

La ciudad y la ciudad. Fantasías póstumas en la narrativa breve de Samuel Beckett y China Miéville

Un ensayo de “mediación middlebrow” entre ficción de género y (pos)modernismo



Alejandro Goldzycher

Conicet / Universidad de Buenos Aires, Argentina

Fecha de recepción. fecha de aceptación.

Resumen

Desde el cambio de milenio, los abordajes críticos de la obra de Samuel Beckett – figura incuestionable del modernismo literario– a la luz de materiales considerados marginales respecto de la literatura “seria” han tenido un crecimiento considerable. Entre otras intervenciones críticas, se han sugerido posibles conexiones entre sus escritos y ciertas ramas de la ficción especulativa. Esto ha implicado poner a prueba un régimen de jerarquías y diferencias que cierta mitología (pos)modernista enunció como una “Gran División” (Huyssen) entre arte elevado y cultura de masas. Desde el otro lado de esta divisoria, el nombre de China Miéville –comúnmente asociado a la *New Weird fiction*– transita hoy un proceso de canonización que realza ciertas características de su escritura, tratando otras estratégicamente, en pos de su consagración como escritor “literario”. Sintomática de estos cruces ha sido la inclusión de ambos autores en un canon de escrituras *slipstream*, nombre que el escritor estadounidense Bruce Sterling dio a un supuesto género emergente capaz de expresar lo enrarecido de la experiencia contemporánea. El prisma del subgénero “fantasía póstuma” nos dará una base para articular el *close reading* de los materiales con algunas de esas grandes ficciones totalizantes que han dado forma al debate “teórico” en Gran Bretaña y los EE.UU. desde los años ochenta. A través de este ensayo de “mediación *middlebrow*” (término cuya alcurnia modernista se remonta a figuras como Virginia Woolf, Dwight Macdonald o Clement Greenberg), investigaremos las premisas y los efectos metodológicos, hermenéuticos y conceptuales que arroje el análisis comparado de los textos. Focalizándonos en las estéticas urbanas desplegadas por ambos autores, evaluaremos las potencialidades de ciertas perspectivas recientes en torno a Beckett, pero también los límites de un abordaje supuestamente “no canonizante” de la obra del gran autor irlandés.

Palabras clave

slipstream
“Gran División”
fantasía póstuma
ficción de género
(pos)modernismo
lo middlebrow

The city and the city. Posthumous fantasies in the short narrative of Samuel Beckett and China Miéville

Abstract

Keywords

slipstream
'Great Divide'
posthumous fantasy
genre fiction
(post)modernism
the middlebrow

Since the turn of the millenium, critical approaches to the work of Samuel Beckett –a leading figure of literary modernism– in the light of cultural materials regarded as marginal with respect to ‘serious’ literature have shown a significant expansion. Among other critical interventions, some possible connections have been made between Beckett’s writings and certain branches of speculative fiction, thus challenging a regime of hierarchies and differences a certain (post)modernist mythology has posited in terms of a ‘Great Divide’ (Huyssen) between high art and mass culture. From the opposite side of the divide, the name of China Miéville –an author commonly related to ‘New Weird’ fiction– has been going through a process of canonisation that highlights some aspects of his work, while strategically handling others, for the sake of his recognition as a ‘literary’ writer. These crossings are exemplified by the inclusion of both Beckett and Miéville in a canon of *slipstream* writings, as American author Bruce Sterling has named an ‘emergent genre’ capable of expressing the strangeness of today’s experience. The subgenre known as ‘posthumous fantasy’ will let us articulate the close reading of the materials with some of the great totalizing fictions that have shaped the ‘theoretical’ debate in the UK and America since the 1980s. By means of this ‘middlebrow mediation’ (a term whose Modernist ancestry dates back to figures such as Virginia Woolf, Dwight Macdonald, and Clement Greenberg), we intend to delve into the premises and the methodological, hermeneutical and conceptual effects the comparative analysis of the texts will help us visualize. By focusing on the urban aesthetics developed by the two authors, this paper not only assesses the potential of some recent perspectives on Beckett, but also the limitations of a supposedly ‘non-canonising’ approach to the work of the great Irish author.

I. Beckett y Miéville: ¿una literatura intersticial?

“Transrealismo”, “ab-realismo”, “ficción post-género”, “*nonrealist fiction*”, “*span fiction*”, “*New Wave Fabulism*”, “ficción intersticial”... Expresiones como estas han proliferado, en las últimas dos o tres décadas, para englobar obras y autores que podrían parecer muy diferentes entre sí. Todos ellos compartirían, sin embargo, un poder tan difuso como determinante: el de inducir en el lector un efecto de extrañamiento a propósito de cierta realidad consensuada. Esto iría acompañado de un borramiento de los presuntos límites entre diversos “géneros” ficcionales (sobre todo, aquellos agrupados bajo la categoría “ficción especulativa”, aunque el “realismo” se cita a veces como un género más), así como entre la “ficción de género” [*genre fiction*] en su conjunto y el llamado “*mainstream* literario”. La convergencia de estas dos dimensiones (impresión de una tensión epistemológica y ontológica sobre el mundo; juego expreso con las fronteras del género, con su resistencia a la imposibilidad de realizarse bajo una forma pura) tal vez no sorprenda si concebimos los géneros, ya no simplemente como criterios de clasificación de la producción cultural, sino como “complexes of schemata that facilitate world construction [...] [and] inform our understanding of reality” (Allen: 2016, p. 201). A finales de los ochenta, Bruce Sterling y su amigo Richard Dorsett acuñaron el término “slipstream” para caracterizar una literatura que “simply makes you feel very strange; the way that living in the late twentieth century makes you feel, if you are a person of a certain sensibility” (1989: 78). Esta sensibilidad no era, para Sterling, otra que la “posmoderna”.¹ El editor de la mítica antología *Mirrorshades* se hizo eco de cierto diagnóstico en torno al

1. No es casual el parecido de familia entre la terminología empleada por Sterling y el vocabulario de aquellas grandes obras míticas académicas que dieron forma a la moda del posmodernismo con especial ímpetu en la década del ochenta. Valga señalar las semejanzas léxicas y conceptuales entre la propuesta de Sterling y los escritos de Fredric Jameson (1998) o Brian McHale (quien contribuyó a instalar nociones como “la ciencia-ficcionalización del posmodernismo” o “la posmodernización de la ciencia ficción” [1987, pp. 65-72]), los textos que integran la antología *Storming the Reality Studio* (1991) de Larry McCaffery, las investigaciones en torno a la llamada “ficción transrealista” (cfr. Broderick: 2000) o, en menor medida, el desarrollo del concepto de “metaficción historiográfica” por parte de Linda Hutcheon (1988).

supuesto agotamiento de la ciencia ficción como género, cuyas “mejores” técnicas vio apropiadas –con resultados mucho más felices y originales– por autores como Margaret Atwood, J. M. Coetzee, Don DeLillo o William Gaddis. Esto lo llevó a postular un tipo de escritura que no era ni ciencia ficción “genérica” ni literatura *mainstream*. Una escritura volcada no tanto a crear mundos como a citar y subvertir los existentes. Una escritura capaz de expresar, a través de técnicas como la regresión infinita, el *trompe-l'oeil*, la metalepsis o la transgresión de los puntos de vista, la condición subjetiva y objetivamente dislocada de “la realidad contemporánea”.

Por muy vaga que parezca, esta caracterización arroja ya algunas precisiones conceptuales. Una se vincula con la categoría misma de “género”. Sterling definió este último en términos de “an inner identity, a coherent esthetic, a set of conceptual guidelines, an ideology if you will” (Ibíd.). Pero el objeto de sus lamentaciones no era la “ficción de género” *per se*, sino la *actualidad* de la ciencia ficción genérica (esto es, aquella que responde al repertorio de “técnicas” identificado con ese género y se inscribe en sus espacios institucionales). Los cargos que le imputaba eran la pérdida de su arraigo histórico-cultural, su capitulación ante el mercado y su anquilosamiento en la redundancia. Del otro lado estaría la producción *mainstream*, que nadie llama así, admitía el autor, excepto quienes hablan –como él mismo– desde el campo del género. En este contexto, la expresión refiere a una ficción más propiamente “literaria” que ignora o rehúye las convenciones de género –o las aprovecha creativamente– y que así se comercializa en el mercado.² Se reedita aquí esa topografía, tan clásica como paradigmática, que establece los pares de opuestos “gueto”/“*mainstream*”, “popular/serio”, “bajo/alto”, “entretenimiento/Literatura”. Uno de sus principios rectores –si no el más importante– es lo que ha dado en llamarse “la resistencia pos-romántica al género”: esto es, la noción de un *absoluto literario*, de una singularidad más allá de los géneros y de las rúbricas, irreductible a cualquier lógica o sistema (lo *sui generis* de cada obra). Noción cuyo desarrollo histórico nos lleva desde los Schlegel o la estética de Croce –ya un siglo después– hasta Blanchot, Keenan o Derrida (cfr. Frow: 2006, pp. 26, 27). Pero Sterling negó que el *slipstream* fuera un intento de reformar la ciencia ficción en dirección a la literatura, como lo había sido la “ficción especulativa” en la década del sesenta. De su empleo de este término se deduce la acepción que Robert Heinlein instalara desde los años cuarenta. Contra las fórmulas de la *scientifiction* gernsbackiana, Heinlein había reclamado para la ciencia ficción un status literario, con temáticas, inquietudes y aspiraciones acordes (cfr. Oziewicz: 2017). Pero muchos escritores *slipstream* –decía Sterling– y sobre todo los más prominentes habían mostrado poca o ninguna preocupación por la ciencia ficción. Otros estaban vinculados a ese campo tangencialmente o por defecto. Si el *slipstream* prometía ser un “género emergente” capaz de revitalizar la ciencia ficción, no habría de hacerlo desde su interior, sino por oposición y por competencia.³

En un segundo escrito, titulado “Slipstream 2” (1999; reeditado en un gran número especial sobre *slipstream* de la revista *Science Fiction Studies* [38.1, 2011]), Sterling renovó su crítica a la ciencia ficción reciente y volvió a esbozar una caracterización de lo *slipstream* atendiendo a sus aspectos “fantásticos”, “anti-realistas”, “eccléticos” y “pos-modernos”. También subrayó su vínculo con *lo nuevo*, valor que en el primer texto se hallaba todavía imbuido de cierto ánimo finisecular. En ese mismo número del fanzine *Nova Express*, Lawrence Person aportó otra lista tentativa de escrituras *slipstream*, que hoy puede consultarse –combinada con la anterior– en el sitio web del editor. Ya en 2007, poco después de que la antología *Feeling Very Strange* (2006) de James Patrick Kelly y John Kessel lo reviviera efímeramente tras casi dos décadas de intermitentes polémicas y discretas publicaciones (solo es digna de mención la antología *In the Slipstream* [1999], al cuidado de Ronald Sukenick y Curtis White), un grupo de críticos y escritores retomó el concepto para proponer su propio “working canon of Slipstream writings”. La iniciativa surgió del panel “Slipstream / Fabulation / Magic Realism Canon” en la decimotava edición de la Readercon, convención de ciencia ficción celebrada

2. Tal es la acepción retomada por los autores y críticos que colaboraron con el “Symposium on Slipstream” convocado para el número especial de *Science Fiction Studies* sobre el tema (marzo de 2011). Claro que, a menudo, los participantes tampoco se privan de emplear comillas para tomar distancia respecto del término. Gary K. Wolfe lo llama “impreciso”; Jonathan Lethem, “químérico”. Pero incluso los más escépticos no dejan de reconocer la existencia del término y de posicionarse polémicamente al respecto.

3. Y sin embargo, Frelik observa con perspicacia: “The introductory jeremiad against sf, the publication in a cutting-edge sf fanzine, the implied genre readership, the fact that neither Sterling nor *SF Eye* routinely reviewed the majority of writers from the list, the continuous references to sf and sf readers in establishing the parameters of slipstream, the list’s juxtaposition of a few titles representative of unorthodox science fiction [...] with work by Pynchon, Fuentes, and Roth—all these are unmistakable signals that the article is overdetermined by intra-sf concerns” (2011, p. 33).

anualmente en Massachusetts. Integrado por más de cien obras de distintos autores, incluyendo algunas obras completas, este canon *slipstream* parecía digno merecedor del calificativo que John Kessel dedicara a la lista original de Sterling: “a hodgepodge” (cfr. “Symposium on Slipstream”: 2011). En esta “mezcolanza” hallaron lugar, entre otros, los nombres de Jorge Luis Borges, Franz Kafka, Virginia Woolf, Thomas Pynchon, J. G. Ballard, Angela Carter, Umberto Eco, Kurt Vonnegut, Salman Rushdie, Italo Calvino, John Crowley, Paul Auster, William S. Burroughs, Samuel R. Delany, Gabriel García Márquez, William Gibson y, sí, también Samuel Beckett.

Puede que la inclusión de Beckett en la lista (sus obras completas, nada menos, con mención especial a *Godot*) se viera favorecida por la productiva “posmodernización” a la que frecuentemente se han visto sometidas su obra y su figura (cfr., por ej., Hassan: 1982; McHale: 1987; Mitchell: 1990; Cerrato: 1993; Kennedy: 1997; Perloff: 2005; Murphy y Pawliuk: 2016). Su presencia no llama la atención, y hasta parece razonable, entre las de otros grandes exponentes del *mainstream* literario que desarrollaron estéticas o poéticas habitualmente calificadas como “no-miméticas” (en oposición a lo que un arraigado sentido común identificaría como un arte o una literatura “realistas”) (cfr., por ej., Trębicki: 2014). Pero más allá de las estrategias de marketing y de las bizantinas discusiones que a veces lo han rodeado, el gesto de abordar la obra del autor irlandés a la luz de entramados “paraliterarios” –incluyendo el señalamiento de diferencias que, a fin de cuentas, ratifican la operación subyacente– es sintomático de una inquietud más general por convertir las producciones de escritores sólidamente establecidos en el panteón literario en materia de intervenciones similares. Estas se manifiestan, sobre todo, en alusiones más o menos pasajeras en el marco de estudios sobre determinados “géneros” (así considerados la ciencia ficción o el fantasy), en trabajos –especializados o de divulgación– que abordan esos autores en relación con fenómenos de la cultura de masas y también en obras de referencia cuya ambición más o menos enciclopédica les impone un tenaz esfuerzo de catalogación. Sin ir más lejos, la *Encyclopedia of Fantasy* (1997) editada por John Clute y John Grant reservó al nombre de Beckett una entrada propia. Se han registrado, de esta forma, conexiones entre la producción beckettiana y la imaginación gótica, la novela de terror, la fabulación, el género post-apocalíptico, la ficción de cyborgs o la ciencia ficción en general (cfr., por ej., McHale, 1987; Schweitzer, 1994; Feeley, 1997: 100; Fraser, 2000; Freedman, 2000: 15; Riquelme, 2000: 600-603; Brigg, 2002: 173; Westfahl, 2005: 1; Stableford, 2006: 402; Beville, 2009: 76-84; Hansen, 2009: 125-167; Jorgensen, 2009: 282; Pancho, 2011; Beville, 2012).

No es que se haya vuelto una posición crítica hegemónica ni que esté, necesariamente, en vías de serlo. Pero así como T. S. Eliot se propuso alguna vez “desinfectar” al Shakespeare senequiano antes de que este apareciera (Eliot, 1976: 129), quizás valga la pena inspirarse en aquella iniciativa –con la debida modestia, pero también con la necesaria prudencia– para ensayar otro tanto, no solo en relación con las inflexiones más forzadas o extravagantes de este Beckett “rebajado”, sino también para evaluar el potencial epistemológico y estético de estas nuevas propuestas críticas.⁴ Los esfuerzos por deconstruir el estereotipo de un modernismo purista hasta lo reclusivo y por contrarrestar la inercia de modalidades críticas muy arraigadas en relación con sus productos artísticos y literarios han implicado poner a prueba ese régimen de jerarquías y diferencias que Andreas Huyssen conceptualizó en términos de una “Gran División” entre arte elevado y cultura de masas. Todavía a mediados de los ochenta, el crítico alemán observó la persistencia de este discurso en el ámbito académico, con su casi absoluta separación entre los estudios literarios –por añadidura renuentes, decía Huyssen, a incorporar cuestiones éticas o políticas a su perspectiva– y las investigaciones sobre cultura masiva (cfr. 1986: viii). Que esa supuesta “división” fuera cuestionada desde su origen a través de una variada plétora de iniciativas artísticas y literarias no quita que el concepto mismo diera forma a un poderoso imaginario que acompañó todo el desarrollo del arte moderno. Ya en pleno cambio de siglo, los malentendidos obligaron al autor

4. El panorama que ofrece el volumen *Critique of Beckett Criticism: A Guide to Research in English, French, and German* (Woodbridge: Boydell & Brewer, 1994) muestra la absoluta prevalencia de un marco referencial dominado por la alta literatura modernista, la filosofía y los clásicos del canon occidental. Tal vez esta matriz sea algo menos pronunciada en la actualidad. De hecho, uno de los editores del libro estuvo a cargo del volumen *Beckett in Popular Culture: Essays on a Postmodern Icon* (2016) más de veinte años después. Pero más allá de las nuevas inquietudes críticas en ese sentido, lejos estamos de sugerir que haya habido un desplazamiento general de los enfoques de cuño más obviamente *highbrow* en torno a la obra de Beckett, y mucho menos que este proceso deba ser, necesariamente, un horizonte a perseguir.

a ratificar que el objeto de los debates “posmodernistas” de los años setenta y ochenta había sido la versión de ese discurso que cuajó tras la Segunda Guerra Mundial bajo la forma de “[a] reified two-track system”, no lo que los modernistas habían hecho o no en tiempos anteriores (Ibíd.: 14; también cfr. Huyssen 2002). El propio campo de la ciencia ficción contribuyó a perpetuar estos antagonismos. Según advirtió Roger Luckhurst en un premiado ensayo, de esta estructura de legitimación ha resultado la pulsión de muerte expresada por muchos críticos especializados en ciencia ficción. Para ellos, la única vía de legitimación posible para el género es un autodestructivo pasaje hacia los reinos más “elevados” (Luckhurst: 1994). La vigencia de estos supuestos invita a revisar la tesis –a esta altura, quizás no menos reificada que aquellas formulaciones de posguerra– que insiste en identificar el posmodernismo con un colapso de la “Gran División” entre lo alto y lo bajo.⁵ Este panorama lo que buscaremos problematizar al poner en serie el nombre de Beckett con el de un escritor que, partiendo en su caso del campo del género, también ha encontrado un lugar en el “working canon” de escrituras *slipstream*.

Nacido en Norwich en 1972, China Miéville no llegó a ser incluido en la lista de veinte “Best of Young British Novelists” elaborada por la influyente revista *Granta* en 2003 por considerárselo un “escritor de género”. Al margen del veredicto, el propio editor reconoció su caso como uno difícil de encasillar en esos términos –en contraste con el de J. K. Rowling, por ejemplo– y lamentó la exclusión final de este “extraordinary writer of dark fantasy” (Jack: 2003, p. 11). Desde entonces, sin embargo, se han vuelto frecuentes las valoraciones de la obra de Miéville en términos de “literatura intersticial” o de *slipstream*. El “canon” menciona, específicamente, su novela *Perdido Street Station* [2000] y la *nouvelle* “The Tain” [2002]. En su caso, estos conceptos se confunden con las propuestas –siempre más o menos vagamente enunciadas, si no intuitivas– de la denominada “*New Weird fiction*”, fenómeno asociado a escritores como M. John Harrison, Thomas Ligotti, Jeff VanderMeer, K. J. Bishop, Steph Swainston, Paul di Filippo o el propio Miéville. A estos se añaden nombres habitualmente asociados al campo de la filosofía o al de la llamada “teoría-ficción”, como Nick Land, Eugene Thacker, Graham Harman o Reza Negarestani (cfr. la antología de VanderMeer: 2008; Noys y Murphy: 2016).⁶ Es en esta línea que, en su introducción a un número de la revista *Extrapolation* consagrado a Miéville, Sherryl Vint reconoció en la producción del autor inglés una confluencia de técnicas de la alta cultura modernista y patentes influencias de género. Más allá de los aportes propiamente miévilianos, este rasgo nos remite a discusiones que se remontan, por lo menos, al auge de la *New Wave* en los sesenta. Resultado de ello sería, para la académica estadounidense, una mezcla de surrealismo, fantasía, ciencia ficción, realismo mágico y horror lovecraftiano “that is attentive to both its pulp and its high culture influences and roots” (cfr. 2009, p. 197).

Miéville se ha resistido a la expresión “posmodernismo” excepto como nombre de ciertas corrientes teóricas y artísticas concretas (cfr. entrevista por Gordon: 2003). Incluso ha terminado por rechazar la etiqueta *New Weird* –que Harrison acuñara justamente en su honor– no porque le pareciera inadecuada o para repudiar su *exploitation* marketinera, sino arguyendo la devaluación heurística y polémica de la categoría. Como sea, está claro que Miéville ha sabido aprovechar el habitual señalamiento del carácter “híbrido” o “bifronte” de su obra a la hora de cultivar su imagen pública como escritor: lo alto y lo bajo, escapismo y compromiso, lo genérico y lo experimental. Él mismo ha atribuido un espíritu “oulipiano” a sus operaciones sobre el género, comprendido como conjunto de normas y de protocolos que son, para él, “enabling rather than restraints” (cfr. entrevista por Hunt: 2002). En su revolucionario trabajo *Locating Science Fiction* (2012), Andrew Milner observó: “Both literary avant-gardist and political vanguardist, and thus doubly consigned to the restricted economy, Miéville has [...] determinedly prosecuted his case for the Weird in the most improbably Marxist of circumstances” (2012, p. 64). Y es que, a través

5. En su colaboración con la antología de McCaffery, Brian McHale –una de las principales voces de las teorías de “lo posmoderno”– se sumó a las filas de quienes han puesto en duda esta tesis tan “atractiva” como “influyente”: “just because certain high culture texts happen to mingle high culture and popular culture elements, there is no reason to conclude that the boundaries between high and popular culture have been effaced in the culture at large. In fact, of course, the institutions for the production, distribution, and consumption of high culture continue to be distinct from those for popular culture, regardless of whatever promiscuous minglings of cultural strata may occur inside texts” (McHale: 1991, p. 309).

6. Tan tenuous pueden volverse estas distinciones taxonómicas que, en la introducción a su antología *The New Weird* (2008), Ann y Jeff VanderMeer creyeron necesario explicitar dos elementos básicos en que la ficción *slipstream* –asimilada allí a la “ficción intersticial”– se diferenciaría de la *New Weird fiction*. Por un lado, afirman, la primera suele admitirse influida por la Nueva Ola de la ciencia ficción, pero rara vez cita (si es que alguna vez lo hace) “a Horror influence, with its particular emphasis on the intense use of grotesquery focused around transformation, decay, or mutilation of the human body” (p. xvii). También argumentan que el *New Weird* no comparte esas técnicas “posmodernas” mediante las que el *slipstream* busca minar la inmersión ficcional o llamar la atención sobre la artificialidad del texto (o, como escribe Peter Brigg en relación con lo que llama “*span fiction*”, “[to] expose its own fictionality and to play with the reader’s tendency to ‘fall into’ an effective work of fiction”) (cfr. Brigg: 2002, p. 173). La reivindicación miéviliana de “lo literal” de la ficción tiende a reforzar estas caracterizaciones genéricas, que sin embargo distan de ser definitivas. Lo más importante, para nosotros, es el reconocimiento del campo común que inspiró esas aclaraciones.

de sus asiduas intervenciones públicas, Miéville ha construido un enérgico discurso de crítica cultural y de militancia política nutrido de referencias académicamente “prestigiosas”, sin dejar de autorretratarse como un escritor cuyo único móvil ha sido su “amor apasionado” por los monstruos y por lo extraño (cfr. entrevista por Anders: 2005). Y si bien los galardones que ha recibido hasta el momento corresponden a instancias de consagración típicas de los campos de la ciencia ficción y la fantasía (los premios “Hugo”, “Arthur C. Clarke”, “Nebula” y “Locus”; el “British Fantasy Award”; el “World Fantasy Award”), la creciente producción de volúmenes críticos (Rankin: 2009; Freedman: 2015; Edwards: 2015), tesis de posgrado (cfr., por ej., Rodrigues: 2012; Shaw: 2012; Fialová: 2016) y artículos en *journals* académicos –aunque por ahora se trate, casi siempre, de publicaciones especializadas en ciencia ficción o “fantástico”– demuestra el arraigo que la obra de Miéville han alcanzado como objeto de procedimientos críticos históricamente ligados –al margen de las perspectivas “no canonizantes” o “descanonizantes” esgrimidas en nombre del neohistoricismo, los estudios culturales o las humanidades digitales– al estudio de materiales reconocidos, en forma más o menos explícita, como propiamente literarios.

En suma: si hay quienes han ensayado aproximaciones a la obra de Beckett a la luz de tales o de cuales “géneros” e incluso exagerado su supuesta adscripción, aunque no fuese más que parcial, a estos últimos para problematizar cierto umbral de indistinción entre los monumentos del modernismo y la llamada “ficción de género” (precisamente Beckett, cuyos textos llegan a ser difíciles de clasificar siquiera en términos de “narrativa”, “drama” o “poesía”), así también –pero a la inversa– la figura de Miéville transita hoy un proceso de canonización que tiende a realzar ciertas características de su escritura, soslayando o tratando estratégicamente algunas otras, en pos de su consagración como autor “literario” (o, cuando menos, como exponente de las inflexiones más *highbrow* del género). Estos gestos no necesariamente niegan o impugnan el citado sistema de jerarquías culturales. De hecho, a menudo lo confirman. Pero incluso así se pone en juego y se reconfigura, con efectos potencialmente reveladores, el “prisma” que constituye los materiales como objeto de la mirada crítica. La ficción *weird* –sostiene la introducción a un número especial de la revista *Genre*– es capaz de perseguir “what Samuel Beckett called the way of ‘impoverishment’ [...], reducing our world to a ‘shivering void’” (2016, p.118). A continuación cita, como ejemplo, la obra del mismísimo Miéville... Recuperamos, pues, el valor heurístico de la lectura comparada que Brian McHale esbozó en torno a los mundos ficcionales de la tetralogía *Riverworld*, de Philip José Farmer, y del texto “The Lost Ones [Le Dépeupleur]”, del propio Beckett (1987, pp. 62-64). Esta nivelación no hizo, para el crítico estadounidense, más que corroborar su idea de la ciencia ficción como “postmodernism’s noncanonized or ‘low art’ double” (p. 59) (idea que él mismo revisaría posteriormente hasta pensar la ciencia ficción, ya no como un fenómeno marginal respecto de la literatura contemporánea más “avanzada”, sino incluso como su paradigma). Pero no hay razones para suponer que las mismas conclusiones deban desprenderse de nuestro propio análisis, al que buscaremos dar un desarrollo más extenso y pormenorizado a partir de un plano de comparación lo más amplio y equilibrado posible.

En su tesis doctoral, Alexander Ruch problematizó el concepto de “subgénero” como una forma de resolver “[the] significant divide between popular uses of genre based largely around subject matter and thematic [...] and the literary critical discourse around genre (looking at larger formal units like the novel, epic, tragedy, comedy, and so on)” (2009, p. 4). Según Ruch, los modernistas tardíos vieron en las operaciones sobre el subgénero una respuesta posible entre la urgencia de tomar posición ante la crisis institucional del modernismo –y, en conexión con ello, la de abrir sus producciones a un nuevo público– y su determinación a no renunciar al capital cultural alcanzado. De este modo, por ejemplo, algunos de esos escritores (Sartre, Nabokov, Wyndham Lewis, Golding, Klossowski, Flann O’Brien o el mismo Beckett, entre otros) habrían incursionado

en la composición de ficciones de ultratumba como un modo de aprovechar la probada comerciabilidad de este subgénero sin dejar de sostener “a relatively highbrow literary pedigree” (p. 6). Eventualmente, algunas de esas ficciones serían agrupadas bajo una nueva categoría. Se añadió así otro término a una ya intrincada, aunque no por eso menos difusa taxonomía. Reza la citada *Encyclopedia* de Clute y Grant:

“A PF [*Posthumous Fantasy*] is a tale which deals primarily with the Rite of Passage from death to a state of understanding. The landscape into which the soul moves may seem to be nothing more than his or her own native surroundings, but almost invariably a sense of haunted strangeness and wrongness soon pervades, and within a very short period the landscape tends to take on the characteristics of a world or labyrinth which must be deciphered, while at the same time it is beginning to echo and grey out; the chiaroscuros and bureaucratic absurdities often found in urban fantasies now frequently start to oppress the soul. But throughout there is a growing pressure of meaningfulness in every sight, every sign. Eventually, the soul begins to recognize that the world it is now inhabiting constitutes a kind of diorama or theatre whose central Story concerns the true meaning of the mortal life so recently departed. And, in due course, the soul begins to understand the Story; and the tale ends” (Clute y Grant: 1997, p. 777).

Mencionados por Ruch, los nombres de Sartre, Lewis, Nabokov, O’Brien y Golding también figuran entre los autores de “fantasías póstumas” enumerados por Clute y Grant, procedentes casi todos de las letras anglosajonas. Sorprendentemente, los autores omiten al mismísimo Beckett, incluso cuando su entrada en la misma *Encyclopedia* lo vinculara explícitamente tanto con este subgénero (entre sus textos en prosa más extensos, *The Unnamable* sería el caso más claro) como con la llamada “Afterlife fantasy” (de la que una pieza como *Play* podría considerarse un ejemplo). Un *topos* literario temáticamente afín a la fantasía póstuma son los monólogos de lecho de muerte en diversas obras modernistas, que McHale caracterizó a partir de casos como *The Big Money* (1936), de John Dos Passos, *La muerte de Artemio Cruz* (1962), de Carlos Fuentes, *La muerte de Virgilio* (1945), de Hermann Broch, o *Malone Dies* (1951), del propio Beckett. “The modernist and late-modernist death-bed monologue not only continues and transforms the Victorian death-scene tradition, it also revives a much older topos of death and fiction, that of *les hommes-récits*, story-persons” (McHale: 1987, p. 228). Similarmente, el estudio de Maria Beville en torno al “gótico posmoderno” vincula la obra de Beckett con “many modernist works –Eliot, Woolf, and Faulkner immediately come to mind– [in which] the dead often continue to speak” (2009, p. 76). Esta formulación se ajusta perfectamente al relato que analizaremos a continuación. Pero del mismo modo podría aplicarse a todo un abanico de autores y de obras comúnmente asociados al campo de la ficción de género o al menos en estrecha conexión con ella. La lista de ejemplos que Clute y Grant ofrecen en su definición hace gala de esta transversalidad, comprendiendo –además de los autores citados– nombres como Alasdair Gray, D. M. Thomas, Gene Wolf, Rudyard Kipling, Clifford Simak, Leo Perutz, H. Rider Haggard, Brian Aldiss, William Faulkner o J. G. Ballard.

El subgénero, así pues, como “mediador *middlebrow*”. Este segundo término refiere a fenómenos que podrían remontarse, por lo menos, hasta mediados del siglo XIX. Sin embargo, fue en la década de 1920 cuando entró efectivamente en circulación. Debemos uno de sus primeros empleos a la revista satírica *Punch*, que caracterizó el público *middlebrow* como aquel que “consists of people who are hoping that some day they will get used to the stuff they ought to like” (citado en Jaillant: 2014, p. 5). En una carta dirigida, pero nunca enviada, a la revista *The New Statesman*, Virginia Woolf empleó el término para ironizar y alertar sobre esta “cultura media”. Aun así, su propio nombre figura –junto a otros como James Joyce o Gertrude Stein– en el catálogo de la serie de

Modern Library, que contribuyó a popularizar autores modernistas a la par de ficción detectivesca, trabajos de divulgación científica y novelas más “propiamente” *middle-brow*. Tras la Segunda Guerra Mundial, el término irrumpió con fuerza en la crítica cultural norteamericana. Paladines de la alta cultura modernista como Clement Greenberg o Dwight Macdonald cargaron contra esas obras que “parecen poseer todos los requisitos de una cultura puesta al día y que, por el contrario, no constituyen [...] más que una parodia, una depauperación, una falsificación puesta al servicio de fines comerciales” (Eco: 1984: p. 43). Con la ebullición “posmoderna” de fin de siglo, discursos como este sonaron cada vez más extemporáneos. Desde entonces se han sucedido las investigaciones en torno a los vínculos –mucho más complejos de lo que ciertos estereotipos harían pensar– que los modernistas sostuvieron con el mercado literario y el público masivo. Esta perspectiva podría ser muy valiosa para completar el panorama de nuestro análisis comparado. Sin embargo, deberá quedar para otra ocasión.⁷ En cambio, recuperaremos la idea de una “mediación” en otro sentido: nivelación estratégica de los materiales a partir de un sustrato comparativo común. Uno que ponga en juego ese umbral entre “lo alto” y “lo bajo” que muchas novelas “posmodernas” bendecidas por la academia supieron explotar para convertirse en auténticos best-sellers (cfr. Hutcheon: 1988, p. 202). Uno que en otros casos –aquellos cuya identificación con el *mainstream* o con el género se encuentra más arraigada– tal vez podamos capitalizar.

7. Cfr. Stephen Dilks, *Samuel Beckett and the Literary Marketplace* (Syracuse: Syracuse University Press, 2011).

De ahí la “mediación *middlebrow*”, ya no como estrategia de mercado, sino como recurso metodológico, como matriz de operaciones críticas, como máquina de lectura. Este trabajo busca aprovechar la citada definición del subgénero “fantasía póstuma” –sin entrar en la pregunta por su adecuación descriptiva a un fenómeno empírico concreto– como prisma a través del cual indagar las premisas y los efectos metodológicos, hermenéuticos y conceptuales que el estudio comparado de los materiales contribuya, en el mejor de los casos, a poner de relieve. Nuestra propuesta supondrá poner a prueba –precisamente por implicarla en su hipótesis– la concepción miéviliana del “alto modernismo” y del “modernismo *weird*” como “differently inflected statement[s] of the same concerns, the same anxieties, the same attempted solutions” (citado en Venezia: 2010). Con una salvedad: lo hará, principalmente, en términos de su funcionamiento en el contexto del auge “posmoderno” y de las revisiones más recientes de ese debate. En este contexto, Miéville emerge desde el campo del género como una figura literariamente relevante y un Beckett posmodernizado es acogido en las tramas de la cultura de masas. Nuestro texto de referencia, en el caso del irlandés, será el segundo de los relatos que integran el volumen *Stories and Texts for Nothing* (1967), publicado originalmente en francés (1955) y llevado más tarde por el autor –con algunas modificaciones– a su lengua materna.⁸ En las cuatro *nouvelles* de Beckett (“The End”, “The Expelled”, “The Calmative” y “First Love”, que el escritor excluyó de esa primera edición en libro) se observa el cumplimiento de ciertas convenciones narrativas, como un protagonista bien definido o cierto sentido de acción progresiva. A esto se suma un estilo mucho menos obviamente rupturista que el de obras más tardías del autor. Esta relativa “legibilidad” las vuelve, según se ha dicho, una introducción perfecta a los neófitos beckettianos (cfr. Fernández, 2017: p. 347). De ahí su especial adecuación a una lectura o apropiación en clave *middlebrow*. En cuanto a Miéville, nuestro análisis se focalizará en “Looking for Jake” (1998), texto que inaugura la primera colección de relatos del autor (2005; citaremos la edición de 2006). En primer lugar desarrollaremos un *close reading* de las fuentes –mediado por la “fantasía póstuma” como máquina de lectura– para discutir los ejes temáticos, estilísticos y estructurales que arroje el análisis comparado. Acto seguido completaremos este enfoque adentrándonos en el entramado de mediaciones y de efectos referenciales que articulan la lógica interna de cada relato con esa realidad “histórica” sobre la que se proyectaría el tan mentado, pero rara vez bien definido efecto de extrañamiento.

8. Si bien “The Calmative” figura en esa posición en varias ediciones, este orden no necesariamente sigue el de la composición de los textos. Dice Ruby Cohn: “[...] Beckett’s first French stories, written in the order *La fin*, *L’Expulsé*, *Premier Amour*, *Le Calmant*. When, a decade later, Beckett published them in book form, he withheld *Premier Amour*, and he reshuffled the other three –*L’Expulsé*, *Le Calmant*, *La Fin*, which, he told John Fletcher, might be viewed as *Prime*, *Death*, and *Limbo* [...]. In the *Collected Short Prose, 1945-1980*, [...], the order is retained, but it is preceded by *First Love*, which becomes the first story of the sequence, and that order is retained in the *Complete Short Prose*” (Cohn: 2005, p. 150).

II. Topografías de ultratumba (“A joke which still goes on”)

Las cuatro *nouvelles* vieron la luz en 1946. Cinco años antes, Beckett se había unido a la Resistencia parisina. Tras un año de esfuerzos contra la ocupación alemana, el escritor y su futura esposa Suzanne debieron huir al sur del país. Beckett pasaría momentos de gran peligro en el poblado de Roussillon. Allí prosiguió su trabajo sobre *Watt*. Huellas de esas geografías se vislumbran en “The Calmative”, relato de matriz dantesca y problemática dimensión referencial que narra una suerte de viaje post mortem en el cual se embarca el protagonista: una historia que este se cuenta a sí mismo, según dice, para aliviar sus noches de putrefacción. El relato comparte varios rasgos temáticos y estructurales con las otras *nouvelles*, como la similar caracterización de sus protagonistas (¿podría tratarse del mismo?), la narración de su deambular en busca de refugio o lo dificultoso –si no fallido– de sus interacciones con otros (cfr., para otras coincidencias, Cohn: 2005, p. 150, 151; Fernández: 2017, p. 347). Por su parte, “Looking for Jake” se plantea como un relato epistolar dirigido al personaje epónimo, un amigo de quien el narrador ha perdido todo rastro en una Londres radical pero indefiniblemente trastornada por “a very inexact apocalypse” (p. 11). La población está desapareciendo por miles, o por millones, mientras presencias nombradas como “something” o “nothing” –vale decir: innominadas– atraviesan el espacio urbano. En plena Noche de Guy Fawkes (el referente histórico realiza la connotación catastrófica), una súbita epifanía descubre al narrador una nueva forma de leer el paisaje urbano. Pero esta primera revelación no hace más que anticipar el desastre. El narrador recorrerá entonces las calles para confirmar, a cada paso, la situación “desplazada” de las cosas. Si en las *nouvelles* beckettianas se ha advertido cierto tono coloquial (Cohn: 2005, p. 151), el del relato de Miéville lo es mucho más. Su estilo es, también, mucho menos idiosincrásico que el de Beckett; incluso que el de obras más conocidas del autor inglés. Su narración no sigue estrictamente una secuencia cronológica, como sí lo hace Beckett. Pero la anécdota es más concisa. Los hechos también se concatenan de un modo mucho menos desconcertante, una vez aceptamos su premisa. Todo ello hace de este relato un producto mucho más típico del género. Ya problematizaremos estas definiciones. Por ahora baste notar cómo, más allá de sus diferencias, ambos relatos muestran ya una coincidencia básica. Sobre este despliegue alucinado de realidades urbanas superpuestas, de purgatoriales mundos-del-después (de la vida, de la historia, del universo), haremos funcionar la máquina de lectura propuesta. Con este fin organizaremos este primer apartado en torno a tres ejes comparativos.

Primero: la organización de los espacios. En línea con la definición de Clute y Grant, se entiende que ambos textos puedan leerse como (atípicos) relatos de viaje. Sus escenarios operan, fundamentalmente, como espacios de tránsito. En raras ocasiones, los narradores se toman un descanso (la escena del puerto o el encuentro con el extraño en “The Calmative”; la estadía en el refugio en “Looking for Jake”) pero solo para volver a arrojarse, poco después, a la loca exploración del mundo. El relato de Beckett abunda en efectos cinéticos.⁹ El de Miéville, más parco en este sentido, alterna dos regularidades: la del deambular a pie por las calles y la uniforme velocidad de los trenes. En prácticamente toda su extensión, “The Calmative” sostiene una tensión entre los actos de descubrir y crear; dramatiza, de estos últimos, las superposiciones y los desfases; alterna pasajes en los que el narrador ejerce un gran control sobre el mundo creado (los numerosos “perhaps” tan solo expresan, según parece, la omnipotente vacilación del demiurgo) y otros en los que se deja sorprender, confundir u horrorizar por un mundo fetichizado, y entonces toda racionalización se revela impotente. Y es que el sueño lúcido puede, en cualquier instante, transfigurarse en pesadilla (y así lo demuestra, como ningún otro, el hitchcockiano episodio de la catedral). Todo ello hablado por un discurso que no deja de minarse a sí mismo; que dice, obsesivamente, que no puede o que no quiere decir (cfr. p. 28). En “Looking for Jake”, en cambio, las lagunas referenciales, las áreas de indeterminación, suelen recaer sobre zonas más fijas

9. Por ejemplo: “The trams were running; the buses too, but few, slow, empty, noiseless, as if under water” (p. 31); “I began to climb at top speed” (p.36); “I wheeled round in a wide semi-circle without slowing down, for I was afraid if I stopped of not being able to start again” (p. 37); “I swept forward as if on rollers” (p. 39); “my gait alone, slow, stiff and which seemed at every step to solve a statodynamic problem” (p. 43).

y específicas del mundo ficcional: la amenaza sin nombre, los sucesos extraños, la impresión de *wrongness* en general. La palabra del narrador de Miéville ostenta –y quizás solo eso– un grado de cohesión y un poder referencial respecto del mundo ficcional que el narrador beckettiano pone explícita y constantemente en entredicho. Sin embargo, también en este caso moviliza al narrador la constatación de un estado de ignorancia o de extrañamiento. Los dos textos se inician de una forma muy similar: “I don’t know when I died” (Beckett: 1967, p. 27)/ “I don’t know how I lost you” (Miéville: 2006, p. 5).

La topografía del mundo beckettiano se construye a partir del contraste básico entre lo rural (el *country*) y lo urbano (la *city*). Pero es este segundo espacio el que prevalece inmediatamente. Una ciudad que no es una, sino por lo menos dos (por más que el narrador quiera convencerse de que sigue siendo la misma y la única ciudad): espejismo dislocado que encuentra eco en las figuras protagónicas de *Molloy* o en el par oyente/voz en *Company*, por ejemplo, o en las respectivas estructuras de *Happy Days* y de *Godot*. Una de aquellas “fases” es percibida por el narrador como “the other”, la que “I must have seen, [...] but unbelieving” (p. 28). La segunda tiende a identificarse con el tiempo de la infancia, que el narrador ve como en sueños y que es –en aparente contradicción con la cita anterior– “[the] only [one I] know” (p. 28). La idea de un mundo que el narrador supuestamente conoce o ha conocido, pero que le cuesta reconocer, se extiende a otros pasajes de las *nouvelles*. El inicio de “The End” es particularmente dramático en este sentido (p. 51). Pese a su descomunal desgaste como *topos* crítico, la referencia a “lo siniestro” u “ominoso” [*das Unheimliche*] freudiano es indudablemente pertinente en este punto. Lejos de rehuir el lugar común, la introducción de Kelly y Kessel a su antología caracteriza la ficción *slipstream* en términos idénticos: “at once hauntingly familiar and very, very strange” (p. xv). Ni Mark Fisher (2014) ni Derrida (1995) dudaron tampoco en invocar esta filiación psicoanalítica al definir sus “fantologías”, cuestión sobre la que volveremos enseguida. De acuerdo con la clásica definición freudiana, el juego de dobles en “The Calmative” habría bastado para suscitar el mentado efecto ominoso. Pero este rasgo se proyecta, por añadidura, a la configuración de todo un mundo ficcional que se percibe como desplazado en relación consigo mismo. Y así como lo familiar se presenta de pronto como extraño (impresión igualmente dominante en el relato de Miéville), así también –y en parte a la inversa– se presentan los inquietantes efectos del *déjà vu*: “suddenly I was descending a wide street, vaguely familiar, but in which I could never have set foot, in my lifetime” (p. 37).

En materia de imágenes visuales, el mundo de “The Calmative” guarda gran afinidad con la mayoría de los relatos breves de Beckett, muy especialmente “First Love” y las otras dos *nouvelles* –textos con los que también comparte, como veremos, patrones de desarrollo muy similares– y con el primer volumen de la “Trilogía”. Su dimensión post mortem o purgatorial lo aproxima también a otras obras del mismo autor legibles en esa clave –como *Play*, *How It Is*, “Le Dépeupleur” o “Echo’s Bones”– e incluso a la producción de Beckett prácticamente en su totalidad, de cuyos mundos se ha observado que, al menos desde *L’Innommable*, “[their] exact ontological status [...] is indeterminate” (McHale: 1987, p. 62; cfr., también, Murphy: 2005; Ruch: 2009). Sin dejar de ser afín a estos otros mundos beckettianos, o precisamente por ello, la configuración de espacio de “The Calmative” presenta diversos puntos de analogía con los espacios del clásico viaje dantesco. A esta dimensión se suman otros múltiples planos de correspondencia con el texto de Alighieri (cfr. Anspaugh: 1996, pp. 35-38; Caselli: 2005, pp. 120-132). El narrador inicia su trayecto en un bosque reminiscente de la famosa *selva oscura*, enseguida re-imaginado como “only a grove” (p. 28). Más adelante se refiere explícitamente a ese “wood that darkens the mouth of hell” (p. 33). Acompañado de una fauna tenebrosa (los murciélagos, el búho), el narrador ingresa en la ciudad a través de “what they call the Shepherds’ Gate” (p. 31): una apenas disimulada Puerta del Purgatorio que buscará desesperadamente en el camino de regreso. Ahí están el

río que atraviesa la ciudad beckettiana (en Dante, el Aqueronte y la visita al Limbo), la figura del guía (expresada aquí como necesidad acuciante e insatisfecha), el ascendente camino desde el mar (el Purgatorio como montaña insular), el encuentro con el ángel guardián (figura que “The Calmative” invierte y degrada), la general infernalización de los reinos dantescos más elevados.

“Looking for Jake”, en cambio, se desarrolla íntegramente en Londres. Su dimensión cronológica es solo un poco menos vaga que la del relato de Beckett. Contiene algunas marcas temporales (“Bonfire night”, “a month ago”, “nine months ago” [pp. 5, 9, 10]) y menciona un par de catástrofes históricas: Chernobyl, Bhopal. Pero su cronología es esencialmente indeterminada, incluso en el plano intraficcional. Todavía dos periódicos siguen publicándose en medio del desastre, pero sus titulares parecen cadáveres exquisitos. Perdido su “normal” anclaje referencial, ya no pueden ser índices confiables del transcurso del tiempo. La oposición “dentro/fuera” se traslada ahora al *interior* del espacio urbano. El efecto de claustrofobia se potencia por la contracción progresiva del “afuera”: es decir, de la porción de la ciudad que todavía lleva una vida *casi* normal. La misma oposición se reedita, más puntualmente, en torno a la figura del viejo cine Gaumont, supuesto epicentro del cataclismo. En “The Calmative”, era un esfuerzo de imaginación por parte del narrador lo que abría este espacio a la vez terreno y ultraterreno a la representación. En “Looking for Jake”, esto se da mientras el narrador duerme en el transcurso de un viaje en tren hacia la capital británica. Tampoco está claro que Miéville narre literalmente un viaje post mortem, como sí lo hacía el irlandés. Pero su relato no solo introduce diversos *topoi* característicos de la fantasía póstuma. La configuración del mundo ficcional está codificada por referencias muy puntuales y explícitas al más allá, como la revisión creativa de la catábasis órfica, la comparación de la estación con el Purgatorio (“A huge room full of vacant souls milling atomised and pointless, each in personal despair” [p. 11]) o el uso explícito del término “underworld”. No en vano el tren funciona en varios ejemplos de fantasías póstumas como metáfora del viaje de ultrabumba, varios de cuyos estadios típicos se reconocen aquí con facilidad: el momento de ignorancia o de confusión inicial, el sentimiento de desrealización, las topografías laberínticas, la paranoia creciente (Clute: 1997, p. 777). En esta Londres enrarecida por una especie de “vague entropy” (p. 11), *nada* ha cambiado, pero *todo* ha cambiado.

Segundo elemento: la representación del otro. En ambos relatos, la exploración del mundo ficcional se despliega sobre un fondo de horror innominado. En Beckett, la figura que resume esta situación es la del refugiado. La pregunta “What would, what could happen to me in this empty place?” (p. 31) inmediatamente deja de ser retórica. Tras las ventanas cerradas, el narrador adivina –con un gesto que recuerda la escena inicial de “The Expelled”– espacios “packed with people, lurking behind the curtains [...] or, crouched far back in the room, head in hands, [...] sunk in dream” (p. 31). Más tarde emplea, dubitativo, el término “besieged” (p. 44). La intuición de presencias invisibles se reitera en el episodio de la iglesia o catedral donde el narrador se esconde en busca de “refugio”: “They were hiding perhaps, under the choir-stalls, or dodging behind the pillars” (p. 35). Esta impresión de amenaza latente e invisible también atraviesa el relato de Miéville. Este plantea la noción de “a very charged desolation” –“brimmed with potential energy”– que el narrador califica insistentemente de “dangerous” (imagen que resulta, a su vez, muy reminiscente de los espacios vacíos de Beckett) (pp. 5- 8). En un eco atenuado del poder demiúrgico del narrador de “The Calmative”, el de “Looking for Jake” confiesa: “I imagine some of these things” (p. 8). Escenas como su encuentro con el guardia de la estación habrían bastado para sugerir en pocas líneas la implosión del orden cotidiano. En circunstancias normales, la figura del guardia se supone garante de ese orden. También supone la posibilidad de su ruptura, pero siempre dentro de cierto margen de previsibilidad. Su absoluta confusión no hace más que ratificar la crisis, por demás

evidente, de todo sentido normativo. La figura del “representante de la ley” es una presencia recurrente en las *nouvelles* de Beckett, muy especialmente en “The Expelled” y en “The End”. La versión francesa de “The Calmative” incluye la figura de “les sergents de ville”, aunque lo hace únicamente como ausencia (Beckett: 1970a, pp. 32, 35).¹⁰ Por un momento, el narrador considera quedarse tumbado sobre “the friendly stone, or at least indifferent” –sigue presente la idea de hostilidad– mientras aguarda la llegada de un benefactor o de alguna fuerza superior que lo proteja (p. 45). Pero la escena final lo muestra nuevamente en marcha, y nos tienta colmar la elipsis con una escena semejante a aquella en que el narrador miéviliano concluye: “I’m stuck above these pavements with no one to help me” (p. 6).

La codificación paranoica del mundo se extiende, en ambos casos, a los juegos de iluminación (otro aspecto que Clute y Grant mencionan al definir la fantasía póstuma). En el caso de “The Calmative”, es constante la alternancia entre luz y oscuridad. Esta última se asocia a un sentido de relativa compañía (sintetizado hacia el final, cuando una muchedumbre aparece al desvanecerse la luz y viceversa) y de vitalidad (“the lamps go out and the streets come to life” [p. 43]). El narrador se dice “famished” en relación con ella; la satisfacción de esta urgencia conlleva, para él, un sentimiento de bienestar y de calma (pp. 44, 45). Como contrapartida, sucesivamente se alude a la luz como “the terrible light” (p. 41), “the atrocious brightness” (p. 44), “the same blinding void” (p. 45). En otras ocasiones, la luz inspira en el narrador una valoración más neutral (“the pretty beacons at the harbour” [p. 32]; “The brilliantly lit nave” [p. 35]). También se distingue un par de breves escenas de carácter más bien transicional: “the gleam of this pale light” (p. 29), “this staircase faintly lit” (p. 36). Lo invariable es la identificación de la luz con el silencio, con la soledad, con el vacío (tanto más disonante por cuanto se trata de alumbrado público). La concepción de la oscuridad como normalidad se vuelve todavía más pronunciada en “Looking for Jake”, cuyo narrador sostiene: “there was nothing profound about [it]” (p. 12). En lugar de la alternancia beckettiana, ahora las fuentes luminosas aparecen, casi siempre, recortadas contra un fondo de penumbra: “[a] halfhearted darkness” (p. 15). Los postes de luz –sobre los que el narrador cree relevante destacar que, en medio del cataclismo, “are still working” (p. 12)– son un objeto neutral. Pero ya con los fuegos artificiales del principio la luz se plantea como índice o potencia de anomalía. El narrador se descubre, entonces, como émulo de Orfeo. Si este se volvió a sus espaldas, aventura, no fue por el súbito temor de perder a Eurídice: “It was the threatening light from above. What if it was not the same, out there?” (p. 14).¹¹ Esta luz amenazante es acompañada, ya no por la penumbra, sino por otro tipo de oscuridad (o por otro modo de referirse a ella), como si esta última adquiriera ahora una sustancia propia: “a creeping dark”, susceptible de verse “split” por presencias invisibles (p. 6, 17). No en vano el narrador reafirma el Gaumont como posible epicentro del cataclismo al compararlo con “a beacon, a lighthouse” (p. 19), cuyo murmullo de neón querrá interpretar como clave del desastre.

En el curso de sus vagabundeos, ambos narradores se topan con sujetos-otros con quienes vanamente intentan comunicarse. El narrador de “The Calmative” alterna momentos de soledad absoluta con encuentros en los que vislumbra –y ve fracasar, una y otra vez– un potencial quiebre de su aparente solipsismo: el chico con la cabra, el hombre con gorra en la torre, el hombre con la niña, el extraño a quien finalmente descubre a su lado. Sin contar la gente cuya presencia solo adivina, el narrador también distingue *conjuntos* de personas. En general se trata de grupos más o menos indiferenciados, más o menos compactos, a cuyos integrantes atribuye variados grados de solidez física (“more than one pedestrian”; “a number of shapes, male and female, strange shapes, but not more son than usual”; “the throng” al final [pp. 35, 38, 45]). Ocasionalmente, de los grupos se desprenden individualidades más definidas, las cuales suscitan una explícita extrañeza en el narrador (“two men grappling, their legs intertwined”; “one cyclist [...] reading a newspaper”; “a young woman perhaps of

10. En francés: “attends que vienne le Samaritain, ou que vienne le jour et avec lui les sergents de ville ou qui sait un salutiste” (Beckett: 1958, p. 69). El manuscrito inglés traduce este pasaje y la frase se lee aún en una primera copia mecanografiada (cfr. Beckett: 2000). Sin embargo, las ediciones posteriores en ese idioma lo omiten directamente (cfr., por ej., Beckett: 1967).

11. Miéville volvería sobre esta lectura en su texto “Four Final Orpheuses”, incluido en la colección *Three Moments of an Explosion*. Allí ofrece cuatro interpretaciones diferentes del mito. La más próxima a la de “Looking for Jake” es la segunda: “Orpheus, at the last, is so afraid of the light that he needs the moral support of a smile to step into it, needs it more than he needs Eurydice back” (Miéville: 2015, p. 371).

easy virtue, dishevelled and her dress in disarray”, cierto hombre “on the same side of the street and going the same way” [pp. 38, 39]). Esto último encuentra eco en el relato de Miéville, como si la dinámica del cataclismo –la idea de que *cualquiera* puede ser el próximo en desaparecer– diera nuevo valor a las individualidades, singularizando aquellas presencias que normalmente se dan por sentadas o que incluso se consideran prescindibles. La enumeración se enrarece: “a drunk, maybe, a lost-looking policeman listening to the gibberish from his radio, someone sitting nude in a doorway” (p. 8). Al igual que en Beckett, también aquí se subraya la soledad de los individuos, incluso –o sobre todo– como fracciones de una masa de semejantes: “alone and as if sunk in themselves” (Beckett: 1967, p. 38) / “[each one] as alone as all the others” (Miéville: 2006, p. 11). El efecto de soledad se vuelve todavía más inquietante en lo que refiere al transporte público, cuya misma naturaleza parece contradecir. En la ciudad de “The Calmative”, “The trams were running, the buses too, but few, slow, empty, noiseless, as if under water” (p. 31). Más adelante se menciona el paso “from time to time [of] a public vehicle, slow sweep of light silent and empty” (Ibíd.). Las elecciones verbales e imaginarias de Miéville son notablemente similares. El narrador comenta que el subterráneo se ve “too old and too quiet [...] [and] I am not sure the train had a driver” (p. 14). Y, tiempo más tarde, observa pasar “trains burning with cold light, long slow trains empty except for one dead-looking woman staring directly into my eyes, en route Jesus Christ knows where” (Ibíd.).

Tercero, en fin: las fantasías y los impulsos regresivos con que los narradores responden ante estos entornos amenazantes. Inmersos en mundos enrarecidos que contradicen su sentido de normalidad, los dos atraviesan un proceso de (re)conocimiento y de (re)educación de su mente y de sus sentidos. La frase “The life of the afterlife” –introducida enigmáticamente en el “summary” del capítulo VIII de *Mercier et Camier* (Beckett: 1988, p. 123)– adquiere así una singular literalidad. Más allá del carácter esencialmente heterotópico de la ciudad como tal, ambos mundos se constituyen como extendidas “heterotopías de crisis”. Foucault refirió este concepto a aquellos espacios privilegiados, prohibidos o sagrados –mucho más corrientes, aclaró, en las llamadas sociedades “primitivas” que en la sociedad moderna– “reservados a los individuos que se hallan, respecto de la sociedad, y del medio humano en cuyo interior viven, en estado de crisis. Los adolescentes, las mujeres en la época de las reglas, las mujeres en época de parto, los ancianos, etcétera” (2010: p. 72). No estamos lejos de la definición de la fantasía póstuma en términos de un “rite of passage” entre la vida y la muerte (Clute y Grant: 1997, p. 777). En ambos relatos, este elemento de iniciación y de pasaje se manifiesta en una imaginería de retorno a la vida embrionaria.¹² Una suerte de “renacimiento místico”, diría Eliade, cuyo horizonte promete el acceso a un nuevo modo de existencia (horizonte que, para los narradores, tal vez sea solo ilusorio) (cfr. 1998, p. 81). No es forzoso que la elaboración miéviliana de esta imaginería –de sobra re-arquetipada por la cultura contemporánea– deba explicarse en términos de fuentes de inspiración específicas. En cuanto a Beckett (y más allá del carácter supuestamente “arquetípico” de esas imágenes), se sabe que el autor estudió y adoptó como “textos vertebrales para su propia creación” (Montes: 2013, p. 39) obras como *Jenseits des Lustprinzips* [Más allá del principio de placer] (1920), de Freud, o *Das Trauma der Geburt* [El trauma del nacimiento] (1924), de Otto Rank. Si invocamos este último libro, entonces, no es como autoridad definitiva en la materia, sino como una parte ineludible del entramado de los materiales.

Es patente, en primer lugar, la infantilización del personaje beckettiano: rememora o revive escenas de la niñez, recupera los gestos de llevarse un caramelo a la boca o de besar según le ha enseñado su madre, aprende nuevamente a andar y a hablar. Él mismo se propone contar su historia como si de una fábula o un mito se tratara. Más adelante introduce el ovidiano término “metamorphosis”, subrayando la idea de una transformación irreversible (p. 30). Su gesto de retorno al pasado es, a fin de cuentas,

12. Entre las *Nouvelles*, es particularmente explícita la fantasía uterina del narrador de “The End”, quien confiesa su deseo “to be under cover again, in an empty place, close and warm, with artificial light, an oil lamp for choice, with a pink shade for preference. From time to time someone would come to make sure I was all right and needed something” (p. 52). Estas fantasía se materializa, bajo una forma claramente farsesca, cuando el protagonista pasa a ocupar un sótano alquilado (vale decir: se entierra). Esta escena recuerda “[the] silent, backstreet office, with is obliterated plate, rest-couch and velvet hanging” de Dan Rooney en *All That Fall*, “and what it means to be buried there alive. [...] Nothing, not even fully certified death, can ever take the place of that” (Beckett: 1986b, pp. 193, 194). Así también el Neary de *Murphy* declama: “back to the cell, blood heat, next best thing to never been born” (Beckett: 1970b, p. 44).

el mismo que lo impulsa en pos del amnios materno, del que la tumba no ofrece más que una parodia grotesca. Si la imagen de “*a womb-tomb*” es muy recurrente en la obra de Beckett, las *nouvelles* no son una excepción (“[what had just happened] resembled so many other cradles, so many other graves”, decía el narrador de “The Expelled” [pp. 11, 12]; “I am being given [...] birth to into death”, añade Malone [Beckett 2009: 183]; “Birth was the death of him”, repetirá el hablante de *A Piece of Monologue* [Beckett: 1986a]). En cuanto el narrador ingresa en la ciudad, la yuxtaposición y la superposición de planos ontológicos y cronológicos se vuelven la norma. En las topografías holladas, destruidas o extrañadas del mundo se vislumbran los rastros de un tiempo perdido. El resultado es una estética curiosamente anacrónica o incluso atemporal (rasgo, por otro lado, muy común en la obra de Beckett).¹³ Aunque debemos ser precavidos a la hora de leer el *Proust* como exposición de una poética personal (o de suponer que el resto de la obra beckettiana debiera, además, responder a esa poética), la inestabilidad ontológica del mundo de “The Calmative” trae a la mente aquella frase según la cual “[t]he identification of immediate with past experience, the recurrence of past action or reaction in the present, amounts to a participation between the ideal and the real, imagination and direct apprehension, symbol and substance” (Beckett: 1978, p. 55). Ya no se trata –como sí, en parte, en el relato de Miéville– de los sueños frustrados de la modernidad. Es, ante todo, la nostalgia del presente eterno de la infancia: idealizado mundo del ayer del que la vida de ultratumba se constituye como dislocado *reenactment*. El impulso hacia la infancia (y más allá) cobra una perturbadora literalidad en el encuentro con el niño, en cuya figura –descrita en términos eróticos– se insinúa un reflejo infantil del narrador, cuyo trato más bien neutral hacia el otro contrasta con la agresiva misopedia del narrador de “The Expelled”. El abrigo estilo 1900 que este luce al ingresar en la ciudad –donde lo sorprende no encontrar ni un caballo (!)– sugiere un proceso aun más radical: transfiguración de la nostalgia del útero en fantasía de reencarnación, o más bien de des-encarnación, en la figura del padre: imagen sublimada de un devenir, ya ni siquiera embrión, sino espermatozoide.¹⁴

13. Este relato, en particular, despliega una atmósfera por momentos evocadora de la cultura visual del Renacimiento del Norte (ocasionalmente, también del Medioevo), por momentos *fin de siècle* (las escenas urbanas sugieren un cruce entre Léon Spilliaert y John Atkinson Grimshaw), por momentos intrusión del vanguardismo pictórico (la irrupción futurista u orfista de “a great cylinder sweeping past as though on rollers” [p. 35]; la imagen de la carnicería, tan digna de ciertos “viejos maestros” como de Lovis Corinth, así como prefiguración del arte de Bacon; la cualidad legeriana de la coloración geométrica sobre el final), por momentos ahistórico –y a la vez, quizás, muy histórico– campo de ruinas.

14. La conexión con el padre en “The Expelled” (“First Love” presenta otro caso semejante) no llega a connotar un proceso de asimilación tan extremo. En cambio, se expresa a través de la imagen de un cordón umbilical sustituto –ese sombrero que el narrador comen- zara a usar de niño por voluntad de su padre– que el narrador no ha sabido, o no ha querido, romper (como se sugiere que quizás sí lo hecho, en cambio, el protagonista de “From an Abandoned Work”, donde la figura edípica de “matar al padre” aparece explícitamente; en ello también consiste, en definitiva, el dilema de Clov en *Endgame*; es también esa imagen la que sugiere la cuerda que conecta a Pozzo y Lucky en *Godot*).

Pero la fantasía regresiva no solo se expresa en el encogerse del narrador hacia una forma embrionaria. También lo hace en gestos de carácter “expansivo”. A la visión desolada del puerto de la ciudad sobreimprime una versión plena de vida, mientras verbaliza la fantasía infantil de lanzarse al mar y visitar tierras lejanas. Pero es que la misma fuerza de voluntad que impulsa su viaje realza el efecto de una trama que se fuga y continúa infinitamente más allá de los límites de la diégesis. Bien podemos invocar, en este punto, el famoso trabajo de Deleuze y Guattari sobre Kafka: “no se trata de *libertad* por oposición a sumisión, sino solamente de una línea de fuga; o más bien, de una simple *salida* [...] a donde fuera” [Deleuze y Guattari: 1990, p. 16]). En la efímera suspensión, poco antes del final, de la referencialidad temporal (“But up with me again”, en inglés; “Mais me revoilà debout”, en francés) (p. 45; Beckett: 1970a, p. 35) se insinúa ese raro (o inexistente) tiempo verbal por el que se preguntaba Molloy; ese que acaso correspondiera al relato de una vida sobre la cual “now I speak [...] as of something over” (descripción que parece ajustarse tanto más a “The Calmative”), “now as of a joke which still goes on” (Beckett: 1955, p. 47). Aun así, el movimiento inercial del narrador no deja de ofrecer una alternativa a los sucesivos “Let’s go” de Vladimir y Estragon. El diálogo final con el extraño –quien lo acoge, entre agresivo y maternal, en su regazo– restablece la escena embrionaria e inspira en el narrador “a devastating hope” (el oxímoron es menos pronunciado en la versión francesa, donde el adjetivo es “accablante”) (p. 42; Beckett: 1970, p. 31). La escena final muestra al narrador de nuevo en soledad, alzando sus ojos al cielo, ahí de donde vendría la ayuda según el de “The Expelled” (p. 13). Este ademán hacia lo alto contrasta con su anterior afirmación de que “it was always from the earth, rather than from the sky, notwithstanding its reputation, that my help came in time of trouble” (p. 32). “[T]here are no roads [in the sky]”, decía también el narrador del otro relato. Hacia allí, sin embargo, el protagonista

de “The Calmative” dirige su mirada –ya “without hope” (p. 46)– en busca de estrellas que puedan enseñarle el camino (como también lo hace el protagonista de “First Love”, infructuosamente, al final de esa otra *nouvelle*). Pero al ver que las nubes ocultan el cielo nocturno, el narrador se abandona al movimiento expansivo de una fuga alocada, y entonces se interrumpe el relato.

La ansiedad del origen configura también, con diversos efectos, el relato de Miéville. Recordemos que, al sobrevenir el cataclismo, el narrador dormía a bordo de un tren. No hace falta recordar la clásica idea del sueño como imagen o como pariente de la muerte. A esta se suma la carga alegórica del tren en la fantasía póstuma. En Miéville, esta circunstancia queda ligada a sentimientos de culpa –no solo, entonces, de curiosidad o ansiedad– que atormentarán al narrador hasta el final: “I thought I was punished for being asleep, that’s why I didn’t understand anything” (p. 16).¹⁵ No es tanto el calderoniano “pecado de haber nacido”, que Beckett cita en su ensayo sobre Proust (cfr. Beckett: 1978, p. 49). Más bien es el pecado *por el cual* se ha nacido (de nuevo). Al principio, el narrador se obsesiona con encontrar a Jake no solo porque lo considera su amigo, no solo por su deseo de sentirse acompañado, sino por su convicción de que Jake, a diferencia de él mismo, podría dar testimonio de la *zero hour* del cataclismo. Y si bien esta expectativa se frustra, la búsqueda de Jake –ese fallido Virgilio– se reanuda, en parte por las mismas razones, apenas se produce su desaparición. Hacia el final del relato, el narrador todavía sigue buscándolo –tan obsesivamente como el personaje beckettiano buscaba el camino de vuelta a la puerta de los Pastores– para siquiera estar perdido en su compañía. Se trata, entonces, de su deseo de resolver esa escena primaria de la no conserva ningún recuerdo (“My first memory is stepping off the carriage into the evening cool and feeling afraid” [p. 11]), pero cuyas consecuencias son manifiestas. La impresión de extrañeza, el extravío, el impulso hacia lo primigenio, estrechan gradualmente el foco de los pensamientos y las acciones del narrador en torno a las fauces del antiguo cine, por las que él mismo se dejará devorar en busca de una salida, de una respuesta y de su propia redención.

De ahí que todo el proceso encierre –o al menos prometa– cierto efecto terapéutico. Así también, según Rank, el paciente sometido a terapia es animado a reproducir la situación original del trauma del nacimiento, “hecho análogo [al] que se produce [...] en los estados [...] del sueño, en ciertos estados neuróticos (doble conciencia) o ciertas regresiones psicóticas” (1961, p. 22). Es así como, al igual que el narrador de Beckett, el de Miéville transita un proceso de infantilización y de re-aprendizaje en un mundo que ha perdido sus viejas garantías ontológicas. En adelante, deberá hacer todo lo posible para adaptarse a un nuevo (des)orden donde lo normal es la amenaza, el peligro innominado, la vida del refugiado, la conciencia de que cada paso puede ser el último. Ni siquiera tiene la seguridad de que es la muerte lo que lo espera. Su perspectiva es la de simplemente “desaparecer”. La caracterización de la ciudad como “hungry like a newborn thing” –confluencia monstruosa de la imagen del niño y la del útero materno (p. 17)– se materializa plenamente en la última escena, cuando el narrador se dispone a atravesar la *vagina dentata* del Gaumont para dejarse fagocitar por sus infernales entrañas: cristalización aberrante de lo que Rank llamó “la nada voluptuosa, la situación intrauterina” (p. 116) pero también inversión –penetración suicida, antes que de alumbramiento a la muerte– de esa otra imagen que viniera a la mente del Malone beckettiano: “the world that parts at last its labia and lets me go” (Beckett: 2009, p. 183). Lo único que resta al protagonista es una vaga *esperanza* –la triple aparición del término lo subraya– que él mismo, sin embargo, califica como “forlorn” (p. 19). Tal como lo hace “The Calmative”, aunque con una promesa de resolución tal vez más inmediata, el relato de Miéville desemboca en un gesto de fuga desesperanzado. La salida del Purgatorio –si es que esta existiera– parecería no ser el Cielo, sino el Infierno. *Lasciate ogni speranza*: el eco dantesco no podría ser más claro.

15. Más adelante, el narrador plantea otra fuente de culpa, abo- nando con ello la hipótesis clínica: “Stupid, stupid, stupid, I’m sure it was my fault. It was just the old argument, about you not coming to see me enough, not staying longer, translated into the world’s new language. Before the fall you would have made despairing noises about having to be somewhere, hint darkly at commitments you could not explain, and disappear. But in this new time those excuses became absurd. And the energy you put into your evasions was channelled elsewhere, into the city, which was hungry like a newborn thing, which sucked up your anxiety, assimilated your inchoate desires and fulfilled them” (pp. 16, 17).

III. Fantasmas semióticos en los escombros de lo real

Al definir el concepto de “fantasía póstuma”, Clute y Grant subrayaron un elemento de progresión narrativa vinculado a la anagnórisis. La acuciante llamada del sentido, transfigurada en paranoia, es un motor central de los relatos de Beckett y Miéville. En el primer caso, la anagnórisis jamás podría coincidir con un reconocimiento de la propia muerte, pues esta se constata ya en la frase inicial del relato. La resolución no es del orden del aprendizaje o del descubrimiento. Más bien se trata de una perpetua dilación (o la imposibilidad misma) de ese horizonte. La falta de un Virgilio pesa sensiblemente al narrador beckettiano. Su viaje es, por eso, fundamentalmente errático. En tres ocasiones aún querrá convencerse de que sus esfuerzos no han sido vanos (pp. 34, 37, 42). Su situación encuentra eco en la historia de Joe Breem (o Breen), la más franca de sus memorias infantiles. Como el tiburón para el héroe del cuento, la perspectiva de un “calmante” funciona para el narrador como una especie de MacGuffin, como lo es para Molloy su propia madre, como él mismo lo es para Moran, como también lo es, para Didi y Gogo, la figura de Godot. La anécdota se reintroduce en el primero de los *Texts for Nothing* [*Textes pour rien*]. Lo hace con mayor detalle, pero también con un efecto de clausura narrativa, incluso de *happy ending*. La imagen con que se interrumpe “The Calmative” es muy diferente. Dominado por la obsesión de hallarse lo más lejos posible del mar, el narrador se abandona a un movimiento ascendente en sentido contrario (al igual que Joe Breem, o Breen, sin preguntarse ya por qué). En cuanto a “Looking for Jake”, el elemento de anagnórisis es muy explícito: “There was a very slow epiphany building up under the skin of the night, oozing out of the city’s pores, breaking over me ponderously” (p. 14). Pero también aquí se produce un giro. Si hay algo así como un corolario, este no puede ser, para el narrador, otro que un reconocimiento pleno de su ignorancia: “I don’t know how I lost you” (otra vez); “I don’t know what’ll happen”; “I don’t know the rules of this place at all” (p. 19). Figura dominante en los últimos párrafos, el letrero del Gaumont (“Bingo”: la nueva función del edificio) remeda el destello de una anagnórisis que nunca llega (“bingo!”). Y así como “Kilburn” puede leerse como “Kill. Burn”, también el cartel del antiguo cine se presenta al narrador como una instrucción –quizás “misleading”, quizás “a game”, quizás “a trap”– de la que él mismo se siente destinatario: “Bingo; IN...; GO; IN.; GO IN; GO IN; Go in” (pp. 9, 19, 20).

Hasta aquí, entonces, la literalidad de los mundos ficcionales. A despecho de la etimología, hay apocalipsis pero no revelación. Sin embargo, todavía queda otra posible salida. ¿Es que ese postergado horizonte debería buscarse, más bien, en los contextos de producción empíricos de los textos? O mejor dicho: en el modo en que Beckett y Miéville codifican y manipulan, cada uno a su manera, los vínculos entre “ficción” y “realidad” incluso a espaldas de sus narradores. Si seguimos la definición más clásica de lo *slipstream*, un elemento clave de esta relación será –no hay sorpresa aquí– el archicitado extrañamiento. Un término tan cargado de reverberaciones críticas y teóricas, pero a la vez tan gastado y banalizado, que puede significar todo o nada. Sterling lo distinguió del proverbial “sense of wonder” asociado a la ciencia ficción más clásica. Menos claro es hasta qué punto su propuesta haría algo más que adaptar el concepto de “extrañamiento cognitivo” que Darko Suvin enunció famosamente como condición necesaria y suficiente de la ciencia ficción, remitiéndose a instancias tan eminentes como la *ostranenie* formalista o el “distanciamiento” brechtiano (cfr. 1979, pp. 7, 8). Que el *slipstream* no fuera “ciencia ficción” para el autor texano es otro tema. Si de articular estas ficciones teóricas con el análisis textual se trata, la precaución recomienda evitar las generalizaciones apresuradas, no perder de vista la especificidad del material. Pero también nos empuja a ampliar el foco hacia dimensiones que apenas hemos tocado aún, que no afloran de manera obvia de la lectura de los textos y que sin embargo están directamente implicadas en esta estética de la extrañeza. Esta mirada ampliada llama nuestra atención hacia las resonancias e incluso las referencias históricas y políticas

que encierra la obra de Beckett: un escritor de quien aún perdura – pese a los grandes y valiosos esfuerzos críticos en sentido contrario– cierta imagen típica de “the aloof high modernist or the radical, but equally ahistorical, deconstructionist” (McNaughton, 2018: p. 27). Al mismo tiempo, esta mirada permite entender mejor cómo un autor como Miéville ha hecho pie en el género en pos de dos metas simultáneas y en apariencia contradictorias: fortalecer la “integridad” literal de cada mundo ficcional, su realidad interna, su lógica particular; potenciar la proyección de sus efectos “metafórico-referenciales” sobre el mundo empírico (cfr. entrevista por Schapiro: 2008, p. 65).

Un crítico ha sugerido la posibilidad de ver al narrador de “Looking for Jake” como un “psicótico” (Lewis: 2008, p. 380). Ciertamente hay elementos que abonan esta “hipótesis clínica”, que Lewis apenas llega a insinuar. Encontramos indicios, sobre todo, en la única ocasión en que el narrador entabla una interacción prolongada con otro individuo. Se trata de su encuentro con el mismísimo Jake, cuyo retrato inicial puede traer a la mente los vagabundos ilustrados de Beckett.¹⁶ El intercambio pone bajo una nueva luz la relación entre ambos personajes. Se infiere que Jake ha sido más bien evasivo –y que continúa siéndolo– ante los avances amistosos (¿homoeróticos?) del narrador. La actitud de este, por su parte, es agresivamente posesiva. Buena parte del diálogo consiste en una alternancia de monosílabos fáticos (“Man”, “Hey”, “Yeah”, “Sure”) y de silencios incómodos. Los signos de desinterés por parte de Jake –su quiebre del contacto visual, su vacilante búsqueda de excusas– son literal y paranoicamente interpretados por el narrador. De ahí la deriva más claramente “psiquiátrica” del relato. Pero si estamos ante un narrador no fiable en primera persona del que, por añadidura, se conjetura que no está en sus cabales, ¿cuán lejos se supone que extendamos nuestra desconfianza? El relato no ofrece instrucciones claras al respecto. Desde la monológica inmanencia del discurso del narrador, efectivamente intuimos cierto grado de inadecuación entre su mirada y la realidad objetiva que describe. Es claro el desajuste entre la descripción de Jake como un “amigo” y el tipo de relación que se infiere de su encuentro, ocurriese este de ese modo o de otro. Que el protagonista no se percate de ello sugiere, como mínimo, un cuadro de incompetencia social. Pero además de empobrecer la semiosis, la “hipótesis clínica” nos encierra en un callejón del que es difícil salir. Más productivo parece el núcleo de una propuesta que Lewis se limita a esbozar: la cualidad surreal del mundo de Miéville –atribúyase o no a la fantasía del narrador– como objetivación hiperbólica de la experiencia alienada de la sociedad capitalista contemporánea. Y es que “lo real” y “lo extraño” sufren aquí, como es típico en Miéville, un *blending* inextricable.¹⁷

El autor inglés ha cuestionado con vehemencia la tradición crítica –incluso el sentido común– que insiste en oponer ciencia ficción y fantástico (siempre, además, en detrimento del segundo término). También ha criticado la estrechez con que ciertos marxistas han desdeñado o rechazado toda fantasía que no sea utópica. Su propia posición es una variante de lo que ha dado en llamarse “marxismo gótico”.¹⁸ La misma teoría marxiana, ratifica Miéville, es como una casa embrujada, llena de vampiros y de espectros (2002, p. 46). Para él, lo fantástico está en la raíz de la producción humana. Es el sentido que nos permite actuar sobre el mundo y transformarlo. No es que la literatura “fantástica” provea una guía clara a la acción política. No es que sea inherentemente subversiva. Pero sí es una buena herramienta a la hora de pensar esa “forma fantástica” que es la realidad: en particular, la de esa modernidad capitalista de la que sería cuasi-isomorfa. “‘Real’ life under capitalism is a fantasy [...]. Fantasy is a mode that, in constructing an internally coherent but actually impossible totality [...] mimics the ‘absurdity’ of capitalist modernity” (2002, p. 42). Lo que “Looking for Jake” pone en escena no es el descubrimiento de una realidad profunda tras el velo de la ideología. Es más bien la descomposición del tejido de los signos, su liberación de una “viscosa” naturalidad. Y esto incluye el extrañamiento ante esas yuxtaposiciones y convergencias de imágenes que han ido cuajando como unidades dadas en la gran cartografía de lo

16. “You wafted into northwest London with your plastic bags, vague about where you’d been, vague about where you were going, who you were seeing, what you were up to. I still don’t know how you had the money to indulge your tastes for books and music” (p. 6).

17. “By thus foregrounding –sugiere Mark Bould– the way in which the textual is constructed from conventions written and read in certain contingent ways, Miéville’s ‘realism’ thus opens up the ‘real’ for a similar examination, revealing the dialectic processes underlying both” (Bould: 2009, p. 217).

18. Michael Löwy ha definido el “marxismo gótico” como una interpretación del materialismo histórico inspirada por una sensibilidad hacia lo maravilloso que entronca con la novela gótica de Lewis o Maturin o la poesía de Rimbaud, Lautréamont o Breton. La fascinación por ciertas expresiones culturales precapitalistas se constituye como punto de apoyo de una crítica de la racionalidad abstracta propia de la civilización industrial moderna. En esto, su perspectiva se emparenta con las otras emanaciones de cierto “marxismo romántico” que reemerge una y otra vez en el siglo XX, encarnando en figuras como Benjamin, Mariátegui, Bloch o Marcuse (cfr. 2009: p. 22).

hiperreal (cfr. Baudrillard: 1994). En sus suturas, realizadas y abiertas por el enrarecimiento general, se revela la intrínseca “surrealidad” de la experiencia contemporánea. En el obvio sinsentido de los titulares de los periódicos se vislumbra una caricatura del discurso periodístico como *flatus vocis*. El encuentro de libros de Kierkegaard y Paul Daniels (ilusionista y estrella de TV), el “montaje” espacial y sintáctico de “the Japanese restaurant and the record shop and the bike dealer and the vacuum-cleaner repair man” (p. 18), el consumo espectacular de películas, cómics o videojuegos, delatan la nivelación de los bienes de la cultura, y por extensión de las subjetividades, bajo la forma de la mercancía fetichizada.

En su relato “The Gernsback Continuum” (1981), William Gibson propuso el concepto de “fantasmas semióticos” (*semiotic ghosts/semiotic phantoms*) para describir “[those] bits of cultural deep imagery that have split off and taken on a life of their own”, según hace decir al periodista y especialista en fenómenos paranormales Merv Kihn (Gibson: 2003, p. 31). Mientras cumple el encargo de fotografiar la arquitectura futurista de los años treinta y cuarenta (o lo que ha quedado de ella), el narrador tiene fugaces visiones de ese porvenir jamás realizado. Completado en 1937 según el modelo del Empire State Building, el edificio del Gaumont en el relato de Miéville lleva la impronta de esa “arquitectura de sueños frustrados”. El enrarecimiento general del mundo pone de relieve la presencia inercial, residual, fantasmática, de la utopía Art Déco: un sueño museificado, devenido objeto de nostalgia, a un tiempo historizado (se lo identifica con cierto pasado) y deshistorizado (prevalencia del efecto y del estereotipo de época), reciclado y en última instancia olvidado en el indiferente tejido de lo normal.¹⁹ El pasaje no parece lejos de lo que Sherryl Vint caracterizó con el efímero concepto de “ab-realismo”: “a narrative logic that simultaneously captures the absurdities of ‘real’ life under capitalism and points to the power of narrative to activate the utopian traces of another world that is possible and coexists with this one” (2015, p. 41). Cabe destacar que el Gaumont de Kilburn High Road efectivamente funcionó como bingo desde finales de los ochenta hasta casi diez años después de la publicación del relato. “A warning we missed”, en efecto... (p. 19). Al margen de la literalidad de la referencia histórica, la transfiguración profana de aquella “cathedral” del cine en “a temple of cheap games” (p. 20; subrayado nuestro) sugiere una resonancia adicional: la neutralización del cine como arte de vanguardia y su eventual sometimiento a la industria cultural, como si su valor utópico debiese buscarse, ahora, en un restablecimiento del cine como un arte y como una tecnología dignos de asombro y reverencia.

Hay todavía otro pasaje reminiscente de los “fantasmas semióticos” gibsonianos. Incluso más, si consideramos el efecto intrusivo. Es la escena de la desaparición de Jake, la otra gran instancia nodal del relato. El narrador está hablando con su “amigo” cuando de pronto pasa entre ellos, al galope, un jinete de la Household Cavalry, su rostro “cracked into an astonishing warrior’s expression, the snarl of an attacking dog, idiot bravery such as must have been painted across the faces of the Light Brigade” (p. 18). El referente es, claro está, la heroica y desastrosa Carga de la Brigada Ligera en Crimea. Los versos de Tennyson nos devuelven la imagen de una fagocitosis infernal: “Into the jaws of Death,/ Into the mouth of Hell,/ Rode the six hundred” (1854). Recortada contra el prosaísmo del entorno urbano, la figura del jinete se deja interpretar como personificación o como espíritu tutelar del viejo Imperio Británico, enloquecido y desbocado tras librarse de su “viscosidad” de pintoresca curiosidad turística y de gastado ornamento ceremonial. No es el mismo tipo de “refusal to give up on the desire for the future” –actitud en la que Fisher vio una politización de la melancolía– que rezumaba la añoranza de un tiempo en que el cine todavía era un milagro (cfr. Fisher: 2014, p. 21). Se invitaba entonces a leer, en las huellas de seis décadas de historia, la neutralización de un arte que había perdido su poder de shock. Benjamin, es bien sabido, escribió sobre la posibilidad de experimentar el inconsciente óptico a través del cine, “igual que por medio del psicoanálisis nos enteramos del inconsciente pulsional” (1989, p.

19. En este punto, el relato prácticamente ilustra la idea –enunciada por el historiador de la arquitectura Anthony Vidler– de que “the more ruthless the modern speculative transformation of the city, the more likely it is that suppressed history will return as the uncanny in the wasted margins and surfaces of post-industrial culture: ‘in contemporary architecture, the incessant reference to avant-garde techniques devoid of their originating ideological impulse, the appearance of a fulfilled aesthetic revolution stripped of its promise of social redemption, at least approximates the conditions that, in Freud’s estimation, are ripe for uncanny sensations’” (citado en Ashford: 2013, p. 168, 169).

48). Dos años después, el Gaumont abría sus puertas. Por el contrario, en la visión del guardia montado cristaliza una objetivación crítica de la nostalgia post-imperial. No es la restauración de un futuro perdido lo que anuncia el jinete apocalíptico. Su intrusión desmonta la idealización romántica del sueño victoriano. Lejos de ratificar o redimir su valor de promesa, su liberación fantasmática subraya el risible anacronismo y delata su reducción a una superficie espectacular al servicio de los esteticismos políticos (la reivindicación de los “valores victorianos” por el thatcherismo, por ejemplo), la banalización turístico-mercantil del color local y la fantasía compensatoria de una obstinada quintaesencia de “lo británico”.

Tanto en Gibson como en Miéville se discierne una apuesta por hacer de ese inconsciente colectivo ya no (o no necesariamente) la materia prima de un impulso utópico a liberar, sino el objeto de un exorcismo capaz de remover la “imaginaria cultural profunda” de donde provienen esos fantasmas y así traerlos terapéuticamente a la conciencia. En “Looking for Jake”, los objetos más ostensibles de esta operación son la fantasmagoría mercantil y el *detritus* de viejas utopías. Pero tal vez estemos perdiendo de vista otros “fantasmas”, unos que configuran la propia matriz genérica de esta intervención. Esos horrores invisibles que acosan al narrador, esas presencias innominadas que han trastornado su cotidianidad, ¿no pueden leerse, ellos mismos, como materialización de los *topoi* de la ficción post-apocalíptica, la tradición lovecraftiana y la fantasía póstuma, ya plenamente asimilados por un inconsciente colectivo del que tanto el narrador como el lector empírico estarían participando? Claro que, intraficcionalmente, el efecto ya no parece terapéutico. Es el mismísimo fin del mundo, o al menos del “mundo humano”. De todas las *buzzwords* que el cruce entre la imaginación *weird* y el llamado “realismo especulativo” nos ha dejado, el concepto de “hiperstición” resuena aquí con claridad. Una de sus apropiaciones desde la crítica literaria lo define como “an aesthetic response whereby cultural fictions – principally, ideas relating to apocalypse – are imagined as transmuting into material realities” (Carstens: 2013, p. 5). Pues bien, ¿no es algo semejante a esta retroalimentación apocalíptica lo que Miéville dramatiza hiperbólicamente en su relato? ¿Y no es esto consecuente con esa problematización del género (de sus constricciones, de sus resistencias, de sus potencialidades) a la que el escritor inglés ha dedicado toda su obra? Desavenencias ideológicas aparte, Land y Miéville no dejan de compartir inquietudes, preocupaciones, un repertorio imaginario, un diccionario. Con el “No hay alternativa” neoliberal, escribió el segundo, el universo se volvió un lugar ineluctable, inhumano, implacable, extraño. Pero si alguna vez hubo una alternativa, bien puede haberla de nuevo: el nuestro es un mundo *weird* y fantológico a la vez (cfr. 2008, p. 128).²⁰ Para el narrador del relato, sin embargo, el camino parece uno solo: *Into the jaws of Death, / Into the mouth of Hell...*

También “The Calmative” ha sido objeto de interpretaciones semejantes. Tampoco aquí ha faltado la “hipótesis clínica”. Un crítico ha visto en su narrador el más notable ejemplo –en toda la obra beckettiana– de los síntomas del “delirio de Cotard” (cfr. Fifield: 2008).²¹ Otras aproximaciones insisten en la obsesión del autor irlandés con los bajos materiales del cuerpo. Y lo hacen con justa razón. Pero lo específico de este aspecto, ha dicho Marjorie Perloff, tiende a perderse de vista en esas interpretaciones “filosóficas” que leen en Beckett una cifra del absurdo de la condición humana (2005, p. 79). Adorno sí entendió esa faceta, sostiene la académica. Dio un paso más allá al llevar su análisis desde el universalismo de esas lecturas hacia un terreno más propiamente “cultural”. Pero la concepción de la literatura de Beckett como expresión del *ethos* iluminista y de su condena al consagrado binomio Auschwitz-Hiroshima se mantiene en un plano de abstracción todavía muy elevado: el personaje beckettiano como víctima de la mercantilización capitalista. De ahí que, a menudo, estas formulaciones parezcan decir más de sus enunciadores que de su referente. Parafraseando a Buch, estudioso de otro “grande” del modernismo, diríamos que se nos presentan menos como clave insoslayable para comprender la literatura del siglo XX que como

20. De esta manera, Miéville resuelve esa oposición entre *weird* y fantología que marcara previamente en su ensayo. Según su definición, “[h]auntology, a category positing, presuming, implying a ‘time out of joint’, a present stained with traces of the ghostly, the dead-but-unquiet, estranges reality in an almost precisely opposite fashion to the Weird: with a radicalised uncanny – ‘something which is secretly familiar, which has undergone repression and then returned from it’ – rather than a hallucinatory/nihilist novum. The Great Old Ones [...] neither haunt nor linger. The Weird is not the return of any repressed: though always described as ancient, and half-recalled by characters from spurious texts, this recruitment to invented cultural memory does not avail Weird monsters of Gothic’s strategy of revenance, but back-projects their radical unremembered alterity into history, to en-Weird ontology itself” (Miéville: 2011, pp. 112, 113).

21. Descrito por primera vez a finales del siglo XIX por el neurólogo Jules Cotard, el “síndrome” o “delirio” que lleva su nombre se asocia a la creencia, por parte del paciente, de estar muerto (lo cual coincide a veces, paradójicamente, con una ilusión de inmortalidad), de encontrarse en estado de putrefacción, de no existir o de sufrir la falta de determinados órganos.

elementos de su historia (cfr. Buch: 2010, p. 22). Legitimado por su arraigo empírico, el detalle histórico y biográfico se perfila como contrapeso válido de estas generalizaciones (que no dejan de tener sus propias fuentes de legitimidad y su potencia). Ya hemos señalado cómo el mundo de “The Calmative” se construye a partir de una sólida clave intertextual. También, cómo lo hace a través de una imaginería y un lenguaje inconfundiblemente “beckettianos”. Es hora de notar cómo el relato parece, además, nutrirse de –y operar sobre– un mundo referencial más específicamente anclado en su contexto de producción empírico. La recuperación de esa “historicidad” servirá para afianzar la simulación estratégica de leer a Beckett *como si no fuera* “Beckett”. Y desde ahí, paradójicamente, prolongar un terreno comparativo entre *mainstream* y género –atendiendo ahora, como antes en Miéville, a los efectos de “extrañamiento” en relación con el mundo empírico– potenciado por el valor heurístico de la descontextualización.

Se ha afirmado, en primer lugar, que este relato entrañaría diversas operaciones sobre el lenguaje y las imágenes puestos en circulación por el régimen de Vichy. Partiendo de la premisa de que Beckett, residente en Francia y escribiendo en francés, difícilmente hubiera podido mantener su producción al margen de ese contexto discursivo e imaginario, Andrew Gibson (2003) afirmó haber hallado rastros de este último en “First Love” y las *Nouvelles*. En el caso de “The Calmative” señala, entre otros elementos, la posible ironía en torno al concepto de “organización” (valor ensalzado por el régimen), el contraste entre la caracterización del narrador y los conceptos de “familia” y “vida” impuestos por el gobierno, la presión de una vigilancia omnímoda, la particular hostilidad hacia los forasteros, el aislamiento y la falta de solidaridad entre los lugareños, la negación de virtudes físicas como la “calma” o el “equilibrio” (rasgos esenciales del “cuerpo ideal” en Vichy), las referencias “clásicas” y mitológicas como parodia del culto pétaínista de la “*ancienneté*” o la posibilidad de reconocer en el “calmante” del título una versión irónica de la “*potion calmative*” de Simplicite en uno de los “*mythes et fabliaux*” que integran *Le Chemin de Paradis* (1895), del derechista Maurras. Sin perder este arraigo empírico, la aproximación de Perloff opera sobre un plano de mayor generalidad. En las topografías de “The Calmative”, la autora –quien se reconoce y se legitima como deudora de las biografías más recientes de Beckett– percibe los rasgos geográficos de la región de Vaucluse confundidos con la memoria de Irlanda. También detecta un eco de las guerras de religión de los siglos XVI y XVII: la referencia a D’Aubigné,²² la pertenencia del propio Beckett a una minoría protestante, primero en su tierra y luego en Francia; la afinidad funcional entre el fanatismo religioso y el nazismo como ideología política secular. Y así como la evocación de la arquitectura románica remite a las zonas cercanas a Rousillon, el tipo de intercambio verbal que el narrador sostiene con el extraño hacia el final del relato debió ser –aventura la crítica– muy común en el camino desde y hacia esa localidad en aquellos años. De este modo, Perloff resuelve la escasez de cortocircuitos referenciales entre el mundo ficcional de “The Calmative” y las circunstancias históricas de su producción alegando una comunidad de sentimiento: “Not what wartime France *was* but how it *felt*” (p. 102).

22. En efecto, los árboles del bosque por el que el narrador se abre paso al comienzo traen a su mente “the perishing oaks” immortalizados por el poeta-soldado hugonote del siglo XVI. Una vez más, no podemos ignorar las fuertes resonancias visuales de la prosa beckettiana. Esta escena no sería difícil de evocar en los trazos de una iluminación bajomedieval o de un paisaje de Altdorfer. La vista de las murallas, el episodio del charlatán (pariente cercano del prestidigitador de El Bosco), ciertas reminiscencias de la pintura de Brueghel, la atmósfera explícitamente “medieval” (probablemente, románica) de la iglesia o catedral, la pasajera alusión a la figura de Walther von der Vogelweide (recuperándose la imagen del yo lírico de su poema más famoso: “Ich saz ûf eime steine”; así se retrata al cantor en el *Codex Manesse*; así también lo evoca Beckett en *Stirrings Still* [Beckett: 1995, p. 263]), la imagen de la carnicería (reminiscente de la pintura de género o los bodegones flamencos o neerlandeses), no hacen más que reforzar este efecto historicista y al mismo tiempo anacrónico.

Aunque suene muy verosímil, esta proposición parece difícil de falsar. Así también la recurrente idea, referida por otro crítico, de que estos relatos mostrarían la huella del trauma histórico: una forma de escribir sobre –y de afrontar– la civilización “fragmentada” que dejó la guerra mundial (cfr. Fernández: 2017, p.157). En estas abstracciones historizantes se deja ver, emboscado, el ahistoricismo reprimido. A las tentativas de Perloff y Gibson en pos de una contextualización más inmediata se suma la de J. F. Fernández, quien interpreta las *nouvelles* como una respuesta a la neutralidad irlandesa durante el conflicto. Es cierto –dice el crítico– que el autor se esforzó expresamente por borrar de sus ficciones todo rastro de su persona empírica. De ahí que cualquier posible referencia a eventos “externos” al mundo ficcional adquiera, por su rareza misma, una potente carga ideológica. En la ciudad misma se concentran las marcas referenciales que

más sólidamente apuntarían a la Irlanda de Beckett. Incluso, “con toda probabilidad”, a una versión de la propia Dublín: “two canals, a river and a harbor in which there is little movement of boats, as would have been the case at a time when the maritime connections with neighbouring countries were seriously limited” (Ibíd., p. 351). Las referencias a la bahía y a las montañas contribuyen a reforzar este efecto de familiaridad; efecto que no hace, sin embargo, más que potenciar la simultánea cualidad onírica, irreal, del escenario. Los mencionados juegos de iluminación desbordan así la “integridad” del texto –recuperamos aquí la terminología miéviliana– para evocar una imagen muy concreta: la de las calles dublínenses en tiempos de la Emergencia. Mientras los países beligerantes temían los bombardeos nocturnos, la vida social en la capital prosiguió a toda hora con relativa normalidad. De ahí que, pese a las restricciones eléctricas y al racionamiento de combustible (circunstancia que también evocarían las calles del relato de Beckett), para muchos viajeros la visita a Dublín pudiera sentirse como “a veritable rebirth from the cave of darkness that was Britain at war” (citado en Ibíd., p. 354). Lo normal, vuelto extraordinario, se carga de implicaciones políticas. Puede que la liberación de esos “fantasmas” en el relato fuera parte del cálculo de Beckett. Pero también están aquellos que han ido poblando el texto desde entonces, nutriendo un excedente de sentido que los gestos más “historicistas”, lejos de sofocarlo bajo el dato fáctico, también contribuyen a renovar.

El límite entre unos y otros puede ser difícil de demarcar. Examinemos, por ejemplo, una escena generalmente soslayada por la crítica. Justo antes de atravesar las puertas de la ciudad, el narrador se topa con “a comedian” (“un diseur”, en francés) dirigiéndose a un cautivado público (p. 29; Beckett: 1970, p. 17). Reza una de las “adaptaciones” beckettianas de Chamfort: “Hope is a knave befools us evermore,/ Which till I lost no happiness was mine./ I strike from hell’s to grave on heaven’s door:/ All hope abandon ye who enter in” (Beckett: 1977, p. 133). No quisiéramos descartar una conexión entre el “comedian” del relato y la comparación con “[a] knave” (“charlatan”, en francés) en el poema, con su reedición de la famosa frase dantesca. Quizás tampoco sea desacertado reconocer en el “comedian” una versión grotesca de los pensadores que Dante encuentra en el Limbo. Después de todo, el relato de Beckett abunda en procedimientos de degradación y de inversión. Todo ello sin contar su evocación de la bufonesca imagen de un líder totalitario. En los diarios de su viaje a Alemania en 1936-37, Beckett se refirió a “the Nazi litany” y a “[the] interminable harangues” de Hitler y Göring, a quienes él mismo escuchó “like a fool” (citado en Nixon: 2011, pp. 85, 86). La paranoia empieza a operar... ¿A qué (o a quién) nos remite la calvicie del charlatán del relato? ¿Y su traje marrón? En un pasaje de “The End”, el narrador asiste al discurso de otro orador. Especula que se trata de “a religious fanatic”, tal vez “an escaped lunatic”: “a nice face, a little on the red side” (p. 67). En este caso, la referencialidad es mucho más fuerte: “Union... brothers... Marx... bread and butter... love” (Ibíd.).²³ La visión extraña y la sátira amable contrastan con el juicio del narrador de “The Calmative” sobre aquella otra escena. De todos sus encuentros, este es el único en que no hace ademán de acercarse o de entablar comunicación con el otro. Su valoración es tan categórica como enigmática: “I knew [the scene] well and loathed it” (p. 29). Su reacción no está lejos de la que Beckett dijo haber sentido ante expresiones como “necesidad histórica” o “el destino germánico”: “[they] start the vomit moving upwards” (citado en Nixon: 2011, p. 87). Tal vez se trate de una coincidencia. También puede que no lo sea. En todo caso, la duda misma implica la expectativa de una comunión *de algún orden* entre el extraño mundo de Beckett –quizás no tan extraño como parecía– y una coyuntura histórica que desplazó, una vez más, los límites entre lo real y lo irreal, entre lo posible y lo imposible, entre lo verdadero y lo verosímil.

Cabría esperar que las interpretaciones alegóricas hallaran aquí un terreno fecundo. El propio Fernández observa en las *nouvelles* –y en “The Expelled” en particular– “an allegory of life on earth” (p. 347). Y sin embargo, no es seguro que “The Calmative” (de

23. Es posible –dice Fernández– que, en este pasaje, el autor estuviera dando a entender cómo buscaba que se analizara el texto. Cuando el orador apostrofa al protagonista, este simplemente toma sus cosas y abandona la escena. Al eludir humorísticamente el problema, dice el crítico, Beckett sugiere que no hay forma de desprender del texto un posicionamiento político directo. En cambio, cualquier aproximación al mundo de la política o a hechos históricos concretos debería rastrear en los intersticios de la narración (cfr. 2017, p. 49).

estos relatos, dice Cohn, el más difícil de interpretar [p. 147]), como tampoco el relato de Miéville, se preste tan fácilmente a esta clave de lectura. Esta resistencia encuentra eco en la voz de los autores. En más de una ocasión, Beckett se mostró adverso al recurso en cuestión. Lo hizo en *Proust*, por ejemplo, a propósito del simbolismo baudelairiano y las alegorías de Dante y Spenser (Beckett: 1978, pp. 59, 60). Los términos de su crítica son muy similares a los que plantearía Miéville muchas décadas más tarde. Para este último, la alegoría implica que un texto *signifique* algo en particular. Por eso devalúa lo fantástico: es reduccionista, limitante y además sugiere cierto sentimiento de culpa, como si lo fantástico debiera legitimarse a partir de la pretensión de que, a fin de cuentas, se está hablando de “la realidad”. En cambio, Miéville ha reivindicado la metáfora como un recurso “intrínsecamente” rico e inestable (cfr. entrevista por Manaugh: 2011). La *literalización* de la metáfora –su integración en la realidad interna, inmersiva, del mundo ficcional– no sería un fracaso del género, sino precisamente su fuerza (cfr. entrevista por Schapiro: 2008, p. 65). Esta definición trae a la mente la caracterización de la “alegoría posmoderna” por McHale, quien contó a Beckett entre los autores que fundaron esa práctica (p. 141). Las posibles interpretaciones alegóricas de sus relatos y de sus piezas teatrales, dice el crítico, son demasiado numerosas para conformar lecturas unívocas. Lo mismo ocurría con la metáfora miéviliana, que también se oponía a la fijeza de cierta “alegoría tradicional”. Así también los espacios urbanos de “The Calmative” y “Looking for Jake” inflaman nuestra expectativa de significados alegóricos. Pero si *todo* en ellos encierra una potencial alegoría, entonces *nada* lo es realmente. El nacimiento de la ciudad moderna, se sabe, es indisociable de la instauración del discurso paranoico. El renovado interés por la “psicogeografía” ha consolidado la conexión entre las estéticas de lo ominoso y el trastocamiento de las gramáticas del paisaje urbano. Escribe Luckhurst: “Only ghosts, after all, can walk through walls, breach the boundaries of the increasingly privatized zones of the city, and shimmer impossibly between past and present Londons” (citado en Ashford: 2013, p. 168). Imagen que la trastornada anti-*flânerie* de los narradores de Beckett y Miéville condensa de un modo especialmente literal –sin por eso devaluar ni romper la lógica “interna” de esa literalidad– invitándonos a extrañarnos ante los mundos ficcionales solo para darnos a entender que estos podrían no ser tan distintos del mundo real... y que la realidad misma, a su vez, no siempre es tan “realista” como se espera.

24. Empleamos ahora la expresión “ficción especulativa”, ya no en el sentido que le dio Heinlein en los años cuarenta, sino conforme la acepción que mayor auge ha tenido desde el cambio de siglo (y que es la que sostiene un sitio como *The Internet Speculative Fiction Database*): es decir, como una categoría sumamente abarcativa que comprende no solo “supergéneros” como la ciencia ficción o el fantasy, sino también géneros más específicos que pueden derivar de estos o no, que no siempre se inscriben fácilmente en una taxonomía general y que en varios casos se han constituido como tradiciones genéricas relativamente independientes: “utopia, dystopia, eutopia, horror, the gothic, steampunk, slipstream, alternative history, cyberpunk, time slip, magic(al) realism, supernatural romance, weird fiction, the New Weird, (post) apocalyptic fiction, myth, legend, traditional, retold, and fractured fairy tale, folktale, ghost fiction, New Wave fabulation, and other interstitial genres as long as they are informed by the non-mimetic impulse” (cfr. Oziewicz: 2017)

IV. “Mediaciones middlebrow”: un balance metodológico

La historia de la ciencia ficción, escribió Leslie Fiedler, es esencialmente la historia de un nombre (cfr. 1975: p. 11). Y nombres no han faltado para designar esa miríada de géneros o anti-géneros en que implosionó el campo de la “ficción especulativa” en el último cambio de siglo: esos mismos sobre los que se ha señalado, como denominador común, el tan mentado efecto de extrañamiento en relación con “el mundo real”.²⁴ En esta coyuntura supuestamente tan novedosa cristaliza, en definitiva, la clásica pregunta por el poder que tendría la literatura para afectar nuestra cognición y nuestra experiencia de esa “realidad” contra la cual sus propios mundos se definen como ficcionales. Algunos de esos neologismos apenas lograron escapar –si es que lo hicieron– de la página de papel o de bits que los vio nacer. Otros, más afortunados, pervivieron a fuerza de malentendidos y de apropiaciones. Y algunos alcanzaron cierta repercusión, con mutaciones y altibajos, acompañados de todo un aparato de conferencias, foros, números especiales, volúmenes críticos, antologías y paratextos varios. El *slipstream*, como el *New Weird*, se cuenta entre estos últimos. Hay quienes han puesto en duda la vigencia actual de estas discusiones. Así lo han hecho, por paradójico que parezca, algunos de quienes participaron del “Symposium on Slipstream” convocado por *Science Fiction Studies*. Para Sherryl Vint, esa extrañeza que Sterling atribuyó a la vida “posmoderna” se ha vuelto hoy un sentimiento demasiado familiar.

Y también los procedimientos del *slipstream* –como lo caracterizó el autor texano– para capitalizarlo. Por añadidura, el cuestionamiento de las categorías de “*mainstream*” y “género” no habría hecho, con frecuencia, más que reforzar esas visiones “retrogradadas” en un contexto más diverso y dinámico que nunca. Para algunos, “*slipstream*” es un término redundante, uno que tal vez ni siquiera tenga mucho que aportar a las teorías más clásicas de la ciencia ficción o el fantástico. Desde un enfoque pragmático, sin embargo, esta idea de “redundancia” se vuelve más relativa. Como notó Miéville, el acto de etiquetar fenómenos artísticos va más allá del afán taxonómico. Implica, asimismo, un gesto “arqueológico”: “[t]o look at past writers in a new way, to reclaim writers who have been forgotten, to announce the necessary forgetting of writers who have been remembered” (citado en Beamer y Wolfe: 2011, p. 184). Al fin y el cabo, el simple hecho de que estas formulaciones encontraran contextos donde realizarse y ser discutidas es razón suficiente para que los cargos de “redundancia” o de “extemporaneidad” resulten, cuando menos, problemáticos.

La observación de Miéville trae de nuevo la metáfora del prisma. El subgénero “fantasía póstuma”, según lo definieron Clute y Grant, lo fue para nuestro análisis comparado. Pero el propio discurso de la “Gran División” funcionó, análogamente, como criterio de selección de los materiales a comparar, según se inscribieran en esa cartografía imaginaria que distingue entre “*mainstream* literario” y “ficción de género”. Discurso en el cual se reconoce la fuerza mítica de todo relato maestro, si es que –como apuntó Frye– un esquema historiográfico suficientemente general se vuelve mítico en forma y así se acerca a lo poético (1963, p. 53-54). Podemos adoptarlo como punto de partida polémico. Podemos aprovechar la fuerza heurística de la totalización. Podemos constatar su vigencia en el mercado editorial, en la formación de comunidades de productores y de consumidores, en el debate crítico-teórico o en un sentido común más generalizado. Pero esto no significa perder de vista los enunciados concretos –descriptivos, prescriptivos o metadiscursivos– que le han dado forma. Y esto incluye aquellos que lo adoptaron para construir lo que, en definitiva, se convertiría en otro relato mítico: el que narra el colapso “posmoderno” de esas distinciones. Ignorar la historicidad de este imaginario implica reproducir un conjunto de reificaciones que tanto el campo de la ficción especulativa como el debate posmoderno han llegado a tomar demasiado al pie de la letra. Confusión tanto más problemática cuando se trata, ya no de grandes conceptualizaciones ensayísticas, sino de los marcos de la crítica especializada. El juego de leer a Beckett como si no fuera “Beckett” –en la medida en que esto sea posible– puede obrar terapéuticamente sobre la inercia de esas totalizaciones. Puede aportar nuevas dinámicas a una especialidad académica y a un mito autoral muy institucionalizados. Y también puede ampliar las vías de acceso, incluso desde esa crítica especializada, a una literatura de proverbial “dificultad”. Los autores *mainstream* que incursionan en el género, ha dicho Miéville, suelen obsesionarse con dejar claro que su literatura trata sobre *algo más* que los mundos y las acciones que representan. De ahí que parezcan no creer realmente en esa literalidad (cfr. entrevista por Schapiro: 2008). Es cierto que las obras del propio Miéville están cargadas de sus preocupaciones políticas o filosóficas, como él mismo ha admitido (cfr. entrevista por Anders: 2005). Quienes busquen “grandes” ideas en ella, ahí las encontrarán. Pero si no –añade el autor– “Isn’t this a cool monster?”.

Parece razonable concluir que la idea de un Beckett “rebajado” está lejos de reclamar intervenciones tan drásticas como la que el autor de *The Waste Land* sugirió sobre el Shakespeare senequiano. El ensayo de “mediaciones *middlebrow*” es capaz de iluminar aspectos formales, temáticos, históricos o biográficos que, de otro modo, podrían pasar inadvertidos u osificarse bajo el peso de una tradición crítica que, como advirtió Perloff, ha tendido a canonizar ciertos enfoques y modalidades de comentario y análisis –cuya productividad estamos lejos de poner en duda– al precio de obturar, ignorar o desestimar otras vías de aproximación posibles. En el peor de los casos, estas formas

de “refrescar” nuestra mirada servirán aún para exponer, a través de su *reductio ad absurdum*, las limitaciones, los relativismos infundados y los forzamientos estériles de sus tentativas menos felices. O puede que sigan aportando *una vía más* –cuando no una condición necesaria– para visualizar problemáticas o plantear perspectivas todavía no investigadas o desarrolladas por el corpus crítico más asentado. La operación comparativa repercute, asimismo, sobre cómo se concibe el sustrato común que esta intervención supone o construye entre los materiales. En ocasiones, la nivelación estratégica de obras identificadas con el *mainstream* y con el género, respectivamente, no ha hecho más que confirmar los prejuicios que la inspiraran. Pero también puede ofrecer un modo de habilitar enfoques transversales, de hacer aflorar otras constelaciones textuales, de dislocar la fenomenología del material. De contrarrestar, en fin, la reificación de un antagonismo –incluso por parte de quienes proclamaron su fin– que nos ha seguido interpelando de muchas maneras, en diversos contextos. Puede aun que estas iniciativas propicien una mayor atención crítica al disfrute “no experto” que llega a producir la literatura de Beckett, un escritor que no desdeñó el impacto del *plot twist*, el suspenso y el *cliffhanger*, la intriga policial o detectivesca, la frase tarareable y la sensualidad verbal, la carcajada *slapstick* o la fascinación muchas veces tremebunda de la fantasía. Su obra se asemeja, en este sentido, a ese monstruo –metafórico y literal– del que hablaba Miéville con calculada frivolidad. Es exasperación de un lenguaje vuelto exceso o defecto, afasia y des-palabra. Es asomarse al abismo de la condición humana: la tortura del *cogito*, la penumbra del ser. Es expresión y cifra de una modernidad traumatizada. Y es, también, indudablemente *cool*.

Bibliografía

- » AA.VV. (2007). “A Working Canon of Slipstream Writings”. Disponible en: <http://www.readercon.org/docs/slipcanon.pdf>.
- » AA.VV. “Symposium on Slipstream”, en (2011). *Science Fiction Studies*, 38(1), 11-19.
- » Allen, M. “The Heirs of Don Quixote. Representations of the World-Shaping Powers of Genre in Contemporary Fiction”, en T. Lanzendörfer (ed.) (2016). *The Poetics of Genre in the Contemporary Novel*. Lanham: Lexington Books, 201-218.
- » Anders, L. “An Interview with China Miéville” (2005). *The Believer*. Disponible en: http://www.believermag.com/issues/200504/?read=interview_mieville.
- » Anspaugh, K. “The Partially Purged: Samuel Beckett’s ‘The Calmative’ as Anti-Comedy”, en (1996). *The Canadian Journal of Irish Studies*, 22(1), 30-41.
- » Ashford, D. (2013). *London Underground: A Cultural Geography*. Liverpool: Liverpool University Press.
- » Baudrillard, J. (1994). *Simulacra and Simulation*. Trad. Sheila Faria Glaser. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- » Beamer, A. y G. K. Wolfe. “21st Century Stories”, en G. K. Wolfe (2011). *Evaporating Genres: Essays on Fantastic Literature*. Middletown: Wesleyan University Press, 164-186. Disponible en: <http://www.ameliabeamer.com/short-fiction-poems-nonfiction/21st-century-stories/>
- » Beckett, S. (1955). *Molloy*. New York: Grove Press.
- » Beckett, S. (1967). *Stories and Texts for Nothing*. New York: Grove Press.
- » Beckett, S. *Le Calmant*, en R. Federman (ed.). (1970a). *Cinq nouvelles nouvelles*. New York: Appleton-Century-Crofts, 14-35.
- » Beckett, S. (1970). *Murphy*. New York: Grove.
- » Beckett, S. (1977). *Collected Poems in English and French*. New York: Grove Press.
- » Beckett, S. (1978). *Proust*. New York: Grove Press.
- » Beckett, S. *A Piece of Monologue*, en (1986a). *The Complete Dramatic Works of Samuel Beckett*. Londres: Faber and Faber.
- » Beckett, S. *All That Fall*, en (1986b). *The Complete Dramatic Works of Samuel Beckett*. Londres: Faber and Faber, 169-199.
- » Beckett, S. (1988). *Mercier and Camier*. Londres: Picador.
- » Beckett, S. *Stirrings Still*, en S. Beckett, S. E. Gontarski (ed.). (1995a). *The Complete Short Prose, 1929-1989*. New York: Grove Press, 259-265.
- » Beckett, S., G. Dukes (ed.). (2000). *First Love and Other Novellas*. Londres: Penguin.
- » Beckett, S. *Malone Dies*, en (2009). *Three Novels. Molloy, Malone Dies, The Unnamable*. New York: Grove Press, 171-282.
- » Benjamin, W. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en (1989). *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Prólogo, trad. y notas de Jesús Aguirre. Buenos Aires: Taurus, 15-57.

- » Beville, M. (2009). *Gothic Postmodernism. Voicing the Terrors of Postmodernity*. Amsterdam – New York: Rodopi.
- » Beville, M. “The Sounds of Silence: Samuel Beckett’s Haunted Modernism”, en (2012). *Nordic Irish Studies*, 11(2), 115-130.
- » Bould, M. “Mind the Gap: The Impertinent Predicates (and Subjects) of *King Rat* and *Looking for Jake and Other Stories*”, en (2009). *Extrapolation*, 50(2), 307-325.
- » Brigg, P. (2002). *The Span of Mainstream and Science Fiction: A Critical Study of a New Literary Genre*. Jefferson: McFarland & Company.
- » Broderick, D. (2000). *Transrealist Fiction. Writing in the Slipstream of Science*. Westport: Greenwood Press.
- » Buch, E. (2010). *El caso Schönberg. Nacimiento de la vanguardia musical*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: FCE.
- » Carstens, J. P. (2013). *Uncovering the Apocalypse: Narratives of Collapse and Transformation in the 21st Century Fin de Siècle*. Tesis doctoral. Stellenbosch: Stellenbosch University.
- » Caselli, D. (2005). *Beckett’s Dantes. Intertextuality in the fiction and criticism*. Manchester/ New York: Manchester University Press.
- » Cerrato, L. “Postmodernism and Beckett’s Aesthetics of Failure”, en (1993). *Samuel Beckett Today / Aujourd’hui*, 2, 21-30.
- » Cohn, R. (2005). *A Beckett Canon*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- » Clute, J. y J. Grant. “Posthumous Fantasy”, en J. Clute, J. Grant (eds.) (1997). *The Encyclopedia of Fantasy*. Londres: Orbit Books, 777-779.
- » Deleuze, G. y F. Guattari (1990). *Kafka. Por una literatura menor*. Trad. Jorge Aguilar Mora. México: Era.
- » Derrida, J. (1995). *Espectros de Marx*. Trad. José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti. Madrid: Trotta.
- » Eco, U. “Cultura de masas y ‘niveles’ de cultura”, en (1984). *Apocalípticos e integrados*. Trad. Andrés Boglar. Barcelona: Lumen, 39-78.
- » Edwards C. y T. Venezia (2015). *China Miéville: Critical Essays*. Canterbury: Glyphi Limited.
- » Eliade, M. (1998). *Myth and Reality*. Trad. Willard R. Trask. Long Grove: Waveland Press.
- » Eliot, T. S. “Shakespeare and the Stoicism of Seneca”, en (1976). *Selected Essays*. 3rd edn. Londres: Faber & Faber, 126-140.
- » Feeley, G. “Beckett, Samuel”, en J. Clute, J. Grant (eds.) (1997). *The Encyclopedia of Fantasy*. Londres: Orbit Books, 100.
- » Fernández, J. F. “,The same blinding void as before’: Irish Neutrality in Samuel Beckett’s nouvelles”, en (2017). *Arcadiam* 52(2), 346-360.
- » Fialová, E. (2016). *The City & The City by China Miéville in the context of the genre ‘New Weird’*. Filozofická fakulta - Univerzita Palackého v Olomouci. Disponible en: https://theses.cz/id/oeidtf/The_City__The_City_by_China_Miville_in_the_context_of_the.pdf.
- » Fiedler, L. (ed.) (1975). *In Dreams Awake: A Historical-Critical Anthology of Science Fiction*. New York: Dell.

- » Fifield, P. “Beckett, Cotard’s Syndrome and the Narrative Patient”, en (2008) *Journal of Beckett Studies*, 17(1-2), 169-186.
- » Fisher, M. (2014). *Ghosts of My Life. Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*. Winchester – Washington: Zero Books.
- » Foucault, M. “Espacios diferentes”, en (2010). *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Trad. Víctor Goldstein. Buenos Aires: Nueva Visión, 63-81.
- » Fraser, G. “‘No More than Ghosts Make’: The Hauntology and Gothic Minimalism of Beckett’s Late Work”, en J. P. Riquelme (2008). *Gothic and Modernism: Essaying Dark Literary Modernity*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- » Freedman, C. (2000). *Critical Theory and Science Fiction*. Middletown: Wesleyan University Press.
- » Freedman, C. (2015). *Art and Idea in the Novels of China Miéville*. Canterbury: Gylphi Limited.
- » Frelik, P. “Of Slipstream and Others: SF and Genre Boundary Discourses”, en (2011). *Science Fiction Studies*, 38(1), 20-45.
- » Frow, J. (2006). *Genre*. Londres – New York: Routledge.
- » Frye, N. (1963). *Fables of Identity*. New York: Harcourt.
- » Gibson, A. “Beckett, Vichy, Maurras, and the Body: Premier amour and Nouvelles”, en (2015). *Irish University Review*, 45(2), 281-301.
- » Gibson, W. “The Gernsback Continuum”, en (2003). *Burning Chrome*. New York: Harper Collins.
- » Gordon, J. “Reveling in Genre: An Interview with China Miéville”, en (2003). *Science Fiction Studies*, 30(3), 372-373.
- » Hansen, J. “Engendering a Cartesian Gothic: Generic Form as History in Beckett’s Fiction”, en (2009). *Terror and Irish Modernism. The Gothic Tradition from Burke to Beckett*. Albany: Suny Press, 125-167.
- » Hassan, I. (1982). *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- » Hunt, S. “The China Syndrome” (2002). *SF Crownsnest*. Disponible en: <http://www.sfcrownsnest.com/articles/features/2002/The-China-Syndrome-5690.php>.
- » Hutcheon, L. (1998). *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York – Londres: Routledge.
- » Huysen, A. (1986). *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press.
- » Huysen, A. “High/Low in an Expanded Field”, en (2002). *Modernism/modernity*, 9(3), 363-374.
- » Jack, I. “Introduction”, en (2003). *Granta: The Magazine of New Writing*, 81, 9-14.
- » Jaillant, L. (2014). *Modernism, Middlebrow and the Literary Canon: The Modern Library Series, 1917-1955*. Londres: Pickering & Chatto.
- » Jameson, F. (1998). *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern 1983-1998*. Londres/ New York: Verso.
- » Jorgensen, D. “Postmodernism”, en M. Bould et al. (eds.) (2009). *The Routledge Companion to Science Fiction*. Abingdon: Routledge.
- » Kelly, J. P., J. Kessel. “Slipstream, the Genre that isn’t”, en (2006). *Feeling Very*

- Strange: The Slipstream Anthology*. San Francisco: Taychon Publications, vii-xv.
- » Kennedy, A. “Beckett and the Modern/Postmodern Debate”, en (1997). *Samuel Beckett Today / Aujourd’hui*, 6, Samuel Beckett: Crossroads and Borderlines / L’œuvre Carrefour / L’œuvre Limite, 255-266.
 - » Lewis, M. R. “Science Fiction and Fantasy after 1945: Beyond Pulp Fiction”, en D. Malcolm y Ch. A. Malcolm (2008). *A Companion to the British and Irish Short Story*. Chichester: Wiley-Blackwell.
 - » Löwy, M. (2009). *Morning Star. Surrealism, Marxism, Anarchism, Situationism, Utopia*. Austin: University of Texas Press.
 - » Luckhurst, R. “The Many Deaths of Science Fiction: A Polemic”, en (1994). *Science Fiction Studies*, 21(1), 35-50.
 - » Manaugh, G. (2011) “Unsolving the City: An Interview with China Miéville”. Disponible en: <http://blog.fabric.ch/index.php/?archives/2700-Unsolving-the-City-An-Interview-with-China-Mieville-cities-novels-realityforks.html>.
 - » McHale, B. (1987). *Postmodernist Fiction*. Londres: Routledge.
 - » McHale, B. “POSTcyberMODERNpunkISM”, en L. McCaffery (ed.) (1991). *Storming the Reality Studio. A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Science Fiction*. Durham – Londres: Duke University Press, 308-323.
 - » McNaughton, J. (2018). *Samuel Beckett and the Politics of Aftermath*. Oxford: Oxford University Press.
 - » Miéville, Ch. “Editorial Introduction”, en (2002). *Historical Materialism*, 10(4), 39-49.
 - » Miéville, Ch. (2006). *Looking for Jake and Other Stories*. Londres: Pan.
 - » Miéville, Ch. “M. R. James and the Quantum Vampire. Weird; Hauntological: Versus and/or and and/or or?”, en (2008). *Collapse*, 4, 105-128.
 - » Miéville, Ch. (2009). *The City & the City*. London: Macmillan.
 - » Miéville, Ch. (2015). *Three Moments of an Explosion: Stories*. New York: Del Rey.
 - » Milner, A. (2012). *Locating Science Fiction*. Liverpool: Liverpool University Press.
 - » Mitchell, B. “Samuel Beckett and the Postmodernism Controversy”, en M. Călinescu y D. Fokkema (eds.) (1990). *Exploring Postmodernism. Selected papers presented at a Workshop on Postmodernism at the XIth International Comparative Literature Congress, Paris, 20-24 August 1985*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 109-121.
 - » Montes, E. “Actos de interpretación: Freud y Beckett”, en (2013). *Beckettiana*, 12. Buenos Aires: Sección de Literatura en Lenguas Extranjeras, Instituto de Filología y Literatura Hispánicas “Dr. Amado Alonso”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 33-46.
 - » Murphy, J. L. “Beckett’s Purgatories”, en C. Jaurrette (ed.) (2005). *Beckett, Joyce and the Art of the Negative*. New York: Rodopi, 125-140.
 - » Murphy, P. J. y N. Pawliuk (eds.). (2016). *Beckett in Popular Culture. Essays on a Postmodern Icon*. Jefferson: McFarland & Company.
 - » Nixon, M. (2011). *Samuel Beckett’s German Diaries 1936-1937*. Londres – New York: Continuum.
 - » Noys, B., T. S. Murphy. “Introduction: Old and New Weird”, en (2016). *Genre*, 49(2), 117-134.

- » Olsen, L. (1987). *Ellipse of Uncertainty: An Introduction to Postmodern Fantasy*. New York: Greenwood Press.
- » Oziewicz, M. (2017). "Speculative Fiction", en *Oxford Research Encyclopedia of Literature* [Online]. DOI: 10.1093/acrefore/9780190201098.013.78.
- » Pancho, A. (2011). *The Post-Apocalyptic, The Cyborg, and the Passage of Time: A Reading of the Parallels of Science Fiction and the Works of Samuel Beckett*. Tesis de maestría. Boca Raton: Florida Atlantic University.
- » Perloff, M. "In Love With Hiding": Samuel Beckett's War", en (2005). *Iowa Review*, 35(2), 76-103.
- » Rank, O. (1961). *El trauma del nacimiento*. Trad. H. F. de Saltzmann. Buenos Aires: Paidós.
- » Rankin, S. K. (2009). *China Miéville and the Misbegot: Monsters, Magic, and Marxism*. University of Arkansas.
- » Riquelme, J. P. "Introduction: Toward a History of Gothic and Modernism: Dark Modernity from Bram Stoker to Samuel Beckett", en (2000) *MFS Modern Fiction Studies*, 46(3), 585-605.
- » Rodrigues, N. (2012). *Miscegenation in the Marvelous: Race and Hybridity in the Fantasy Novels of Neil Gaiman and China Miéville*. The School of Graduate and Postdoctoral Studies – The University of Western Ontario. Disponible en: <http://ir.lib.uwo.ca/cgi/viewcontent.cgi?article=2114&context=etd>.
- » Ruch, A. (2009). *Fictions of the Afterlife: Temporality and Belief in Late Modernism*. Tesis doctoral. Durham: Duke University.
- » Schapiro, S. "Gothic Politics: A Discussion with China Miéville", en (2008). *Gothic Studies*, 10(1), 61-70.
- » Schweitzer, D. "A Thomas Ligotti Interview", en (1994). *Speaking of Horror. Interviews with Writers of the Supernatural*. San Bernardino: Borgo, 69-74.
- » Shaw, K. (2012). *Ruining Representation in the Novels of China Miéville: A Deleuzian Analysis of Assemblages in Railsea, The Scar, and Embassytown*. The University of Western Ontario: Electronic Thesis and Dissertation Repository. Paper 847. Disponible en: <http://ir.lib.uwo.ca/cgi/viewcontent.cgi?article=2097&context=etd>.
- » Stableford, B. (2006). *Science Fact and Science Fiction. An Encyclopedia*. New York: Routledge.
- » Sterling, B. "Catscan 5: Slipstream", en (1989). *Science Fiction Eye*, 1(5), 77-80. Disponible en: https://wz.eff.org/Misc/Publications/Bruce_Sterling/Catscan_columns/catscan.05.
- » Suvin, D. (1979). *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven – Londres: Yale University Press.
- » Trębicki, Grzegorz. "Supragenological Types of Fiction versus Contemporary Non-Mimetic Literature", en (2014). *Science Fiction Studies*, 41(3), 481-501.
- » VanderMeer, A. y J. (eds). (2008). *The New Weird*. San Francisco: Tachon.
- » Venezia, T. "Feature Interview: Weird Fiction: Dandelion Meets China Miéville", en (2010). *Dandelion*, Vol. 1, N° 1. Disponible en: <http://dandelionjournal.org/index.php/dandelion/article/view/10/5>.
- » Vint, Sh. "Introduction: Special Issue on China Miéville", en (2009). *Extrapolation*, 50(2), 197-199.

- » Vint, Sh. "Ab-realism. Fractal language and social change", en Edwards C. y T. Venezia (2015). *China Miéville: Critical Essays*. Canterbury: Gylphi Limited, 39-59.
- » Westfahl, G. (ed.). (2005). *The Greenwood Encyclopedia of Science Fiction and Fantasy. Themes, Works, and Wonders. Vol. 1*. London: Greenwood Press.