista. Casi toda la obra de los hermanos Strugatski, incluidos sus mejores títulos, pertenece claramente a esta última corriente.

Para concluir me gustaría citar a Valeria Novodvórskaia, representante del primer partido de la oposición en la URSS, Unión Democrática:

Братья Стругацкие меньше всего интересовались техникой и звёздами. Собственно, они с самого начала писали о людях и о Земле. Скованные цепями соцреализма, рискующие всякий раз вообще не попасть в тираж, а скорее попасть в крупный переплет, они изобрели замечательную модель: в ближнем или дальнем космосе на неведомых мирах разворачивались вполне узнаваемые советские события, только с инопланетными фигурантами, и власть из-за этой ширмы иносказания получала сокрушительный удар. «Обитаемый отров» - удар по советской пропаганде. «Сказка о тройке» - удар по советскому бюрократизму. «Трудно быть богом» - удар по советской диктатуре в целом... Какое дивное сравнение реального арканарского тоталитаризма и мифического идеального мироустройства на земле! Да, этот желаемый фантастический коммунизм с человеческим лицом становился у Стругацких прекрасной площадкой для социологических экспериментов, он предвосхитил и Пражскую весну, и нашу перестройку. Но даже если вынести за скобки все эти иносказания и прозрения, братья Стругацкие останутся единственными советскими фантастами, которые по достоинству занимают место на книжных полках рядом с Брэдбери, Лемом, Воннегутом, Саймаком, Шекли – равные им по мастерству и свободе мысли (Скаландист, 2008, p. 608).¹⁰²

¹⁰² Lo que menos interesaba a los hermanos Strugatski eran la tecnología y las estrellas. De hecho, desde el principio escribían sobre las personas y la Tierra. Atados por las cadenas del realismo socialista, corriendo el riesgo de no ser publicados, sino caer en grandes problemas, inventaron un modelo increíble: en un espacio cercano o lejano, en mundos desconocidos se desarrollan eventos soviéticos claramente reconocibles, pero con personajes alienígenas, y el poder recibe un golpe aplastante detrás de esa mampara de alegoría. *La isla habitada* – golpe a la propaganda soviética. *El cuento sobre el trío* – golpe a la burocracia soviética. *Qué difícil es ser dios* – golpe a la dictadura soviética en su totalidad... ¡Qué maravillosa comparación del totalitarismo real de Arkanar y el mítico e ideal orden en la Tierra! Sí, ese deseado y fantástico comunismo con rasgos humanos se convertía en manos de los Strugatski en un maravilloso campo sociológico experimental, superando la primavera de Praga y la Perestroika. Pero incluso si se toman entre paréntesis todas estas narraciones y epifanías, los hermanos Strugatski son los únicos escritores de la ciencia ficción soviética que por mérito propio ocupan espacio en las estanterías junto a Bradbury, Lem, Vonnegut, Simak, Sheckley - iguales a ellos en habilidad y libertad de pensamiento.

Podemos concluir que todas las obras de los hermanos Strugatski trataban de las personas, de sus luchas, sus aventuras, sus éxitos y sus fracasos. Crearon un mundo donde les gustaría vivir con la esperanza de que en algún momento la sociedad podría acercarse a esos valores y vivir en bondad, libertad y honradez. Su literatura va mucho más allá de experiencias científico-técnicas, nos hablan de algo maravillosamente desconocido pero al mismo tiempo anhelado, nos hablan de misterios y de soluciones, nos hablan del ahora, de lo que fue y lo que será, nos hacen imaginar cómo podría ser. Es una literatura de ideas y de acciones: «...Она [фантастика] подобна прожектору, озаряющему страшные лабиринты будущего, которое никогда не состоится, но которое могло бы реализовать себя, если бы его вовремя не высветила фантастика...»¹⁰³ (Стругацкий, 2018, pp. 294-295).

Al final de este recorrido, creemos que los objetivos marcados al inicio de esta tesis (comparar la evolución del género de la ciencia ficción en la literatura occidental y la literatura ruso-soviética; explicar la influencia de la censura estatal sobre el desarrollo de la creación literaria, especialmente en las obras de la ciencia ficción; y analizar la obra de Arkadi y Borís Strugatski y su capacidad de exponer mensajes cifrados en sus novelas y relatos en un contexto con una notoria presión por parte de los organismos de la censura) han sido alcanzados. Sin embargo, también consideramos que el presente trabajo abre una vía para futuras investigaciones sobre el estilo literario de los autores, especialmente en sus novelas más complejas escritas en la década de los ochenta como son *La ciudad condenada*, *Lastrados por el mal* o *Cuarenta años después*. Otra posible línea de investigación podría ser un análisis comparativo de sus novelas y otras obras pertenecientes al subgénero de la distopía. Tanto *La isla habitada* como *Qué difícil es ser dios* tienen un enfoque muy interesante respecto a la lucha interna de los protagonistas para intervenir o no en el desarrollo de la historia de otras civilizaciones, un dilema sobre el libre albedrío y la alteración del desarrollo evolutivo de una sociedad por intervenciones “externas”. Sin duda alguna, quedan numerosos temas relacionados tanto con la censura de las obras artísticas como con las obras de Arkadi y Borís Strugatski que

¹⁰³ Ella [la ficción] es como un foco que alumbra los terribles laberintos de un futuro que nunca tendrá lugar, pero que podría realizarse si la ficción no lo iluminara a tiempo...

tendrían un innegable interés académico y espero y deseo que la presente tesis forme parte del inicio de un creciente interés por los escritores en el entorno hispanohablante.

**6. CRONOLOGÍA DE LA HISTORIA
DE RUSIA, POSTERIORMENTE
UNIÓN SOVIÉTICA**

1865:

El gobierno del zar Alejandro II promulga unas leyes de censura permanentes.

1890:

Crecimiento y consolidación de grupos opositores al régimen zarista.

1894:

Llega al gobierno el zar Nicolás II.

1903:

Aparece en las reuniones de grupos marxistas un nuevo personaje, Vladímir Ilich Uliánov, cuyo pseudónimo revolucionario era Lenin. Ese mismo año fue elegido líder de la fracción bolchevique.

1904:

Comienza la guerra rusojaponesa.

1905:

Estalla la revolución. Comienza con el llamado “domingo sangriento” (Suny, 2006, p. XVI) cuando el ejército del zar abre fuego sobre los huelguistas desarmados que intentaban llegar al palacio.

1906:

Se redacta la primera Constitución rusa.

1914:

Alemania declara la guerra a Rusia. Comienza la I Guerra Mundial. Durante ese mismo año comienzan a surgir cada vez más huelgas encabezados por organizaciones mencheviques y bolcheviques.

1917:

- Febrero: se suceden numerosas huelgas en diferentes ámbitos.
- Marzo: abdica el zar Nicolas II.
- Octubre: Se produce la Revolución de octubre y se establece el poder soviético.
- Se forma Proletkult, una institución artística experimental soviética para enseñar a los trabajadores a escribir poesía y pintar con nociones estéticas radicales. Lenin y Trotski se mostraban igualmente escépticos ante la Proletkult, convencidos de que sus pretensiones de encarnar la línea proletaria en el arte eran espurias. (Bus-hkovitch, 2013, p. 360).

1918:

- Marzo: los líderes bolcheviques firman el Tratado de Brest-Litovsk con Alemania y terminan su participación en la I Guerra Mundial.
- Julio: ejecución de la familia imperial, marcando el fin de la dinastía Románov, que había gobernado Rusia durante tres siglos.
- Octubre: Se crea la Unión Comunista de la Juventud (Komsomol) para los jóvenes entre los 15 y 27 años.
- Noviembre: Estallido de la Guerra Civil entre rojos y blancos.

1919:

El Partido Bolchevique se centraliza más, en especial con la instauración del Politburó (Buró Político) por encima del Comité Central.

1920:

El Ejército Rojo ataca y consigue derrotar al Ejército Blanco. Ese mismo año logra tomar Bakú.

1921:

- Lenin y el Partido establecen las bases de la Nueva Política Económica (NEP).
- Se crea el Gosplan (El Comité Estatal de la Planificación Económica). Una de sus principales tareas era la elaboración de los planes quinquenales para regular las ramas más importantes de la industria: el hierro y el acero, el carbón y la construcción de máquinas.

1922:

- Se crea la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas.
- Se crea Glavlit (Administración Principal de los Asuntos Literarios y de Prensa), el organismo estatal cuyo principal objetivo era revisar y censurar los contenidos que no estaban de acuerdo con el régimen soviético.
- Stalin es nombrado secretario general del Partido.

1923:

Lenin se retira de la primera línea política por sus problemas de salud.

1924:

Muere Lenin. Stalin, Zinóviev y Kámenev se convierten en los líderes del Partido.

1925:

Trotsky es retirado de su puesto de Comisario del Pueblo, ministro del Ejército y de la Flota. Posteriormente sería deportado a Asia Central y, finalmente, expulsado de la Unión Soviética en 1929.

1927:

Primer Plan Quinquenal y el camino emprendido hacia la colectivización de la agricultura.

1928-1932:

Tiene lugar la inversión soviética en la industrialización del país a gran escala.

1929:

Stalin decide avanzar todo lo posible en la colectivización del campo. Para allanar el camino, el liderazgo decidió la «liquidación de los kulaks como clase» y la GPU se dedicó a hacer redadas y deportaciones de kulaks. Varios miles fueron ejecutados y casi dos millones deportados al norte, a los Urales y Siberia. (Bushkovitch, 2013, p. 370).

1932-1933:

Debido a la colectivización del grano y las malas cosechas, se producen serias hambrunas en el sur de Rusia, Ucrania y Kazajstán.

1934:

- Agosto: Primer Congreso de los Escritores Soviéticos, en el que se forma la Unión de los Escritores Soviéticos. Se establece el realismo socialista como el estilo literario oficial de la Unión Soviética.
- Septiembre: La URSS entra en la Liga de las Naciones.

1936-1937:

Alemania, Japón e Italia firman el Pacto Anti-Komintern.

1937-1938:

Se firma la orden N° 447 por el Comisario del Pueblo de Interior dando lugar a purga de los que eran considerados como “elementos perjudiciales de la sociedad”. (Suny, 2006, p. 212).

1938:

Hitler anexiona Austria y expresa sus pretensiones sobre Checoslovaquia.

1939:

Se firma el pacto de no agresión entre URSS y Alemania acordando la división del territorio polaco entre los dos imperios.

1940:

- Lituania, Letonia y Estonia son anexionados como parte de la URSS.
- Trotski es asesinado en México.

1941:

- Abril: se firma el pacto de no agresión entre Japón y URSS.
- Junio: Alemania invade los países bálticos, Ucrania y Bielorrusia, declarando la guerra a la Unión Soviética.

1942:

Batalla de Stalingrado.

1943:

Conferencia de Teherán: Reunión entre Stalin, Churchill y Roosevelt para establecer un plan de acción una vez se rinda Alemania.

1945:

- Junio: Desembarco de Normandía.
- Febrero: Conferencia de Yalta.
- Mayo: final de la II Guerra Mundial. La cifra de muertos en la Unión Soviética fue de, al menos, veinte millones, veintisiete millones según algunas estimaciones: tres millones de prisioneros de guerra, alrededor de siete millones de soldados caídos en combate, dos millones de judíos soviéticos y quince millones de ciudadanos rusos, ucranianos y bielorrusos. (Bushkovitch, 2013, p. 409.)
- Agosto: URSS declara la guerra a Japón.

1947:

Creación de la Kominform. El principal objetivo de la comisión era centralizar el movimiento comunista mundial y ser el instrumento político-ideológico del Partido desde Moscú.¹⁰⁴

1948:

Ruptura entre la Unión Soviética y Yugoslavia.

1953:

- Marzo: Muere Stalin.
- Septiembre: Jruschov se convierte en el Primer Secretario del Partido Comunista.

1955:

Se firma el pacto de Varsovia entre todos los países socialistas de Europa: Albania, Checoslovaquia, Bulgaria, Hungría, Polonia, RDA, Rumanía y Unión Soviética.

¹⁰⁴ <http://urokiistorii.ru/article/53158> (consultado por última vez el 20.07.2022).

1956:

En el XX congreso del partido, Jruschov expone los detalles de la investigación sobre los crímenes de Stalin. De esa manera pretende romper con el pasado estalinista y dar un nuevo enfoque a la política comunista.

1957:

- Se forma el llamado “grupo antipartido”, cuyos integrantes se declaran contrarios a los cambios y nuevas políticas de Jruschov.
- Octubre: La URSS lanza el primer satélite artificial de la Tierra, Sputnik.

1958:

Campaña contra Boris Pasternak, ganador del Premio Nobel de literatura por su novela *Doctor Zhivago*.

1960:

Se suprime el Gulag (Dirección General de Campos y Colonias de Trabajo Correccional).¹⁰⁵

1961:

Se construye el muro de Berlín para dividir la Alemania oriental de la occidental. Yuri Gagarin se convierte en el primer hombre en el espacio.

1962:

Crisis de los misiles en Cuba.

1964:

Leonid Brézhnev sustituye a Jruschov y se convierte en el Primer Secretario del Partido.

1968:

Primavera de Praga. Los tanques soviéticos invaden Checoslovaquia y aplastan la rebelión.

¹⁰⁵ https://bigenc.ru/military_science/text/1935157 (consultado por última vez el 17.07.2022).

1969:

Solzhenitsyn recibe el Premio Nobel de literatura y es expulsado de la Unión de Escritores Soviéticos.¹⁰⁶

1972:

Se firman varios tratados entre la URSS y EEUU, uno de los más importantes era el acuerdo que regulaba el uso de misiles nucleares (SALT I). (Suny, 2006, p. 307).

1975:

Las buenas relaciones entre EEUU y la URSS se rompen debido al apoyo soviético de las tropas marxistas en Angola.

1979-1980:

Invasión soviética de Afganistán.

1982:

Muere Brézhnev. Tras su muerte, el Comité Central nombró en su lugar a Yuri Andrópov, director del KGB desde 1967.

1984:

Muere Andrópov y el Comité Central nombra a Konstantín Chernenko como su sucesor.

1986:

- Mijaíl Gorbachov es nombrado Secretario general del Partido Comunista.
- Marzo: Tiene lugar la catástrofe de Chernóbil.

1987:

- Gorbachov empezó a pedir una reestructuración, conocida como “perestroika”, que significaba llevar a cabo una serie de cambios económicos para la liberalización del mercado y la introducción de la propiedad privada; anulación de la censura

¹⁰⁶ <https://bigenc.ru/literature/text/3633976> (consultado por última vez el 17.07.2022).

en los medios y en la literatura; se permite la creación de otros partidos en expresión de otras ideologías y se llevan a cabo las primeras elecciones democráticas.¹⁰⁷

- Ese mismo año, y gracias a los nuevos derechos introducidos por la “perestroika”, aparecen las primeras cooperativas.

1988:

Se anuncia la retirada de las tropas soviéticas de Afganistán.

1989:

Caída del Muro de Berlín.

1990:

Gorbachov gana el Premio Nobel de la Paz.

1991:

- Marzo: referéndum en las diferentes repúblicas sobre su independencia.
- Junio: Boris Yeltsin elegido presidente de la Federación Rusa.
- Diciembre: desintegración oficial de la Unión de las Repúblicas Soviéticas.

1992:

Comienza la privatización que consistía en la venta de empresas gubernamentales a individuos través de subastas para generar un mercado competitivo. Asimismo, se entregaban a la población cheques que podían ser intercambiados por acciones de grandes empresas gubernamentales.¹⁰⁸

1993:

- Septiembre: Yeltsin disuelve el Parlamento y convoca elecciones para la Duma Estatal.¹⁰⁹
- Diciembre: se aprueba la nueva Constitución Rusa.

¹⁰⁷ <https://bigenc.ru/literature/text/2330846> (consultado por última vez el 20.07.2022).

¹⁰⁸ <https://bigenc.ru/economics/text/3166318> (consultado por última vez el 20.07.2022).

¹⁰⁹ https://bigenc.ru/domestic_history/text/2372888 (consultado por última vez el 20.07.2022).

1994:

Las tropas rusas entran en Chechenia, como respuesta a su negación a firmar el tratado que nombraba Chechenia una región autonómica de la Federación Rusa.

1996:

- Boris Yeltsin, reelegido presidente de la Federación Rusa.
- Final de la Guerra en Chechenia.

1998:

Una de las mayores crisis económicas en la historia de Rusia.

1999:

- Yeltsin dimite y nombra a Vladímir Putin como su sucesor en la presidencia.
- Septiembre: los rebeldes chechenos toman Daguestán. Empieza la segunda guerra de Chechenia.

2000:

Vladímir Putin elegido presidente de la Federación Rusa.

2004:

Vladímir Putin reelegido presidente de la Federación Rusa.

7. CRONOLOGÍA DE LAS OBRAS DE LOS HERMANOS STRUGATSKI

1955:

Comienza el trabajo conjunto de los escritores en la obra *El país de las nubes púrpuras* (*Страна багровых туч*).

1957:

El borrador de *El país de las nubes púrpuras* se entrega para su publicación en la editorial Detgiz. La novela finalmente fue publicada en 1959.

1958:

Se publican las novelas cortas *Desde más allá* (*Извне*) y *Reflejo espontáneo* (*Спонтанный рефлекс*).

1959:

Se termina el borrador de la novela corta *Ensayo SKIBR* (*Испытание SKИБР*). Además el mismo año se publica la novela corta *Experimento olvidado* (*Забывтый эксперимент*).

1960:

Se publica *Camino a Amaltea* (*Путь на Амальтею*) y las novelas cortas englobadas bajo el título *Seis cerillas* (*Шесть спичек*).

1961:

Se publica *El regreso* (*Возвращение*) bajo el título de *El mediodía del siglo XXII* (*Полдень XXII века*).

1962:

Entre febrero y marzo, los escritores terminan su novela corta *El intento de huida* (*Попытка к бегству*) que es publicada en diciembre del mismo año. Al mismo tiempo se publica la novela *Los practicantes* (*Стажеры*) y terminan de escribir la novela corta *Arcoíris lejano* (*Далекая радуга*).

1963:

Terminan su novela *Qué difícil es ser dios* (*Трудно быть богом*). Escriben dos relatos cortos *Las primeras personas en la primera balsa* (*Первые люди на первом плоту*) y *Pobres gentes malvadas* (*Бедные злые люди*), que podríamos considerar como los dos últimos ejemplos de este género escritos por los hermanos.

1964:

En febrero los hermanos empiezan a trabajar en *Las cosas depredadoras del siglo* (*Хищные вещи века*). Terminan el borrador del cuento *El lunes empieza el sábado* (*Понедельник начинается в субботу*) y se publica *Arcoíris lejano* (*Далекая радуга*).

1965:

Se publica la novela corta *Las cosas depredadoras del siglo* (*Хищные вещи века*) y el cuento *El lunes empieza el sábado* (*Понедельник начинается в субботу*). Los escritores comienzan a trabajar en el borrador de *El caracol en la pendiente* (*Улитка на склоне*).

1966:

El 5 de marzo el departamento de propaganda y agitación del Partido Comunista de la Unión Soviética publica un artículo donde se critica el género de la ciencia ficción en la literatura con la mención de los Strugatski. Se publica la novela *Qué difícil es ser dios* (*Трудно быть богом*) y la novela corta *El regreso* (*El mediodía del siglo XXII*) (*Возвращение. Полдень XXII века*). Además, los autores terminan el borrador de la novela corta *La segunda invasión de los marcianos* (*Второе нашествие марсиан*).

1967:

Terminado el primer borrador de la novela corta *Cisnes repugnantes* (*Гадкие лебеди*). El mismo año se declina la publicación de *Cisnes repugnantes* y *El cuento sobre el trío* (*Сказка о Тройке*).

1968:

Se completa el borrador de *La isla habitada* (*Обитаемый остров*). Además, se permite publicar *El cuento sobre el trío* (*Сказка о Тройке*) en el almanaque *Angará*, pero al año siguiente su redactor es destituido y las revistas con las obras publicadas son retiradas. Se publica el relato *La segunda invasión de los marcianos* (*Второе нашествие марсиан*).

1969:

Es terminado el borrador de la novela corta *El hotel “Donde el escalador fallecido”* (*Отель “У погибшего альпиниста”*).

1970:

Se termina el borrador de la novela corta *El niño* (*Мальш*).

1971:

Arkadi y Borís escriben *Pícnic extraterrestre* (*Пикник на обочине*). Se publica *La isla habitada* (*Обитаемый остров*).

1972:

Los autores comienzan a trabajar en el guion de *El lunes empieza el sábado* (*Понедельник начинается в субботу*).

1973:

Comienzan a trabajar en el guion de la obra *El chico del inframundo* (*Парень из преисподней*). El mismo año el director Andréi Tarkovski lee la novela *Pícnic extraterrestre* (*Пикник на обочине*).

1975:

La primera reunión para una posible adaptación cinematográfica dirigida por Tarkovski de la novela *Pícnic extraterrestre*. En paralelo se traza el plan de la novela *El escarabajo en el hormiguero* (*Жук в муравейнике*).

1976:

Escrito el primer borrador del guión de *Pícnic extraterrestre*. Se publica la novela corta *El chico del inframundo* (*Мальчик из преисподней*).

1977:

Comienzo de la filmación de la película *Stalker*, la adaptación de *Pícnic extraterrestre*.

1978:

Borís Strugatski está trabajando en el guion para la adaptación cinematográfica de *El hotel “Donde el escalador fallecido”* (*Отель “У погибшего альпиниста”*).

1979:

Se termina el borrador de la novela *El escarabajo en el hormiguero* (*Жук в муравейнике*). Estreno de la película *El hotel “Donde el escalador fallecido”* (*Отель “У погибшего альпиниста”*).

1980:

Se estrena la película basada en *Pícnic extraterrestre* (*Пикник на обочине*) –*Stalker*– y se publica el cuento *Relato de la amistad y enemistad* (*Повесть о дружбе и недружбе*).

1982:

Los hermanos comienzan a trabajar en la novela *Destino truncado* (*Хромая судьба*). Se publica *El hotel “Donde el escalador fallecido”* (*Отель “У погибшего альпиниста”*).

1983:

Comienzan a escribir la novela corta *Las olas extinguen el viento* (*Волны гасят ветер*). Se publica *El escarabajo en el hormiguero* (*Жук в муравейнике*).

1984:

Escriben el guion de la novela corta *Cinco cucharadas de elixir* (*Пять ложек эликсира*). Se publica el relato *Mil millones de años antes del fin del mundo* (*За миллиард лет до конца света*).

1985:

Se elabora la idea de la novela *Lastrados por el mal o Cuarenta años después* (*Отягощённые злом или Сорок лет спустя*).

1988:

Los autores terminan el borrador de *Lastrados por el mal o Cuarenta años después*, además de completar el guion de *El escarabajo en el hormiguero* (*Жук в муравейнике*). Se publica la novela corta *Expedición al inframundo* (*Экспедиция в преисподню*) por primera vez usando el pseudónimo de S. Yarosláv'tsev y la novela corta *Cinco cucharadas de elixir* (*Пять ложек эликсира*).

1989:

Se publica la novela corta *Las olas extinguen el viento* (*Волны гасят ветер*) y las novelas *La ciudad condenada* (*Град обреченный*), *Lastrados por el mal o Cuarenta años después* (*Отягощённые злом или Сорок лет спустя*) y *Destino truncado* (*Хромая судьба*).

1990:

Se estrena en Alemania la adaptación cinematográfica de *Qué difícil es ser dios* (*Трудно быть богом*), donde estuvo presente Arkadi Strugatski. Termina de escribir su obra teatral *Escuchen, judíos de San Petersburgo, o Tristes conversaciones a la luz de las velas* (*Жиды города Пумера, или Невеселые беседы при свечах*).

1991:

Fallece el hermano mayor Arkadi después de terminar la novela corta *El diablo entre la gente* (*Дьявол среди людей*). Se publica la novela corta *Cisnes repugnantes* (*Гадкие лебеди*).

1992:

Se publica la versión completa del relato *El cuento sobre el trío* (*Сказка о Тройке*).

1993:

Borís Strugatski publica la novela corta *El diablo entre la gente* (*Дьявол среди людей*) bajo el pseudónimo de Yarosláv'tsev S.

1995:

Borís publica la novela *La búsqueda del destino o El vigésimo séptimo teorema de la ética* (*Поиск предназначения или Двадцать седьмая теорема этики*) bajo el pseudónimo de S. Vititski.

1996:

Se publica la primera recopilación de las obras de los hermanos Strugatski, *Los mundos de los hermanos Strugatski: el tiempo de los alumnos* (*Миры братьев Стругацких. Время учеников*).

1998:

Se publica la segunda recopilación de las obras de los Strugatski, *Los mundos de los hermanos Strugatski: el tiempo de los alumnos* (*Миры братьев Стругацких. Время учеников*).

2000:

Se publica la tercera recopilación de las obras de los Strugatski, *Los mundos de los hermanos Strugatski: el tiempo de los alumnos* (*Миры братьев Стругацких. Время учеников*).

2003:

Publicación de la novela de Borís Strugatski *Los incapacitados de este mundo* (*Бессильные мира сего*) bajo el pseudónimo de S. Vititski.

* La cronología se elabora basándose en la biografía de los hermanos Strugatski escrita por Ant Skalandist y la biografía editada por la célebre editorial *Molodaia Gvardia* de los autores Volódijin y Praskévich.

**ANEXO:
ENTREVISTAS**

Entrevista a Borís Strugatski

A lo largo del presente trabajo se ha mencionado en numerosas ocasiones que una parte importante de los últimos años de vida de Borís Strugatski consistió en realizar entrevistas que o bien serían publicadas independientemente, o bien posteriormente incluidas en diferentes ediciones. Siendo las entrevistas una fuente de información tan relevante sobre la vida de los hermanos, me gustaría incluir una de las que, considero, mejor resumen cómo se veían los autores a sí mismos y la complicada carrera literaria que les había tocado vivir.

«Нельзя бросать весла» (Вишневский, 2013, pp. 332 – 336)

«No hay que rendirse»

На вопросы «Новой газеты» отвечает Борис Стругацкий.

Borís Strugatski responde a las preguntas del periódico Novaya Gazeta.

Борис Вишневский (БВ). «Нас не покидает ощущение, что самая наша лучшая, самая нужная книга еще не написана», - говорили вы с братом в «Нашей биографии» осенью 1986 года. Удалось ли вам решить эту задачу? Какую из ваших книг вы считаете самой лучшей, а какую – самой нужной (если есть разница)?

Borís Vishnevski: *«Seguimos teniendo la sensación de que todavía no hemos escrito nuestro mejor libro, el más necesario» –decían usted y su hermano en el documental Nuestra biografía en otoño de 1986–. ¿Llegaron a solucionarlo? ¿Cuál considera usted que es su mejor libro, el imprescindible? Si es que hay una diferencia.*

БН. По-моему, самая лучшая и самая нужная книга наша так и осталась ненаписанной. Либо, может быть, мы и написали ее, но сами того не заметили. Авторы, по-моему, не способны разобраться самостоятельно, какая их книга лучше прочих, а какая – нужнее. АБС, например, лучшей своей книгой считали «Улитку», но большинство читателей (по моим наблюдениям) так вовсе не считает. Кто прав – установить невозможно, нет таких критериев, чтобы это установить. Тут даже время не поможет, хотя обычно и считается, что именно Время расставляет все оценки и определяет окончательно все рейтинги.

***Borís Natánovich Strugatski:** Creo que nuestro libro más imprescindible y destacado no se ha llegado a escribir. O tal vez, sí lo hemos escrito, pero no nos hemos dado cuenta. Me parece, que los autores no son capaces de apreciar por sí mismos, qué libro es el mejor en comparación con los demás, ni cuál resulta ser imprescindible. Por ejemplo, creíamos que nuestro mejor libro era El caracol en la pendiente, pero la mayoría de los lectores (según lo que he observado) no está de acuerdo en absoluto. ¿Quién lleva la razón? Es imposible saberlo. No existe un criterio que lo pudiera establecer. Ni siquiera el tiempo puede ser de ayuda en este caso. A pesar de que, habitualmente, se cree que el tiempo es el encargado de calificar las obras y, en definitiva, de establecer una clasificación.*

БВ. Были ли осенью 1991-го у вас с братом какие-то замыслы, которые остались нереализованными - и не пытались ли вы закончить эту работу сами? Если были, то о чем вы хотели написать?

***Boris Vishnevski:** En otoño de 1991, ¿tuvieron, usted y su hermano, algún proyecto que se haya quedado sin realizar? ¿Hizo usted algún intento de terminarlo solo? ¿Sobre qué tema querían escribir?*

БН. В рабочем дневнике осталось несколько замыслов, но ни один из них не увлекал нас настолько, чтобы тут же сесть и написать. И ни один из них не вдохновляет к работе сейчас меня одного. Это – замысли другого времени и интересы они были совсем другим людям. Ну какое мне сейчас дело до приключений Максима Каммерера в лесах Островной Империи? Какое мне

вообще дело до Островной Империи, когда на моих глазах и вокруг меня неудержимо и грозно кристаллизуется и самоконструируется вполне реальная Новая Империя, чтобы начать свою новую жизнь на костях дураков и невежд? Впрочем, когда думаешь о таких предметах, писать не хочется вообще – хочется проснуться.

Borís Natánovich: *Hubo unas cuantas ideas que se quedaron anotadas en el cuaderno, pero ninguna de todas ellas nos atraía lo suficiente como para ponernos a escribir. Ahora mismo, ninguna de estas ideas me inspira suficientemente para utilizarla como narración de una obra en solitario. Esas ideas son cosa de otro tiempo y les eran interesantes a unas personas completamente distintas. ¿Qué más me dan ahora las aventuras de Maksím Kammerer en los bosques del Imperio de las Islas? ¿Qué me importa el Imperio de las Islas, si ante mis ojos, a mi alrededor, de forma imparable y amenazante, se erige y se solidifica un Nuevo Imperio perfectamente real, cuyo objetivo es comenzar una nueva vida sobre los huesos de los estúpidos y los ignorantes? Además, cuando piensas en estas cosas, se te quitan del todo las ganas de escribir, lo único que quieres es despertarte.*

БВ. Аркадий Натанович успел увидеть август 1991-го и поражение ГКЧП¹¹⁰. Как вы думаете, что бы он сказал сегодня, увидев насаждаемое государственное единомыслие, восхваления президента на всех телеканалах, объявление оппозиции «пятой колонной» и утверждение, что линия фронта проходит через каждый дом?

Borís Vishnevski: *Arkadi Natánovich llegó a ver agosto de 1991 y el fracaso del Comité Estatal para el Estado de Emergencia. En su opinión, ¿qué diría Arkadi hoy al ver cómo se impone un único pensamiento estatal, el ensalzamiento del presidente en todos los canales televisivos, que la oposición se la tacha de «quinta columna» y la afirmación de que la línea del frente pasa por cada hogar?*

¹¹⁰ ГКЧП - Государственный комитет по чрезвычайному положению в СССР: El Comité Estatal para el Estado de Emergencia.

БН. Думаю, он говорил бы то же, что говорят и пишут все без исключения нынешние либералы. Во всяком случае, ничего другого я представить себе не могу.

Borís Natánovich: *Creo que diría lo mismo que dicen y escriben todos y cada uno de los liberales actuales. En cualquier caso, no me imagino otra cosa.*

БВ. Помните ли Вы, как АН воспринял путч? В каких выражениях он это оценивал, какие строил прогнозы (в дни 19-21 августа), и так далее? Не обсуждали ли вы с ним тогда, что получилось что-то похожее на «Жида города Питера»?

Borís Vishnevski: *¿Se acuerda usted de cómo se tomó Arkadi Natánovich el intento de golpe de estado? ¿Qué opinaba de la situación? ¿Qué anticipaba en los días de 19-21 de agosto? ¿Hablaron entonces de que se asemejaba en algo a Escuchen judíos de San Petersburgo?*

БН. По-моему, я звонил ему уже 28-го – поздравлял с днем рождения. К этому моменту все уже было кончено, и обсуждать было особенного нечего. Да и чувствовал себя АН уже совсем плохо.

Borís Natánovich: *Me parece que le llamé el 28, le felicité el cumpleaños. En ese momento ya se había resuelto y no había mucho que debatir. Además, Arkadi ya se encontraba muy mal.*

БВ. Можете ли вы представить себе 80-летнего Аркадия Натановича? Чем бы он занимался? Тихо сидел с внуками (и правнуками, если есть)? Продолжал бы писать вместе с вами? Занялся бы общественной деятельностью? Кстати, не предлагали ли ему в 1989 – 1990 годах (как многим «властителям дум») заняться политикой и баллотироваться в депутаты?

Borís Vishnevski: *¿Se puede imaginar a un Arkadi Natánovich de 80 años? ¿A qué se podría dedicar? ¿Cuidaría, discretamente, de sus nietos y bisnietos (si los hay)?*

¿Seguiría escribiendo como su coautor? ¿Haría trabajo social? Por cierto, entre 1989-1990, ¿no se le ofreció entrar en política y presentarse a un escaño, como a muchos otros intelectuales?

БН. Вряд ли бы он занялся общественной деятельностью. Особенно – в восемьдесят-то лет. Писал бы, наверное, помаленьку романы. Разражался бы время от времени статьей в манере «Не могу молчать». Ругал бы предательское здоровье. Что касается политики, то по-моему, «политические предложения» ему делались, но вот какие? Не помню ничего. Все-таки 15 лет прошло, а предположениям этим мы серьезного значения никогда не придавали.

Borís Natánovich: *Dudo que se dedicara a trabajo social. Y menos aún con 80 años. Supongo que escribiría novelas poco a poco. Estallaría de vez en cuando con un artículo al estilo «¡No puedo callarme!». Se quejaría de la salud traicionera. En cuanto a la política, me parece que sí recibía «propuestas políticas», pero ¿de qué tipo? No me acuerdo. Al fin y al cabo, han pasado 15 años y nunca nos tomamos en serio tales propuestas.*

БВ. Всем известно, что вы вместе писали. Но ведь вы, кажется, еще и вместе переводили? Что именно? И зачем? Потому, что не было другого способа заработка – или потому, что это было просто интересно?

Borís Vishnevski: *Todo el mundo sabe que escribían juntos. Pero además de eso, creo que también traducía junto a su hermano, ¿no es así? ¿Qué exactamente? ¿Y con qué fin? ¿Porque no había otra manera de ganar dinero, o porque simplemente era una actividad de su interés?*

БН. Вместе мы переводили то ли два, то ли три романа. Анджо Нортон, помнится, Холла Клемента. Еще что-то, кажется. Никакого творческого удовлетворения эта работа не приносила – во всяком случае мне. Да и для АН это был, скорее, способ заработать. Я имею в виду, разумеется, переводы с английского. К японским своим переводам он относился очень серьезно.

Borís Natánovich: *Tradujimos juntos dos o tres novelas. Que yo recuerde: de Andrew Norton, Hal Clement y alguna más, me parece. Este tipo de trabajo no aportaba ninguna satisfacción artística; al menos no en mi caso. Aunque para Arkadi, lo más seguro es que fuera simplemente una manera de ganar dinero. Me refiero, por supuesto, a las traducciones del inglés. Se tomaba muy en serio la traducción del japonés.*

БВ. Вершиной своих переводческих достижений АН считал «Сказание о Есицунэ». Мечтал ли он перевести что-нибудь еще из японской прозы?

Borís Vishnevski: *Arkadi Natánovich consideraba que El relato sobre Yoshitsune era la cumbre de sus logros como traductor. ¿Soñaba Arkadi con traducir algo más de prosa japonesa?*

БН. Наверняка. К стыду своему признаюсь, я совсем почти не интересовался этими его японскими делами и замыслами. Прежде всего потому, что никак не мог приучить себя к «японщине». Я, собственно, любил и признавал тогда только Акутагаву и Абэ Кобэ – самых «неяпонских японцев» того времени. Все прочее оставляло меня совершенно равнодушным.

Borís Natánovich: *Seguramente. Es una vergüenza, pero confieso que no me interesaba en absoluto por sus asuntos y proyectos japoneses. Sobre todo, porque no era capaz de acostumbrarme a lo japonés. De hecho, en aquel entonces solo me gustaban Akutagawa y Kobo Abe: los japoneses «menos japoneses» del momento. Todo lo demás me era completamente indiferente.*

БВ. В «желтой» прессе время от времени встречаются намеки: мол, Аркадий Стругацкий во время войны «служил в войсках НКВД», а то и утверждения что вы с братом, мол, «воспевали спецслужбы»...Что вы об этом думаете? Кстати, каким было ваше с аркадием Натановичем отношение к КГБ – и какое сегодня у вас отношение к ФСБ и все растущему «поголовью» чекистов во власти?

Borís Vishnevski: *La prensa amarilla sugiere de vez en cuando que, durante la guerra, Arkadi Strugatski «servía en las filas del NKVD¹¹¹»; incluso afirma que usted y su hermano «elogiaban los servicios de inteligencia». ¿Qué opinión tiene al respecto? A propósito, ¿qué opinión les merecía, a usted y a Arkadi, el KGB¹¹²? ¿Y qué opina hoy de FSB y de la creciente «pandilla» de agentes de servicios secretos en el poder?*

БН. И АН, и я относились к «органам», как и все советские люди, - то есть, с неприязненно-опасливым уважением. Ни в каком НКВД АН, конечно, никогда не служил. Легенда эта возникла из того обстоятельства, видимо, что в 1946 году, его, курсанта Военного института иностранных языков, откомандировали в распоряжение НКВД Татарии, в Казань, в качестве переводчика на готовящемся там будущем Токийском процессе над японскими военными преступниками. В Казани тогда он провел несколько месяцев, переводил на допросах, посмотрелся всякого, сохранил об этих временах самое неприятные воспоминания, но рассказывал обо всем этом мало и крайне неохотно. Что же касается ФСБ...Я не разделяю весьма распространенного убеждения, что сама принадлежность к спецслужбам делает из человека изверга и жандарма. И уж во всяком случае я не считаю, что «чекист у власти» так уж обязательно хуже, чем «румяный комсомольский вождь у власти». Тут уж – как получится. Професия, конечно, как правило, накладывает на человека определенный отпечаток, но – не клеймо же. В конце концов, знаем же мы высокопоставленных в прошлом партийцев, оказавшихся на поверку вполне порядочными и вполне достойными людьми.

Borís Natánovich: *Tanto Arkadi Natánovich como yo tratábamos las «fuerzas del orden» igual que cualquier soviético, es decir, con un inamistoso y cauteloso respeto. Por supuesto que Arkadi no formó parte de NKVD. Parece ser que esta leyenda surgió del hecho de que, en 1946, Arkadi como cadete del Instituto Militar de Lenguas Extranjeras fue destinado a la NKVD en Tartaristán (Kazán) como intérprete en un*

¹¹¹ El Comisariado del Pueblo para Asuntos Internos.

¹¹² El Comité para la Seguridad del Estado.

futuro proceso tokiota, sobre criminales de guerra japoneses, que se estaba preparando ahí. Pasó varios meses en Kazán, interpretaba en interrogatorios, veía de todo y sus recuerdos de aquella experiencia eran de lo más desagradables, pero hablaba del tema más bien poco y con desgana. En cuanto al FSB... no comparto la extendida creencia de que el mero hecho de pertenecer a los servicios de inteligencia convierte a uno en monstruo o déspota. Y mucho menos, considero que un «agente de servicios secretos en el poder» es necesariamente peor que un «sonrosado líder de Komsomol en el poder». Eso es según se dé la cosa. Por supuesto que, normalmente, la profesión deja huella en la persona, pero no un estigma. Al fin y al cabo, conocemos miembros del partido, de alto rango, que resultaron ser personas bastante decentes y honradas.

БВ. Как АН после минометного училища оказался в Военном институте иностранных языков? По каким критериям его туда выбрали? Там ведь готовили военных разведчиков? Или нет?

Borís Vishnevski: *Después de la Academia de mortero, ¿cómo acabó Arkadi en el Instituto Militar de Lenguas Extranjeras? ¿Según qué criterio fue escogido? Allí entrenaban a los espías militares. ¿No es así?*

БН. Готовили там, как я понимаю, военных переводчиков, а никак не разведчиков. Во всяком случае, служил АН на Камчатке именно дивизионным переводчиком, хотя приходилось заниматься ему и радиоперехватом, и (совместно с погранцами) ловлей браконьеров. Отобрали же его из состава минометного училища (в 1943 году) просто по признаку грамотности: засадили все училище писать то ли сочинение, то ли диктант и выбрали двоих самых грамотных.

Borís Natánovich: *Me parece que formaban allí a los intérpretes militares, no a los espías. En cualquier caso, Arkadi Natánovich servía en Kamchatka en calidad de intérprete de división, aunque también se tenía que dedicar a la interceptación de comunicaciones por radio y (junto a los guardias de frontera) a la captura de cazadores furtivos. En la Academia de mortero (en 1943) lo escogieron, de entre los*

demás, simplemente por el criterio de la alfabetización: le hicieron una prueba de redacción o dictado a toda la academia y escogieron a dos de los más competentes.

БВ. Когда-то вы рассказывали мне, что Аркадий Натанович был в свое время исключен из комсомола. За что, если не секрет?

Borís Vishnevski: *Hubo una vez que usted me contó que Arkadi Natánovich fue expulsado, en su día, del Komsomol. ¿Por qué motivo, si se puede saber?*

БН. Это любопытная и даже романтическая история в стиле купринского «Поединка», но я не уверен, что АН был бы доволен, если бы я стал ее сейчас рассказывать. Это никакая не семейная тайна, конечно, но говорили о ней у нас редко и неохотно.

Borís Natánovich: *Es una historia interesante e incluso romántica, del estilo de El duelo de Kuprín, pero no estoy seguro de que Arkadi se pondría contento de que lo contara ahora. Por supuesto, tampoco es ningún secreto familiar, pero se hablaba de ello raramente y a regañadientes.*

БВ. Дочь АН - жена Егора Гайдара. Вы не знаете, где и как они познакомились? Чем занимаются сейчас дети и внуки Аркадия Натановича?

Borís Vishnevski: *La hija de Arkadi Natánovich es la esposa de Yegor Gaidar. ¿Sabe usted cómo y dónde se conocieron? ¿A qué se dedican ahora los hijos y los nietos de Arkadi Natánovich?*

БН. – Знаю, что они, - Машка и Егор - были друзьями с детства, потом судьба развела их надолго, потом снова свела. О внуках я мало что знаю. Любимый внук Ванечка работает сейчас в какой-то корпорации в Москве, занимается экономикой на уровне, который мне совершенно недоступен.

Borís Natánovich: *Sé que ambos, Mashka y Yegor, eran amigos de infancia, después el destino los separó por mucho tiempo, pero más tarde los volvió a unir. En cuanto*

a los nietos, sé más bien poco. El querido nieto Vanechka está trabajando ahora en alguna corporación en Moscú, se dedica a la economía a un nivel que me es totalmente inaccesible.

БВ. Как вы придумывали имена для своих героев (если действие происходило не на Земле)? И кто придумывал: АН или БН?

Borís Vishnevski: *¿Cómo se les ocurrían los nombres para los personajes (cuando la acción no se desarrollaba en la Tierra)? ¿Y a quién se le ocurrían? ¿A Arkadi o a usted?*

БН. Ничего такого уж интересного в процессе придумывания имен нет. Тут главное – сохранить единую стилистику, «акцент», не допускать внутренних противоречий. Например, в «Обитаемом острове» у нас имена аборигенов, всех почти, несут в себе румынско-венгерский акцент (из-за чего этот роман долгое время не желали переводить в социалистической Венгрии). Во «Втором нашествии» имена взяты из греческой мифологии. А в «Волнах» большинство имен вообще придумывала для нас специальная программка, которую я составил на калькуляторе «хьюлетт-паккард». Самый же обычный источник наших имен это вчерашняя газета или какая-нибудь, случайно попавшаяся под руку книжка, - так появились на свет, насколько я помню, Вечеровский и Каммерер.

Borís Natánovich: *No hay nada especialmente interesante en el proceso de creación de los nombres. Lo más importante aquí es conservar el mismo estilo, «el matiz», no permitir que haya contradicciones internas. Por ejemplo, en La isla habitada tenemos nombres de aborígenes y casi todos llevan un matiz rumano-húngaro. Por esa razón, en la Hungría socialista, la novela no se tradujo en bastante tiempo. Los nombres de La segunda invasión provienen de la mitología griega. La mayoría de los nombres de Las olas fueron inventados por un programita especial que creé con una calculadora HP. La fuente más corriente para los nombres es el periódico del día anterior o cualquier libro que hayamos podido tener a mano. Así nacieron los nombres de Vecherovski y Kammerer, si no recuerdo mal.*

БВ. БН писал стихи. А АН?

Borís Vishnevski: *Usted escribía poesía. ¿Y su hermano?*

БН. Тоже писал! И неоднократно. Например, «Марш Боевой гвардии» из «Обитаемого острова» писал, помнится, БН, а когда цензура заставила нас заменить Боевую Гвардию на Боевой же Легион, то «Марш Боевого Легиона» писал уже, главным образом, АН.

Borís Natánovich: *¡También lo hacía! En repetidas ocasiones. Por ejemplo: recuerdo que La marcha de los guardias de combate de La isla habitada fue escrita por mí, pero cuando la censura nos obligó a sustituir «la guardia de combate» por «la legión de combate» la mayor parte de la marcha la escribió Arkadi Natánovich.*

БВ. Многие нынешние фантасты, прошедшие ваш семинар, считают себя учениками и последователями БН. Были ли те, кто считал себя учеником АН? Кто, на ваш взгляд, из сегодняшних фантастов, ближе всего по стилю и мыслям к братьям Стругацким?

Borís Vishnevski: *Muchos escritores de ficción contemporáneos (que pasaron por su seminario) se identifican como discípulos o seguidores de Borís Strugatski. ¿Ha habido también escritores que se consideraran discípulos de Arkadi Natánovich? ¿Quién de los escritores de ficción contemporáneos es, en su opinión, el más cercano al estilo y pensamiento de los hermanos Strugatski?*

БН. Никогда не встречал молодых писателей, которые «считают себя учениками и последователями БН» - только АБС, как единого автора! Выделять же кого-нибудь персонально из наших учеников я бы не хотел. Да и зачем?

Borís Natánovich: *No he conocido a ningún escritor joven que se identificara como mi «discípulo o seguidor», pero sí de los hermanos Strugatski, ¡como un único autor! En cuanto al más cercano, no quisiera destacar personalmente a ninguno de nuestros estudiantes. ¿Por qué debería hacerlo?*

БВ. Братья Стругацкие были убежденными демократами. Сейчас целый ряд российских фантастов начал воспевать и пропагандировать монархию. Почему? И как вы относитесь к монархии?

***Borís Vishnevski:** Los hermanos Strugatski eran demócratas convencidos. Hoy en día hay toda una serie de escritores de ficción rusos que han empezado a ensalzar y propagar la monarquía. ¿A qué se debe? ¿Y qué opinión tiene usted de la monarquía?*

БН. Эта, вдруг возникшая, любовь к империям и монархиям, и для меня – полнейшая загадка. Видимо, - реакция на издержки перестройки плюс ностальгия по «великому и могучему СССР», когда колбаса стоила два-двадцать, а над всем миром грозно нависали советские ракеты. Сам я к монархии отношусь сдержанно и готов признать, что в некоем варианте этот строй может выглядеть вполне приемлемо (Великобритания, например). Вообще же Аристотель идеальным общественным строем полагал аристократию. Но как можно построить аристократию, обеспечивающую регулярную и естественную смену элит? Без какой смены любая сколь угодно благородная аристократия через пару поколений неизбежно вырождается в самую гнилую автократию? Не знаю. И никто, по-моему, не знает. Вот и остается знаменитая Черчиллевская формула: «Демократия – безобразная форма проявления, но ничего лучшего человечество пока не придумало»...

***Borís Natánovich:** Este repentino amor por los imperios y las monarquías también es un completo misterio para mí. Al parecer, es una reacción a los costes de la Perestroika unida a la nostalgia por «la grande y poderosa URSS», donde las salchichas estaban a dos con veinte y todo el mundo se veía amenazado por misiles soviéticos. En cuanto a la monarquía, mi opinión es moderada y reconozco que en algunos casos este régimen puede ser totalmente aceptable, como ocurre con Gran Bretaña, por ejemplo. De hecho, Aristóteles consideraba que la aristocracia era el orden social idóneo. ¿Pero cómo podemos construir una aristocracia que nos garantice una rotación constante y natural de las élites? ¿Qué cambio es preciso para que cualquier aristocracia, por muy noble que sea, en un par de generaciones no*

acabe degenerando inevitablemente en la más podrida autocracia? No lo sé. Y creo que no lo sabe nadie. Lo único que queda es la célebre frase de Churchill: «La democracia es el peor sistema de gobierno diseñado por el hombre. Con excepción de todos los demás».

Entrevista a Andréi Strugatski

An abril de 2021 la autora del presente trabajo tuvo el privilegio de poder mantener una breve conversación con el hijo de Borís Strugatski, Andréi Strugatski. La idea de poder hacer unas preguntas al hijo de uno de los escritores se debe a la gran labor que tiene Andréi dentro de las redes sociales volviendo a reivindicar a los hermanos Strugatski como mundialmente conocidos escritores de la ciencia ficción, además de haber gestionado durante décadas una pequeña librería con todas las obras de los hermanos*.

1. Фантастика, насколько мне известно, Ваш любимый жанр. Почему? И есть ли у Вас любимое произведение?

Si no me equivoco, la ciencia ficción es su género favorito. ¿Por qué? ¿Cuál es su obra favorita?

Фантастика - действительно мой любимый жанр в литературе. Вероятно, по причине того, что в фантастическом произведении можно выразить гораздо больше идей и мыслей, чем в обычном реалистическом. Пардон за тавтологию, но полёту фантазии там гораздо легче развернуться! Плюс ещё не стоит сбрасывать со счетов то обстоятельство, что книги в жанре фантастики, как правило, значительно более увлекательны. Ну и разумеется, «наследственный» фактор в моём случае также играет немаловажную роль.

Es verdad que la ciencia ficción es mi género literario favorito. Según parece, se debe a que en una obra de ciencia ficción se puede expresar más ideas y reflexiones

* Desafortunadamente, no hemos podido volver a contactar con Andréi Strugatski después de marzo de 2022 y su presencia en las redes sociales es inexistente.

que en una realista. Perdona que me repita, pero la imaginación tiene más espacio para su desarrollo en este género. Además, hay que tener en cuenta el hecho de que los libros de ciencia ficción son normalmente más entretenidos. Además, por supuesto que el factor «hereditario» también juega un papel importante en mi caso.

Что касается любимых фантастических произведений - то их у меня такое гигантское количество, что перечисление заняло бы не одну страницу!)) Навскидку могу назвать несколько сразу же пришедших в голову: Рэй Брэдбери «Фаренгейт 451», Клиффорд Саймак «Почти как люди», Станислав Лем «Солярис», Джон Уиндем «День Триффидов», Роберт Шекли «Где не ступала нога человека», Генри Каттнер - цикл рассказов о Хогбенах, Эндрю Нортон «Саргассы в космосе». Это только то, что я вспомнил за полминуты, и продолжать можно ещё очень долго.

En cuanto a mis obras favoritas del género: ¡tengo tantísimas que solo enumerarlas me llevaría más de una hoja! Así, improvisadamente, puedo nombrar varias que me vienen a la cabeza: Ray Bradbury, Fahrenheit 451; Clifford Simak, Caminaban como hombres; Stanislaw Lem, Solaris; John Wyndham, El día de los trífidos; Robert Schekley, Sin tocar por manos humanas; Henry Kuttner, la serie Hogben; Andrew Norton Sargazos del espacio. Es solo lo que me ha venido a la mente en medio minuto, podría continuar mucho más.

Это касается классики, а из современных зарубежных авторов очень нравится творчество Нила Геймана, особенно роман «Американские боги». А среди русскоязычных фантастов последнего полувека люблю книги Марины и Сергея Дяченко, Вячеслава Рыбакова, Евгения Лукина, Александра Житинского, Михаила Успенского, Сергея Лукьяненко и ещё многих других.

Lo que he mencionado son los clásicos, de los autores extranjeros contemporáneos, me gusta la obra de Neil Gaiman, sobre todo la novela Dioses americanos. En cuanto a los escritores de ciencia ficción rusos de la última mitad del siglo, me gustan los libros de Marina y Serguéi Diáchenko, Viacheslav Rybakov, Eugueni Lúkin, Aleksandr Zhitinski, Mijaíl Uspenski, Serguéi Lukiánenko y muchos más.

2. Какое Ваше любимое произведение братьев Стругацких? Почему?

¿Cuál es su obra favorita de los hermanos Strugatski? ¿Y por qué?

Что же касается творчества Братьев Стругацких - то здесь мне выбирать и вовсе затруднительно, поскольку любимое - практически всё! Ближе всего мне, пожалуй, трилогия о Максиме Каммерере - «Обитаемый остров», «Жук в муравейнике» и «Волны гасят ветер» - а кроме того, «Пикник на обочине», «За миллиард лет до конца света», «Град обреченный» и «Трудно быть богом». Но повторю: всё это очень приблизительно, а реально мне нравится практически всё!

En cuanto al trabajo de los hermanos Strugatski, aquí es aún más complicado escoger, ¡ya que me gusta prácticamente todo! Lo que más, tal vez, la trilogía sobre Maksím Kammerer: La isla habitada, El escarabajo en el hormiguero y Las olas apagan el viento; además: Pícnic extraterrestre, Mil millones de años hasta el final del mundo, Ciudad maldita y Qué difícil es ser dios. Pero repito: esto es una aproximación, ¡porque en verdad me gusta casi todo!

3. Считаете ли Вы, что многие темы, затронутые в произведениях Аркадия и Бориса актуальны и сейчас, как в России, так и на Западе? Какие, например?

¿Está de acuerdo en que muchos de los temas que tratan los hermanos Strugatski son de actualidad hoy en día, en Rusia y en Occidente? ¿Puede poner algún ejemplo?

Актуальны - не то слово! Многие из описанных Стругацкими вещей оказались без преувеличения пророческими! Достаточно взять «мир потребления» из «Хищных вещей века», излучающие башни из «Обитаемого острова» или политические режимы разной степени тоталитаризма и авторитарности в «Попытке к бегству», «Трудно быть богом» и «Гадких лебедях»! Ну взглянешь ведь окрест себя - один в один, хотя написано всё это было 50-60 лет назад! Я уж не говорю о том, что темы морали, ответственности, честности,

верности, любви, предательства они поднимали практически в каждом своём произведении...

¡Vaya si son de actualidad! Mucho de lo que han escrito los Strugatski ha resultado ser profético, sin exageraciones. Basta con el ejemplo del «mundo consumista» de Cosas depredadoras del siglo, torres emisoras de La isla habitada o regímenes políticos de distinto grado de totalitarismo y autoritarismo de Intento de fuga, Qué difícil es ser dios y Cisnes repugnantes. Echas un vistazo a tu alrededor y lo ves, tal cual, a pesar de que fue escrito hace 50-60 años. Por no mencionar temas como: moral, responsabilidad, honestidad, fidelidad, amor, traición... que estaban presentes en casi cada una de las obras.

4. Мир Полудня, созданный братьями во второй половине XX века, в наше время кажется более приближенным к реальности, чем тридцать лет назад, или это утопия, до которой человечеству всё еще надо долго идти?

Mundo del mediodía, creado por los hermanos en la segunda mitad del siglo XX, parece más realista hoy que hace treinta años. ¿O es una utopía que la humanidad tardará mucho en alcanzar todavía?

Мир Полудня, увы, как мне кажется, удаляется от нас всё дальше и дальше. И у меня совершенно нет уверенности, что он вообще когда-либо состоится: уж больно в человеке до сих пор много от дикаря и даже от животного, невзирая на гигантский технический прогресс... Впрочем, Стругацкие никогда и не утверждали, что Мир Полудня когда-либо станет явью, они много раз говорили, что это просто мир, в котором им бы хотелось жить.

Por desgracia, en mi opinión, Mundo del mediodía se aleja de nosotros cada vez más. Ni siquiera me convence la idea de que llegue a hacerse realidad en algún momento: todavía hay mucho de salvaje en el humano, incluso de animal, a pesar del gigantesco progreso tecnológico... No obstante, los Strugatski nunca afirmaron que Mundo del Mediodía fuera a hacerse realidad. Muchas veces tan solo decían que era un mundo, en el que les hubiera gustado vivir.

5. С Вашей точки зрения, что такое цензура? Считаете ли Вы, что цензура - концепция устаревшая или она присутствует и в современном мире? В каких областях? Если сравнивать нашу эпоху с периодом, когда жили братья Стругацкие, что изменилось? Стало ли больше свободы выражения?

¿Qué es la censura, en su opinión? ¿Le parece que la censura es un concepto anticuado o también está presente en el mundo contemporáneo? ¿En qué ámbitos? Si comparáramos nuestra época con la que le tocó vivir a los hermanos Strugatski, ¿qué es lo que ha cambiado? ¿Hay más libertad de expresión?

Цензура, безусловно - тормоз всяческого прогресса и вообще враг рода человеческого! К сожалению, и в нынешние времена она никуда не делась. Как на наших необъятных просторах, где стараниями вездесущего государства почти все мало-мальски оппозиционные СМИ подавлены и разорены; так и на благословенном Западе, где, по счастью, государство пока ещё не очень лезет в эти дела, зато так называемая «прогрессивная общественность» во имя «защиты» всяких новомодных веяний типа «политкорректности», «Новой этики» и «культуры отмены» готова заткнуть рот любому несогласному... Свободы выражения сейчас, конечно, благодаря интернету, намного больше, чем раньше, однако ввиду вышеуказанных явлений она и теперь находится под угрозой.

¡La censura, sin duda, es un freno de todo progreso y, en general, es el enemigo de la humanidad! Lamentablemente, hoy en día sigue presente. Igual que a lo largo y a lo ancho de nuestro país, los esfuerzos del estado omnipresente consiguen que los poquísimos medios de comunicación de la oposición se vean aplastados y devastados; así en el bendito Occidente, aunque, por suerte, el estado todavía se mantiene un poco al margen, es la llamada «sociedad progresista» la que para «defender» todo tipo de modernidades como «corrección política», «nueva ética» y «cultura de la cancelación» es capaz de cerrarle la boca a cualquiera que esté en contra... Por supuesto, hay más libertad de expresión ahora que antes, gracias al Internet. Sin embargo, teniendo en cuenta los fenómenos mencionados, también hoy en día se está viendo amenazada.

6. Какие были самые типичные препоны со стороны цензуры, из-за которых произведения не издавались?

¿Cuáles era los obstáculos más típicos de la censura, por los que no se publicaban las obras?

Цензурных препонов в советские времена было великое множество, трудно среди них выделить какие-то типичные, поскольку, как правило, были они совершенно идиотские. Вплоть до того, что Стругацким предписывалось поменять в своих произведениях русские имена на иностранные и убрать, например, упоминание кошек (!!!). А в целом цензурное сопротивление где-то с конца 60-х годов было совершенно бешеное, и в 70-е годы Стругацким не удалось издать в книжном варианте ни одной новой повести (журнальные были, спасибо самоотверженным редакторам). Например, с изданием книжной версии «Пикника на обочине» волынка тянулась восемь лет, прежде чем он вышел в свет, да и то в сборнике и в исковерканном виде... В общем, советское время было временем совершенно тотальной цензуры, сейчас всё же в этом смысле в России существенно легче, несмотря даже на нынешнее закручивание гаек.

En la época soviética, la censura imponía una gran cantidad de obstáculos. Es complicado destacar los más típicos, ya que, lo normal era que fueran por completo ridículos. Llegaban hasta el punto de ordenar a los Strugatski a cambiar los nombres rusos de los protagonistas por otros extranjeros y quitar, por ejemplo, ¡¡¡toda mención a los gatos!!! En general, el movimiento de la censura se volvió totalmente desproporcionado desde en torno a finales de los años 60, y en los 70 los hermanos no pudieron publicar ni una obra en formato de libro (sí pudieron publicar en revistas, gracias a editores dedicados). Por ejemplo, para publicar Pícnic extraterrestre en versión de libro, se estuvo mareando la perdiz ocho años hasta que por fin la novela vio la luz; y, aun así, como parte de una recopilación y la novela hecha trizas. En resumidas cuentas, la época soviética fue una época de una completa y total censura. En ese sentido, en la Rusia actual es más fácil, a pesar de la mano dura.

7. В своих интервью Борис Натанович очень любил рассуждать о политике. Как Вы думаете, что бы он сказал сейчас о том, что происходит в России и в мире?

En sus entrevistas, a Borís Natánovich le gustaba mucho reflexionar sobre política. En su opinión, ¿qué diría ahora sobre lo que ocurre en Rusia y en el mundo?

Думаю, что ничего хорошего он не сказал бы. Борис Натанович был человеком очень трезвомыслящим и при этом сдержанным, и я полагаю, что он предельно корректно, но при этом крайне негативно оценил бы процессы, происходящие нынче в России. Поскольку нечто очень похожее он мог наблюдать при позднем Советском Союзе: полнейший застой, воинствующее невежество и мракобесие, а также произвол правящей верхушки и спецслужб - параллели напрашиваются сами собой. Собственно, он успел и при жизни довольно много об этом сказать в различных статьях и интервью: ведь данный тренд на понижение был понятен уже с середины нулевых годов.

Pienso que no diría nada bueno. Borís Natánovich era una persona muy racional, pero también prudente. Por ello, pienso que valoraría de la forma más correcta, pero aun negativa, todo lo que ocurre en la Rusia actual. Puesto que pudo observar algo muy parecido en la tardía URSS: un total estancamiento, ignorancia y oscurantismo imperantes y también la arbitrariedad de la élite gobernante y los servicios de inteligencia, el paralelismo es evidente. De hecho, en vida, consiguió decir bastante sobre este tema, a través de distintos artículos y entrevistas: ya que la tendencia al declive ya era clara desde mediados de los 2000.

8. В интервью 2001 года с Борисом Вишневым, Борис Натанович положительно отзывался о Владимире Путине. Он всегда относился к действующему президенту России хорошо или в какой-то момент поменял свое мнение?

En el año 2001, en su entrevista con Borís Vishnevskiy, Borís Natánovich hablaba favorablemente sobre Vladimír Putin. ¿Siempre ha sido simpatizante del actual presidente de Rusia o en algún momento llegó a cambiar de idea?

Не помню этого интервью, но я бы не сказал, что БН к Путину относился когда-либо положительно. Поначалу отношение было нейтральным, имелись какие-то ожидания на лучшее. Но уже достаточно скоро, после разгона НТВ и особенно после дела Ходорковского, стало ясно, что ничего хорошего нас не ждёт. И уже в 2006 году на вопрос того же Бориса Вишневецкого в интервью «Новой газете» «Что Вы хотели бы спросить у Владимира Путина?» - Борис Натанович ответил: «Ничего. Мне с этим президентом не о чем разговаривать».

No recuerdo esa entrevista, pero yo no diría que Borís Natánovich fuera simpatizante de Putin en ningún momento. Al principio, su postura era neutra, había alguna que otra esperanza de que todo iría a mejor. Pero rápidamente, después de la reprimenda al canal NTV, y sobre todo después del caso Khodorkovski, quedó claro que no nos espera nada bueno. Y ya en el 2006, a la pregunta del mismo Vishnevskiy en la entrevista a Novaya Gazeta de «¿Qué le gustaría preguntar a Putin?» Borís Natánovich contestó: «Nada. No tengo nada de qué hablar con este presidente.»

9. Борис Натанович всегда говорил, что самое главное в жизни - любовь, друг и работа. Согласны ли Вы с ним?

Borís Natánovich siempre decía que lo más importante en la vida es el amor, la amistad y el trabajo. ¿Está de acuerdo con él?

Да, согласен. И добавить мне тут особо нечего.

Sí, estoy de acuerdo. Y no tengo mucho más que añadir.

10. Как вы полагаете, если бы братья Стругацкие эмигрировали в своё время, все бы сложилось иначе? Они писали бы о чем-то другом? Или самые главные идеи не меняются в зависимости от места жительства?

En su opinión, si los hermanos Strugatski hubieran emigrado en su momento, ¿las cosas hubieran salido de otro modo? ¿Escribirían sobre otra cosa? ¿O las ideas principales no dependen del lugar de residencia?

Вопрос не совсем корректный, поскольку Братья Стругацкие никогда даже гипотетически не рассматривали для себя возможность эмиграции. Ну а если представить всё же такой вариант - то я полагаю, что вряд ли бы им там удалось написать что-то значимое: они не мыслили себя вне своей страны...

La pregunta no es del todo correcta, puesto que los hermanos Strugatski nunca se plantearon, ni siquiera hipotéticamente, la posibilidad de emigrar. Pero si tuviera que imaginar esa opción, supongo que es poco probable que hubieran podido escribir algo significativo, ya que no se veían fuera de su país...

BIBLIOGRAFÍA

9.1. Marco histórico-político

- ALEXIÉVICH, S. (2015): *La guerra no tiene rostro de mujer*. Debate. Edición digital.
- (2015): *El fin del homo sovieticus*. El Alcantilado. Traducción de Jorge Ferrer Díaz.
- (2016): *Voces de Chernóbil. Crónica del futuro*. Barcelona: Debolsillo.
- ARENDT, H. (1998): *Los orígenes del totalitarismo*. Buenos Aires: Taurus.
- BUSHKOVITCH, P. (2013): *Historia de Rusia*, Madrid: Ediciones Akal.
- МСМЕЕКИН, S. (2017): *Nueva historia de la Revolución rusa*. Barcelona: Taurus.
- SAVORIDO, J. (2011): *Rusia: veinte años sin comunismo: de Gorbachov a Putin*. Buenos Aires: Biblos.
- SUNY, R. G. (2006): *The Cambridge History of Russia, Vol III. The twentieth century*. New York: Cambridge University Press.
- АЛЕКСЕИВИЧ, С. (2013): *Время секунд хэнд. (El fin del “Homo sovieticus”)*. Время. Электронная версия.
- ЗУБОВ, А. (editor) (2016): *История России XX век. Как Россия шла к XX веку. Том 1. От начала царствования Николая II до конца Гражданской войны (1894-1922)*. [La Historia de Rusia del siglo XX. Tomo 1. ¿Cómo Rusia iba en camino al siglo XX? Desde el reinado de Nicolás II hasta el final de la Guerra Civil (1894-1922)]. Эксмо. Электронная версия.
- (редактор) (2016): *История России XX век. Том 2. Эпоха Сталинизма (1923-1953)*. [La historia de Rusia del siglo XX. Tomo 2. La época estalinista (1923-1953)]. Эксмо. Электронная версия.
- РОСПЭН, М. (1996): *Большевистское руководство. Переписка. 1912 - 1927*. Москва.

ZIEGLER, C. E. (2009): *The History of Russia*, ABC-CLIO, LLC, ProQuest Ebook Central.

<https://urokiistorii.ru/articles/konec-kominforma> (consultado por última vez el 07.07.2022).

https://bigenc.ru/military_science/text/1935157 (consultado por última vez el 07.07.2022).

<https://bigenc.ru/literature/text/3633976> (consultado por última vez el 07.07.2022).

<https://bigenc.ru/literature/text/2330846> (consultado por última vez el 20.07.2022).

<https://bigenc.ru/economics/text/3166318> (consultado por última vez el 20.07.2022).

https://bigenc.ru/domestic_history/text/2372888 (consultado por última vez el 20.07.2022).

Censura

- AZHGIKHINA, N. (2011): “Censorship in Russia: Old and New faces”. *World Literature Today*. November-December 2011.
- BACKWELL, B. (2014): “El «caso Zamyatin»: una advertencia censurada. Ciencia ficción, taylorismo y despotismo estatal”. *Nueva Sociedad*, Nº 251, págs. 166-179.
- BLIUM, A. V. (1998): “Censorship of Public Reading in Russia, 1870-1950”. Texas: *Libraries and culture*; ProQuest. Vol: 33, Nº 1, págs. 17-25.
- BULGAKOV, M., ZAMYATIN, E. (1991): *Cartas a Stalin*. Madrid: Mondadori.
- CAMPOS HERRERA, A. (2006): “Censura, ética y selección”. *Scielo Cuba*. Noviembre-Diciembre 2006. Vol. 14, Nº 6.
- GREEN, J. y KAROLIDES, N. J. (reviser). (2005): *Encyclopedia of Censorship*. New York: Facts on File.
- PRESA GONZÁLEZ, F. (coord.) (1997): *Historia de las literaturas eslavas*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- ЖИРКОВ, Г. В. (2001): *История Цензуры в России XIX-XX вв.* Москва: Аспект пресс.
- ЛЕВЧЕНКО, И. Е. (1996): *Цензура как социокультуральный феномен*. http://ecsoc-man.hse.ru/data/961/285/1218/13_Levchenko.pdf (consultado por última vez el 18.04.2019).
- ФЕДОТОВА, О. (2020): Цензура учбової літератури в УСРР–УРСР у 1920-1930-х рр. *Наукові записки*. Nº. 2 (58), págs. 385-393.
- ФЕДОРІВ, У. (2008): “Літературний канон і цензура: захист чи тиск”. *Парадигма*. Nº3, págs. 274-281.

<http://lunacharsky.newgod.su/lib/o-kino/beseda-s-v-i-leninym-o-kino> (consultado por última vez el 20.07.2022).

https://bigenc.ru/domestic_history/text/2372584 (consultado por última vez el 17.07.2022).

Ciencia ficción

- BANERJEE, A. (ed.) (2018): *Russian science fiction literature and cinema: a critical reader*. Boston: Academic Studies Press.
- BERMAN, M. (ed.) (2008): *The Everyday Fantastic: Essays on Science Fiction and Human Being*. Newcastle. Cambridge Scholars Publishing.
- BIBER, D. y CONRAD, S. (2009): *Register, Genre, and Style*. New York: Cambridge University Press.
- BRODERICK, D. (1995): *Reading by Starlight: Postmodern Science Fiction*. London: Routledge.
- BOOKER, M. K. (2015): *Historical Dictionary of Science Fiction in Literature*. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers.
- BOULD, M.; BUTLER, A. M.; ROBERTS, A. y VINT, S. (ed.) (2009): *Fifty Key Figures in Science Fiction*. New York: Routledge.
- (2011): *The Routledge Companion to Science Fiction*. New York: Routledge.
- CAMPOAMOR STURBERG, R. (2018): “Luces y sombras de la fantasía soviética, I, Sci·Fdi”: *Revista de la Ciencia Ficción de la Facultad de Informática de la UCM*. 19, 2018, págs. 30-39.
- (2018): “Luces y sombras de la fantasía soviética, II, Sci·Fdi”: *Revista de la Ciencia Ficción de la Facultad de Informática de la UCM*, nº 20, 2018, págs. 4-15.
- (2018): “Luces y sombras de la fantasía soviética, III, Sci·Fdi”: *Revista de la Ciencia Ficción de la Facultad de Informática de la UCM*, nº 21, 2019, págs. 30-42.

- Collins, C. (1973): *Evgenij Zamjatin: An interpretative study*. The Netherlands: Mouton & Co.
- DELANY, S. R. (2009): *The Jewel-Hinged Jaw. Notes on the Language of Science Fiction*. Middletown: Wesleyan University Press.
- DEI, D. (2009): *Lógica de la distopía*. Buenos Aires: Prometeo libros.
- FREEMAN, C. (2000): *Critical Theory and Science Fiction*. Middletown: Wesleyan University Press.
- HUXLEY, A. (1969): *Un mundo feliz*. Barcelona: Plaza & Janes.
- JAUSS, H. R. (1992): *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Taurus Ediciones.
- JAMES, E. y MENDLESOHN, F. (2003): *The Cambridge Companion to Science Fiction*. New York: Cambridge University Press.
- CSICSERY-RONAY, I. (2008): *The Seven Beauties of Science Fiction*. Middletown: Wesleyan University Press.
- LUCKHURST, R. (2005): *Science Fiction*. Cambridge: Polity Press.
- MANDALA, S. (2010): *Language in Science Fiction and Fantasy. The Question of Style*. London, New York: Continuum International Publishing Group.
- MORENO, F. A. (2010): *Teoría de la Literatura de Ciencia Ficción: Poética y Retórica de lo Prospectivo*. Vitoria: PortalEditions.
- LANDON, B. (2002): *Science fiction after 1900: from the steam man to the stars*. New York: Routledge.
- LEM, S. (2016): *Solaris*. London: Faber & Faber.
- ORWELL, G. (2003): *1984*. Barcelona: Destino.
- PARRINDER, P. (ed.) (2000): *Learning from Other Worlds: Estrangement, Cognition and the Politics of Science Fiction and Utopia*. Liverpool: Liverpool University Press.
- ROTTENSTEINER, F. (ed.) (1999): *View from Another Shore*. Liverpool: Liverpool University Press
- SEED, D. (ed.) (2005): *A companion to Science Fiction*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd.
- SUVIN, D. (2016): *Metamorphoses of Science Fiction. On the poetics and history of a literary genre*. Bern: Peter Lang AG, International Academic Publishers.
- (1971): *The Utopian Tradition of Russian Science Fiction*.

- TUCKER, F. (1974): "Soviet Science Fiction: Recent Development and Outlook". *Wiley and The Editors and Board of Trustees of the Russian Review*, vol. 33, Nº 2, págs. 189-200.
- UHLENBRUCH, F. (2015): *The Nowhere Bible. Utopia, Dystopia, Science Fiction*. Berlin/Munich/Boston: Walter de Gruyter.
- ЗАМИАТИН, Е. (2011): *Nosotros*. Madrid: Cátedra. Traducción de Alfredo Hermosilla y Valeria Artemyeva.
- АРСЕНТЬЕВА, Н. (1993): *Становление антиутопического жанра в русской литературе*. Москва: МПГУ им. В.И. Ленина.
- БРИТИКОВ, А. Ф. (1970): *Русский советский научно-фантастический роман*. Ленинград: Наука.
- ЖУКОВ, Д.; КАЗАНЦЕВ, А. у ГРИБОВ, Ю. (ed.) (1988): *Советская фантастика 50-70-х годов. Повести и рассказы*. Москва: Художественная литература.
- ЗИБЕРОВ, Д. у ЯЦКЕВИЧ, А. (ed.) (1987): *Советская фантастика 20-40-х годов*. Москва: Правда.
- КАГАРЛИЦКИЙ, Ю. (1974): *Что такое фантастика?* Москва: Художественная литература.
- КАЦ, Р. С., (2004): *История советской фантастики*. Издательство С.-Петербургского Университета.
- КРАСУХИН, Г. (1997): *Перечитываем классику. Е. Замятин, А. Н. Толстой, А. Платонов, В. Набоков*. Москва: Издательство Московского университета.
- МЕДВЕДЕВ, Ю. (ed.) (1986): *Русская фантастическая проза XIX – начало XX века*. Москва: Правда.
- СТИШКОВСКАЯ, Ю. (2005): *Замятин, Е. Г. «Мы»: Основное содержание. Анализ текста. Литературная критика. Сочинения*. Москва: Школьная классика.
- ЧЕРНАЯ, Н. И. (1972): *В мире мечты и предвидения: Научная фантастика, ее проблемы и художественные возможности*. Киев: Наукова думка.
- ШНЕЙБЕРГ, Л., КОНДАКОВ, И. (1997): *От Горького до Солженицына*. Москва: Высшая школа.

Arkadi y Borís Strugatski

- KELLER, L. (1997): *The Political Science Fiction of the Strugatski Brothers*. University of Bristol.
- (2010): *Irrationality in the works of the Strugatski Brothers*. University of Bristol.
- HOWELL, Y. (1994): *Apocalyptic Realism. The Science Fiction of Arkady and Boris Strugatsky*. New York. Peter Lang Publishing.
- REESE, K. (2010): *Immortals are Not Men: Maiakovski, the Strugatski Brothers, and the New Soviet Man*. University of North Carolina at Chapel Hill.
- STRUGATSKI, A y STRUGATSKI, B. (2013): *El lunes empieza el sábado*. Madrid: Nevsky Prospects. Traducción de Raquel Marqués García.
- (2003): *Destinos truncados*. Barcelona: Gigamesh. Traducción de Justo E. Vasco.
- (2011): *Qué difícil es ser dios*. Barcelona: Gigamesh. Traducción de Justo E. Vasco y Raquel Marqués García.
- (2017): *Mil millones de años hasta el fin del mundo*. Madrid: Sexto piso. Traducción de Fernando Otero Macías.
- (2004): *Ciudad Maldita*. Barcelona: Gigamesh. Traducción de Justo E. Vasco.
- БОЛДЫРЕВ, Н. (2004): *Жертвоприношение Андрея Тарковского*. Москва. Вагриус.
- БОНДАРЕНКО, С. П. y КУРИЛЬСКИЙ, В. М. (2008): *Неизвестные Сругацкие. Письма. Рабочие дневники (1942-1962)*. Донецк: АСТ.
- (2009): *Неизвестные Сругацкие. Письма. Рабочие дневники (1963-1966)*. Донецк: АСТ.
- БОНДАРЕНКО, С. П. (2005): *Неизвестные Сругацкие. Черновики. Рукописи. Варианты. От Страны Багровфх Туч до Трудно быть богом*. Донецк: АСТ.

- (2008): *Неизвестные Стругацкие. Письма. Рабочие дневники 1942-1962 гг.* Донецк: АСТ.
- Витицкий, С. (2003): *Поиск предназначения или Двадцать седьмая теорема этики.* Санкт-Петербург: Амфора.
- (2021): *Бессильные мира сего.* Litres. Versión digital.
- ВИШНЕВСКИЙ, Б. (2013): *Аркадий и Борис Стругацкие. Двойная звезда.* Санкт-Петербург: Союз писателей.
- ВОЛОДИХИН, Д. у ПРАШКЕВИЧ, Г. (2012): *Братья Стругацкие.* Москва: Молодая Гвардия.
- СКАЛАНДИСТ, А. (2008): *Братья Стругацкие.* Москва: АСТ Москва.
<http://www.rusf.ru/abs/> (consultado por última vez el 17.07.2022).
- СТРУГАЦКИЙ, Б. у СТРУГАЦКИЙ, А. (2001): *Собрание сочинений в одиннадцати томах.* Санкт-Петербург: Сталкер; Corvus.
- (2009): *Интервью длиною в годы. По материалам офлайн-интервью.* Донецк: АСТ.
- (2010): *Обитаемый остров.* Москва: Фстрель.
- (2017): *Гадкие лебеди.* Киев: Мультимедийное издательство Стрельбицкого.
- (1967): *Полдень XXII век: Возвращение.* Москва: Государственное Издательство Детской Литературы. Министерсиво Просвещения РСФСР.
- (2002): *Миры Братьев Стругацких: Попытка к бегству.* Санкт-Петербург: АСТ.
- (2017): *Далекая радуга.* Киев: Мультимедийное издательство Стрельбицкого. Versión digital.
- (2015): *За миллиард лет до конца света.* Издательство “Проспект. Versión digital.
- (2015): *Второе нашествие марсиан.* Издательство “Проспект”. Versión digital.
- (2013): *Жук в муравейнике.* Издательство “Проспект”. Versión digital.
- (2018): *Хромая судьба.* Litres. Versión digital.
- (2013): *Хищные вещи века.* Наследник Стругацких. Versión digital.
- (2018): *Град обреченный.* Litres. Versión digital.
- (2020): *Отягощенный злом или Сорок лет спустя.* Stelbytskyy Multimedia Publishing Versión digital.

— (2020): *Сказка о тройке*. Stelbytskyy Multimedia Publishing Versión digital.

— (2009): *Жиды города Питера*. Москва: АСТ.

— (2015): *Улитка на склоне*. Москва: АСТ.

СТРУГАЦКИЙ, Б. (2018): *Комментарии к пройденному*. Москва: АСТ.

ЯРОСЛАВЦЕВ, С. (2017): *Дьявол среди людей*. Наследник Стругацких. Versión digital.

<http://www.rusf.ru/abs/> (consultado por última vez el 17.07.2022).

RESÚMENES

Resumen

La obra de los hermanos Strugatski: ciencia ficción y censura en la Unión Soviética.

La presente tesis doctoral procura explicar la evolución de la ciencia ficción soviética en un contexto hostil y fuertemente marcado por la censura estatal, así como analizar la obra de los hermanos Arkadi y Borís Strugatski como unos de los autores más relevantes del género en su época.

Comienza con una exposición sobre el género de la ciencia ficción y su desarrollo tanto en Occidente como en el área ruso-soviética. El contexto histórico y político son claves para entender las distintas etapas de la evolución del género en la Unión Soviética y la influencia del Estado en que ciertos temas fueran ampliamente desarrollados. Un ejemplo sería el tema de la conquista del espacio por parte de los soviéticos, tan popular a partir de los años veinte del siglo XX, como un instrumento más de la propaganda comunista respecto a la carrera espacial contra EEUU.

Además de hablar de los fenómenos literarios, es esencial entender el funcionamiento de los organismos de control gubernamental sobre las obras y publicaciones literarias. La censura como forma de control de la libertad de expresión ha marcado la literatura rusa prácticamente durante toda su historia; sin embargo, en la época soviética se crean numerosos organismos estatales para garantizar que la literatura tenga una funcionalidad utilitario-propagandística y esté al servicio de los intereses del Partido Comunista. No obstante, ese férreo control también dio lugar a que las obras tuvieran muchos mensajes encubiertos, siendo el género de la ciencia ficción, sin duda, el que mejor podía transmitir esos mensajes críticos sobre la falta de libertad de expresión o de decisión.

La parte central del presente trabajo consiste en el análisis de las obras de los hermanos Strugatski, destacando especialmente aquellas que fueron o bien más hostigadas por la censura estatal, o bien extremadamente críticas con el régimen, pero no interesaron en su momento a los censores del Estado. Un claro ejemplo de esto último es la novela *Qué difícil es ser dios*, que fue publicada después de pasar los filtros de la censura, pero contiene numerosos mensajes cifrados sobre el totalitarismo y la purga de los intelectuales como medio para seguir conservando el poder.

La carrera literaria de Arkadi y Borís Strugatski es llamativa debido a que ellos comienzan desarrollando el género de la ciencia ficción siguiendo las directrices marcadas por el gobierno soviético, con temas como la conquista del espacio o el triunfo de la ideología comunista para la evolución y desarrollo de la humanidad. Sin embargo, paulatinamente van evolucionando hacia una crítica encubierta a la falta de libertad de los regímenes totalitarios, siempre hablando de ellos como civilizaciones subdesarrolladas sin capacidad crítica localizados en otros planetas o mundos lejanos. Además de la evolución de los temas que tratan, es importante destacar la calidad literaria de sus obras y la creciente complejidad de las mismas, lo que denota también que los textos de los hermanos Strugatski iban mucho más allá de un mero entretenimiento y abordaban con sutileza temas filosóficos, sociales y morales que han trascendido más allá del siglo XX y que siguen siendo actuales hoy en día.

Con todo ello se pretende mostrar la influencia del contexto político-social sobre la creación literaria y, además, dar visibilidad tanto al género como a los autores en el ámbito académico español.

PALABRAS CLAVE: Ciencia ficción, censura, literatura soviética, Arkadi y Borís Strugatski, texto y contexto.

Abstract

The works of the Strugatsky brothers: science fiction and censorship in the Soviet Union.

This doctoral thesis seeks to explain the evolution of Soviet science fiction in a hostile environment strongly marked by state censorship, as well as to analyse the work of the brothers Arkadi and Boris Strugatsky as two of the most relevant authors in the genre of their times.

It begins with an explanation about the science fiction genre and its development both in the West and on the Russian-Soviet side. The historical and political context are essential to understand the different stages of the genre's evolution in the Soviet Union and the influence of the State on the work, leading to the wide development of certain topics. An example would be the topic of the conquest of space by the Soviets, remarkably popular from the fifties onward, as one of the tools of communist propaganda regarding the space race against the USA.

In addition to talking about literature, it is essential to understand the functioning of government control over literary works and publications. Censorship as a restriction for freedom of expression has marked Russian literature practically throughout its history, however, in Soviet times numerous state organisations were created to ensure that literature had a utilitarian-propagandistic function and stands at the service of communist party interests. However, this strict control also led to the introduction of many hidden messages, with the science fiction genre being, without a doubt, the one that could best transmit those critical messages about the lack of freedom of expression or decision.

The central part of the thesis consists of the analysis of the Strugatsky brothers' works, accentuating especially those that were either more harassed by state censorship or those that were extremely critical of the regime but did not interest state censors at the time. A clear example is the novel *Hard to Be a God*, which was published after passing censorship filters, but carries numerous encrypted messages about totalitarianism and the purge of intellectuals as a mean of holding power.

The literary career of Arkadi and Boris Strugatski is remarkable because they began by developing the science fiction genre following the guidelines set by the Soviet government, such as the conquest of space or the triumph of the communist ideology for the evolution and development of humanity. However, they gradually progress towards a covert criticism of the lack of freedom of totalitarian regimes, always speaking of them as underdeveloped civilisations without critical capacity, located on other planets or in distant worlds. Besides, to the evolution of the topics they deal with, it is important to highlight the literary quality of their works and their increasing complexity, which also indicates that the texts of the Strugatsky brothers went far beyond simple entertainment, and also dealt with philosophical, social and moral issues that transcended beyond the twentieth century and are still current today.

With all this, our intention is to show the influence of the political and social contexts on literary creation and, in addition, give visibility to both the genre and the authors in the Spanish academic field.

KEY WORDS: Science fiction, censorship, Soviet literature, Arkadi and Boris Strugatsky, text and context.

Аннотация

Творчество братьев Стругацких: научная фантастика и цензура в Советском Союзе.

Объектом исследования является объяснить эволюцию советской научной фантастики во враждебной среде, сильно затронутой государственной цензурой, а также проанализировать творчество братьев Аркадия и Бориса Стругацких как двух наиболее выдающихся авторов своего времени в жанре научной фантастики.

Диссертация начинается с объяснения жанра научной фантастики и его развития как на Западе, так и в СССР, а затем и в России. Исторический и политический контекст являются ключом к пониманию различных этапов развития жанра в Советском Союзе и влияние государства, что привело к развитию определенных тем в литературе. Примером может служить тема завоевания космоса советскими людьми, столь популярная с 20-х годов двадцатого века, как еще один инструмент коммунистической пропаганды о космической гонки с США.

Помимо разговоров о литературных приемах, важно понимать, как функционируют органы государственного контроля над литературными произведениями и изданиями. Цензура, как ограничение свободы слова сопровождала русскую литературу практически на протяжении всей ее истории, однако в советское время были созданы многочисленные государственные организации, призванные обеспечить утилитарно-пропагандистскую функцию литературы и служить интересам коммунистической партии. Однако этот жесткий контроль также привел к тому, что в произведениях было много скрытых

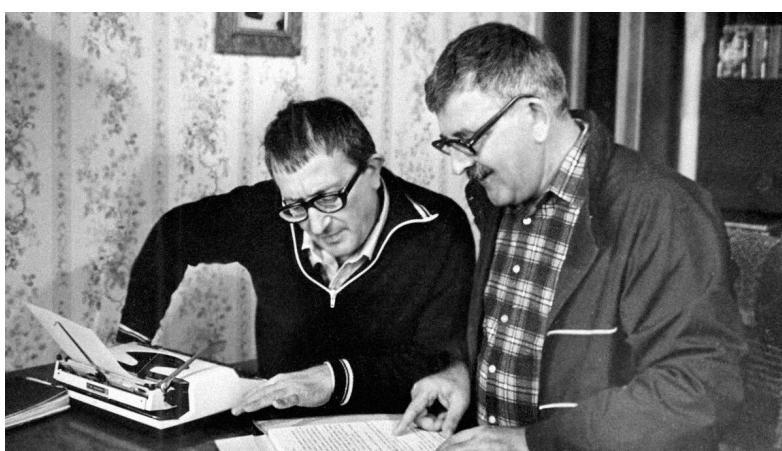
сообщений, причем жанр научной фантастики, без сомнения, был тем, который лучше всего мог передать эту критику об отсутствии свободы выражения или принятия решения.

Цель исследования заключается в анализе произведений братьев Стругацких с акцентированием внимания на тех из них, которые были либо более угнетены государственной цензурой, либо крайне критически относились к режиму, но в то время не интересовали государственных цензоров. Ярким примером является роман "Трудно быть богом", опубликованный после прохождения цензурных фильтров, но содержащий многочисленные зашифрованные сообщения о тоталитаризме и уничтожению интеллигенции, как средство сохранения власти.

Литературное творчество Аркадия и Бориса Стругацких поразительно, потому что они начинают с развития жанра научной фантастики в соответствии с директивами установленными советским правительством, с такими темами, как покорение космоса или торжество коммунистической идеологии для эволюции и развития человечества. Однако, они постепенно переходят к скрытой критике несвободы тоталитарных режимов, всегда говоря о них как о слаборазвитых цивилизациях без критического мышления, находящихся на других планетах или в далеких мирах. Кроме того, к эволюции тематики которой они занимались, важно подчеркнуть литературность их произведений и их возрастающую сложность, что также свидетельствует о том, что тексты братьев Стругацких выходили далеко за рамки простого развлечения, а также касались философских, социальных и моральных проблем, которые являются актуальными и в наши дни.

При этом мы намерены показать влияние политического и социального контекста на литературное творчество и, кроме того, сделать более заметными как этот жанр, так и данных авторов в испанской академической среде.

Ключевые Слова: Научная фантастика, цензура, советская литература, Аркадий и Борис Стругацкие, текст и контекст.



Boris y Arkadi Strugatski

