

La ciudad libertaria del futuro en la distopía *El amor dentro de 200 años* (1932), de Alfonso Martínez Rizo

Mariano MARTÍN RODRÍGUEZ
Universidad Complutense de Madrid
martioa@yahoo.com

Recibido: 13 de septiembre de 2011
Modificado: 14 de noviembre de 2011
Aceptado: 17 de noviembre de 2011

Resumen

La distopía no es solo la cara negativa de la utopía. La oposición entre ambos géneros se basa sobre todo en el hecho de que, en la utopía, predomina la descripción, lo que corresponde a un mundo ficticio estático, mientras que la distopía es sobre todo narrativa, al introducirse una dinámica de cambio en la sociedad imaginaria objeto principal de ambas modalidades literarias. La ciudad utópica tiende a presentarse como perfecta y, por consiguiente, inalterable. La ciudad distópica alberga el conflicto en su seno y representa un horizonte de cambio, aunque su mensaje ideológico no sea necesariamente contrario al orden social descrito. Esta oposición literaria entre utopía y distopía se ilustra mediante el estudio de *El amor dentro de 200 años*, del intelectual anarquista Alfonso Martínez Rizo, en la que el autor presenta una ciudad libertaria del futuro cuyas deficiencias critica con ironía y humor.

Palabras clave: utopía, distopía, narración, anarquismo, ciudad, Martínez Rizo.

Title: The Future Libertarian City in the Dystopia *Love in 200 Years* (1932), by Alfonso Martínez Rizo

Abstract

Dystopia is more than the negative counterpart of utopia. The opposition between the two genres is largely based on the fact that utopia is mostly descriptive, which corresponds to a static fictional world, whereas the dystopia is mostly narrative, as it introduces a dynamics of transformation in the imaginary society which is the main subject of both literary modes. The utopian city is usually presented as flawless and, therefore, unchangeable. The dystopian city hosts conflicts and may be perceived as a horizon of change, even though its ideological message is not necessarily opposed to the social order described. This opposition between utopian and dystopian literature is illustrated by the study of *Love in 200 years* (1932), in which the anarchist writer Alfonso Martínez Rizo shows a future libertarian city the shortcomings of which he castigates with irony and humour.

Keywords: utopia, dystopia, narrative, anarchism, city, Martínez Rizo.

Las propuestas utópicas se han traducido a veces en comunidades reales, la mayoría efímeras, cuyo propósito era el de seguir el manual de instrucciones ofrecido supuestamente por el utopista para conseguir el Estado perfecto prometido. Historiar estas tentativas diversas y explicar en lo posible por qué se han llevado a cabo ha suscitado multitud de estudios, hasta el punto de que la bibliografía sobre el utopismo amenaza con superar el número, ya de por sí impresionante, de las propias utopías. Sin embargo, estas son también, y quizá en primer lugar, un objeto literario, que se puede estudiar no solo como mero vehículo de una ideología determinada, sino también como materialización estética de una imagen del mundo (de la ciudad en este caso), mediante los procedimientos estructurales y retóricos a disposición del utopista como escritor. Como tal, su obra siempre es susceptible de un análisis puramente literario que, aun reducido a un nivel básicamente descriptivo y *tradicional*, puede contribuir a despejar las confusiones de que suele adolecer el examen de la escritura utópica cuando el estudioso no acierta a hacer abstracción del mensaje sociopolítico, el más fácil de percibir por ser el que el autor señala, como si dijéramos, con el dedo. Sin embargo, utilizar un criterio extraliterario al caracterizar una obra literaria no siempre resulta riguroso ni pertinente, por lo que es seguramente preferible la definición de utopía hecha por uno de los pioneros del estudio de este producto cultural como literatura, Raymond Trousson, el cual ha atendido a su evolución histórica y a sus diferencias respecto a modalidades de escritura que guardan similitudes con él, a saber:

On pourra parler donc d'une utopie lorsque, dans un cadre narratif (ce qui exclut les traités politiques comme le *Contrat Social* ou les critiques pures de l'ordre existant, comme le *Testament* de Meslier), se voit animée une collectivité (ce qui exclut la robinsonnade), fonctionnant selon certain principes politiques, économiques, éthiques, restituant la compléxité d'une existence sociale (ce qui exclut l'âge d'or, Cocagne ou l'Arcadie), qu'elle soit située dans un lointain géographique ou temporel et enclavée ou non dans un voyage imaginaire. (Trousson 1998: 25)

Como todas las definiciones, esta se presta a nuevos matices, pero tiene la ventaja de prescindir de la espinosa cuestión de la valencia positiva o negativa de lo relatado o descrito en la obra literaria utópica, lo cual ha dado pie a innumerables discusiones sobre la categorización de la distopía como un subgénero o no de la utopía en general, así como sobre la existencia de otras distinciones posibles. No obstante, la concepción que parece más común es la de introducir una oposición metodológica basada en la supuesta actitud del autor:

Le récit utopique, en tant que complexe unitaire constitué par la synthèse des deux images contraires et complémentaires, se situe dans une position "neutre", dans un degré zéro intermédiaire entre la vision utopique et la vision critique. [...] L'attitude utopique ou antiutopique dépend alors du pôle choisi par l'auteur, qui peut se placer soit en dessus de la valeur "neutre" représenté par l'ensemble, dans l'horizon du positif (c'est le cas des utopies), soit en dessous, dans l'horizon du négatif (le cas des antiutopies). (Braga 2006: 2)

Como resulta inevitable salir del propio texto para buscar una base documental ajena al mismo que demuestre cuál ha sido la intención del autor, esta se suele deducir simplemente de su tenor optimista o pesimista. Según Maria Moneti (1993: 335), "l'utopia rimane sempre una proposta positiva (sottrazione fatta da tutte le intenzioni secondarie, satiriche, comiche ecc.), la distopia è la denuncia di un pericolo che ci minaccia". Más recientemente, se ha afirmado que "literary dystopia utilizes the narrative devices of literary utopia [...], but predicts that things will turn out badly; it is thus essentially pessimistic in its presentation of projective images" (Vieira 2010: 17). Así nos vemos obligados a alejarnos una vez más del texto que examinamos, esta vez para centrarnos en su recepción, en si la obra ha sido leída como una construcción digna de ser imitada, por su carácter positivo en su funcionamiento y efectos, o de ser evitada, cuando vemos en ella tantos aspectos espantosos que tendemos a entenderla como un admonición preventiva. Ahora bien, la impresión de negatividad es muy variable y, como tal, poco productiva para una definición. El ejemplo de la recepción de *Walden Two* (1948), de B. F. Skinner, es elocuente a este respecto. No cabe duda de que la comunidad ideada de acuerdo con la teoría psicológica del conductismo constituía para el autor una solución (e)utópica, pero la crítica posterior ha considerado en general la sociedad producto de la ingeniería psicosocial skinneriana más bien como "repulsiva" y la novela, por lo tanto, como una distopía, esto es, lo contrario de la intención del autor¹. Aunque existan indicios textuales que orienten la recepción en un sentido u otro, en última instancia es cada lector quien decide, de acuerdo con sus propias convicciones, si la sociedad totalitaria e hipercontrolada que se describe en las obras de esta modalidad constituye un ideal o una pesadilla, y esta doble

¹ Según Chad Walsh (*apud* Berger 1976: 54), "*Walden Two* depicts a world so repulsive to me that I should like to think it was intended as a dystopia. But I know it isn't. Prof. Skinner is plainly out to present an ideal world, from his point of view. I must accept his intention. He intends *Walden Two* as a utopia; a utopia it is"; a lo que Berger añade acto seguido: "However, many others reject the semantical clarity of allowing intention to govern definition and emphatically declare: *A utopia it is not!*", tal como hace él mismo, tras clasificarla como una "ignoble utopia" en su agudo análisis de la obra (Berger 1976: 51-65).

posibilidad es todavía más clara en las ficciones en que la sociedad representada parece ser menos rígida y enemiga del principio del placer en su funcionamiento, tales como las (anti)utopías de un comunismo –*Looking Backward* (1888), de Edward Bellamy– o capitalismo –*Brave New World* (1932), de Aldous Huxley– consumistas. Para resolver este dilema, solo haría falta quizás cambiar de perspectiva.

La intuición de que *La città del sole* (1623) de Tommaso Campanello y *Looking Backward*, por una parte, y *Brave New World* y *Nineteen Eighty-Four* (1949) de George Orwell, por otra, pertenecen a géneros distintos no parece estar desencaminada si nos atenemos a un criterio formal. Según Trousson, "l'utopie est un genre essentiellement descriptif" (1998: 31), cuyo objeto es mostrar al viajero que la visita, y por esa vía al lector, el país imaginado, cuya perfección pretendida excluye cualquier cambio, porque cualquier modificación implicaría dialécticamente que esa perfección, en realidad, no ha sido alcanzada. En ese mundo incuestionado e incuestionable, la figura del visitante solo sirve para hacer avanzar la descripción mediante sus preguntas para entender cómo funciona la sociedad ideal, hacia la que parece sentir una admiración constante. Cualquier peripecia, que distraería la atención hacia la experiencia individual en detrimento de la mirada exclusiva a lo colectivo, se reduce al mínimo, de manera que "la description évacue littéralement la narration" (Trousson 1998: 31). En el lugar utópico, la acción queda suspendida, y la figura del héroe queda vacía de cualquier asomo de construcción verosímil a través de sus actos. El marco narrativo se adelgaza y reduce a mero auxiliar de la descripción, llegando a desaparecer incluso por completo –por ejemplo, en utopías anarquistas como *L'Humanisphère* (1857), de Joseph Déjacque, o *La Nueva Utopía* (1890), de Ricardo Mella– sin que ello ponga en peligro la viabilidad estética de la utopía. Al contrario, el intento de introducir un mayor interés novelesco, mediante la introducción de una leve intriga, en las principales utopías escritas a partir del siglo XIX, desde *Looking Backward* hasta *Ecotopia* (1975), de Ernest Callenbach, suele ser contraproducente, hasta el punto de que muchos críticos se han podido asombrar del éxito persistente de unas *novelas* tan flojas como tales. Sin embargo, como su atractivo no radica en su espesor narrativo, sino en la riqueza y coherencia de su descripción sugerente del espacio social imaginario, el pacto de lectura implícito tiene que ver más con el exigido por un libro de viajes o un cuadro de costumbres que el que requeriría una novela. En cambio, el carácter de historia contada² es fundamental en las distopías, hasta el punto

² Aunque la mayoría de las distopías adopta los moldes formales de la novela, existen también algunas en forma dramática –por ejemplo, *Sentimental Club* / *La*

de que se podría considerar el elemento estructural que puede diferenciar objetivamente ambos géneros. Si la materia prima es análoga, es decir, una sociedad imaginaria de aspecto verosímil y racional presentada en relación dialéctica con una sociedad real que le sirve de referente, su construcción verbal tiende a ser opuesta, estática y descriptiva en la utopía, frente al dinamismo y la narratividad de la distopía.

La caracterización de los protagonistas revela esta distinción fundamental. Si el visitante al país utópico queda simbólicamente aplastado por la ciudad ideal hasta el punto de que su personalidad tiende a perderse en la comunidad y, de existir algún interés humano, este procede de la frustración que le produce la imposibilidad de fundirse por completo en la masa –como en *A Crystal World* (1887), de William Henry Hudson, o *News from Nowhere* (1890), de William Morris–, el héroe distópico no solo forma parte ya de la sociedad utópica, sino que representa una conciencia perturbadora y consciente de su diferencia irreductible, cuyo proceso de comprensión de los mecanismos de esa sociedad y de oposición creciente a la misma alimentan la narración. Esta aparece dotada ahora de una intriga, de un movimiento hacia un desenlace que suele ser luctuoso, y de ahí la impresión de pesimismo que se señala a menudo como característica propia de la distopía. Sin embargo, pese al predominio cuantitativo del carácter trágico en los textos distópicos, no se trata sino de un elemento de definición auxiliar, porque existen también distopías que entablan un diálogo matizado y comprensivo con el impulso utópico, en lugar de condenarlo desde una postura radicalmente *antiutópica*. Es el caso, por ejemplo, de una "utopía ambigua" (*ambiguous utopia*) como *The Dispossessed* (1974), de Ursula K. Le Guin, o de otro clásico moderno como *Das Glasperlenspiel* (1943), de Hermann Hesse, que se presentan como novelas de aprendizaje en las que el protagonista crece en un ambiente de connotaciones positivas, cuyas ventajas parecen claras, aunque no acaban de satisfacerlo, debido a su conciencia creciente de unos defectos que, aun siendo mínimos si se comparan con los de las sociedades realmente existentes, ponen de relieve que el camino de

revolución sentimental (1909 / 1929), de Ramón Pérez de Ayala– e historiográfica, como en el principal ejemplo rumano de la literatura distópica prospectiva, *Lobocoagularea prefrontală* (1948), de Vasile Voiculescu. Lo pertinente aquí no es tanto el género formal, sino el hecho de que se cuente un proceso de toma de conciencia inconformista y la acción opositora consiguiente desde el interior de un espacio utópico ya realizado, con lo que se distingue asimismo de las obras centradas en la construcción de la (anti)utopía, las cuales no ofrecen la descripción del resultado final, sino la relación novelesca de un experimento sociológico, unas veces logrado, como en *Socialismo agrícola andaluz* (1908), de Esteban Beltrán Morales, y otras fallido, como en *La conquista del reino de Maya* (1897), de Ángel Ganivet, por no citar más que ejemplos españoles.

la perfección sigue estando abierto. Así se subvierte, con menos agresividad, pero quizá con no menos eficacia que en las obras antiutópicas de Orwell o Huxley, la pretensión antidialéctica de la *civitas* ideal, así como su estático reflejo literario. En efecto, la distopía se nos presenta como una inversión paródica de la perfección utópica, que se suma a una visión satírica de la sociedad coetánea – “combining a parodic inversion of the traditional utopia with satire on contemporary society” (Ferns 1999: 105)–. Como tal parodia, suele adoptar las mismas modalidades mediante las cuales el contenido (anti)utópico se ha presentado históricamente como objeto literario, añadiéndoles la función subversiva del personaje y del proceso narrativo mismo, el cual reafirma la primacía ficcional de la persona frente a la colectividad a la que se enfrenta o que simplemente cuestiona. Esas modalidades son, sobre todo, las del viaje ficticio y de la literatura prospectiva (Moreno 2010), cuyo peso relativo ha variado a lo largo del tiempo.

En la época de los grandes descubrimientos geográficos y desde la misma fundación del género por la *Utopía* moriana (si no contamos con sus precedentes helenísticos), el cronotopo del viaje de exploración ha solido servir de marco ficticio privilegiado. El viaje es, no obstante, un simple pretexto, un procedimiento para conferir verosimilitud a la descripción, mientras que en las primeras distopías, como en *Gulliver's Travels* (1726), de Jonathan Swift, las peripecias del protagonista, sus reacciones y reflexiones ante lo que ve, articulan narrativamente la sátira de las comunidades humanas, reales o fantaseadas por los utopistas, y este carácter dinámico, novelesco, define el viaje imaginario como género distinto de la utopía, aunque paralelo a esta. La evolución del cronotopo común determinó su destino igualmente paralelo. Cuando la exploración colonial fue acabando con las últimas manchas blancas de la geografía física y humana del planeta, se volvió extremadamente difícil conseguir un efecto de realidad especulando sobre espacios terrestres por descubrir dónde pudiera existir una sociedad utópica desarrollada. Aunque no faltan los viajes imaginarios modernos de mérito con ambientación en un más allá geográfico contemporáneo, como *Erewhon* (1872), de Samuel Butler, o *El archipiélago maravilloso* (1923), de Luis Araquistáin, el lugar (anti)utópico dejó de obtenerse en general mediante una transposición espacial para transferirse a un tiempo futuro. Al menos desde *L'An 2440* (1771), de Louis-Sébastien Mercier, la sociedad fantaseada se suele presentar como una anticipación del porvenir. El utopista moderno describe el funcionamiento previsto de la organización propuesta con la esperanza, en general nada disimulada, de que pueda hacerse realidad un día. Los autores de distopías, por su parte, suelen

combinar la sátira de lo contemporáneo heredada del viaje imaginario con un propósito admonitorio³ que se desprende del carácter opresivo o imperfecto del resultado de un proceso igualmente sociopolítico que, esta vez, se trata de prevenir o, al menos, de matizar, pero que ya se presenta como completamente realizado en el universo ficticio de la obra.

El procedimiento fundamental de extrapolación al futuro que suele definir tanto a la utopía como a la distopía desde el final del Antiguo Régimen tiene consecuencias también en la redistribución del campo literario, puesto que supone una anticipación racional que acerca a estos géneros a los experimentos de lo que luego se llamaría la ciencia ficción, hasta el punto de que se podrían englobar en el universo literario más amplio de esta modalidad artística, como sugiere el peso de los adelantos tecnológicos imaginados en esta literatura. El progreso material desempeña también una función importante en la utopía contemporánea, especialmente como instrumento para facilitar el trabajo y liberar a las personas de tareas ingratas, por lo que se presenta como auxiliar, no como amenaza. En cambio, la distopía moderna explota a menudo las posibilidades que brindan los adelantos científicos y técnicos para intensificar la sensación de alienación del individuo, de su anulación por el sistema, incluso en sus manifestaciones más benévolas, mientras que, en los panoramas prospectivos de sistemas totalitarios, la técnica contribuye a asegurar un control más eficaz de los habitantes, como simboliza gráficamente la pantalla ubicua de propaganda y vigilancia en *Nineteen Eighty-Four* y en su curioso precedente español *Un país extraño* (1919), de Miguel A. Calvo Roselló. Especialmente tras las masacres industrializadas de la Gran Guerra, que tanto hizo por disipar el optimismo tecnológico antes predominante, "the future world vision of technological instrumentality at the service of political absolutism became the staple theme of dystopian literature" (Horsley 1995: 238).

La presencia de la máquina influye asimismo en el mayor protagonismo de la urbe en este tipo de literatura. El equilibrio utópico no solo se traduce en la desalienación supuesta de los componentes humanos de la colectividad, sino también en una desalienación de su relación con la naturaleza. En muchas propuestas utópicas, la división entre el espacio rural y el urbano tiende a desaparecer, porque la mecanización y el transporte permiten organizar la producción en pequeñas unidades autosuficientes repartidas en el espacio de forma que permiten a los habitantes

³ "[...] the dystopian writer presents the nightmare future as a possible destination of present society, as if dystopia were no more than a logical conclusion derived from the premises of the existing order, and implies that it might very well come about unless something is done to stop it" (Ferns 1999: 107).

disfrutar del entorno natural. La ciudad se disuelve al perder sus funciones administrativas, de centros de poder. Cuando este tiende a exacerbarse, el control total aspira a hacer funcional la sociedad como una máquina y este orden mecánico se encarna en la ciudad contrapuesta al organicismo de la naturaleza. La comunidad distópica es el producto de una planificación que persigue desterrar sus elementos orgánicos, de manera que lo natural se reprime o expulsa. Centralismo y mecanización confluyen en la imagen de la superciudad totalizante: "in the dystopia, the city is the territory" (Horsley 1995: 248). *Urbs* y *civitas* coinciden en el Estado-Leviatán moderno, y esta es una premisa a la que obedece la mayoría de las ficciones distópicas. La existencia de un control totalitario sobre la ciudad, un control contra el que se rebelan los protagonistas generalmente en nombre de la libertad y responsabilidad individuales frente a la presión de lo colectivo, sea esta presión benéfica aparentemente, como en Hesse o Le Guin, o radicalmente negativa, como en cacotopías tales como *Blokken* (1931), de Ferdinand Bordewijk, o *Kallocain* (1940), de Karin Boye, es lo que da lugar a la tensión entre opuestos que alimenta la intriga en la ficción distópica. Este mecanismo narrativo funciona aun en el caso de una novela tan original dentro del género como *El amor dentro de 200 años* (1932), del ingeniero y destacado intelectual anarquista Alfonso Martínez Rizo⁴, cuya pintura de la ciudad libertaria del futuro dista mucho en apariencia de la cerrazón opresiva del urbanismo de las distopías europeas coetáneas.

La población en la novela de Martínez Rizo no se concentra en una superciudad avanzada tecnológicamente, opuesta simbólicamente a un campo circundante que representaría una naturaleza aún por domeñar y una humanidad espontánea, *silvestre*, como en la ciencia ficción distópica⁵. El modelo de población predominante en su espacio ficcional responde más bien a la preferencia anarquista por una organización descentralizada, por una ruralización que rompería con los medios de producción capitalista,

⁴ La figura de Martínez Rizo no ha suscitado demasiada atención pese a su activismo y la cantidad y el interés de sus obras. Algún historiador del anarquismo se ha ocupado de él en alguna medida (Paniagua 1982: 190-197) y, en un volumen dedicado a las utopías libertarias españolas, se reeditaron su anticipación 1945 y una selección de *El amor dentro de 200 años* (Martínez Rizo 1991: 221-245). Esta novela se menciona con justicia en una historia de la ciencia ficción española (Saiz Cidoncha 1988: 100-101) y ambas obras han sido estudiadas brevemente, pero agudamente, por el erudito especialista en el género Augusto Uribe (1998).

⁵ "Science fiction's romantic polarisation of the organic-rural and the mechanical-urban tends to generate plots in which there is no middle ground; there is such a wholesale rejection of the 'urbanisation of the territory' that the only option, other than giving in, is to renounce urban life altogether, either seeking an escape route or trying to break down the walls which hold nature at bay" (Horsley 1995: 250).

tendientes a la concentración de grandes masas proletarias en torno a fábricas enormes, en favor de comunas de unos pocos miles de habitantes como máximo en las que estarían garantizados el control colectivo y la participación genuina de todos y cada uno en la cosa pública y en las que la distinción entre ciudad y campo habría desaparecido, como se puede observar en una importante utopía en lengua española, *La ciudad anarquista americana* (1914), del argentino Pierre Quiroule. El mismo Martínez Rizo fue un defensor decidido del urbanismo ecológico de las ciudades jardín en su ensayo *La urbanística del porvenir* (1932)⁶. En *El amor dentro de 200 años*, "la población de la Tierra estaba diseminada en toda su superficie" (Martínez Rizo 1932: 18⁷), porque las casas se pueden construir donde y como quiera cada uno, no faltando quien tenga varias viviendas en zonas climáticas distintas. En la sociedad del futuro, el sueño de tantos urbanitas actuales de disfrutar del paisaje natural se ha hecho realidad, sin necesidad alguna de adoptar un modo de vida pastoril y antitecnológico. Al contrario, es "gracias a los adelantos de la telecomunicación y a la facilidad de los transportes" que los pobladores de la ciudad-mundo del sistema comunista libertario descrito en la novela han alcanzado ese ideal. Los viajes son rapidísimos gracias a la "estereonáutica", con naves aéreas de propulsión aeromagnética que el autor describe con fruición ingenieril (44-46), mientras que los medios de comunicación están tan avanzados que se disfruta ya no solo de la televisión, sino hasta de la "retrotelevisión" o visualizador de lo ocurrido en el pasado (38-40). Además, la tecnología ha permitido que dejen de ser necesarias hasta las asambleas locales que, en las utopías anarquistas, se reúnen a menudo para tomar decisiones, porque "todos los hombres decidían diariamente sobre todas las cosas con su voto directo y secreto, mediante la totalización inmediata de los aparatos de estadística" (19), esto es, unos dispositivos de uso individual para poder dar su opinión inmediatamente sobre los temas de interés común desde cualquier sitio y en cualquier momento. Tampoco las obras y trabajos, que en las utopías ácratas se llevan a cabo gracias al ejercicio de la libre solidaridad de sus miembros, obligan a los habitantes del mundo imaginado por Martínez Rizo a reunirse, porque el trabajo, como tal, ha desaparecido. Nadie se ocupa en nada útil, porque "todo lo hacen las máquinas mejor" (19). La mecanización del mundo es absoluta, porque las máquinas, capaces de

⁶ "Su proyecto de ciudad-campo supera esta dicotomía al formar un tejido integrado en la naturaleza con una distancia, entre casa y casa, de cien metros de campo" (Roselló 2005: 3). Eduard Masjuan (2000: 176-187) analiza con cierto detalle las ideas urbanísticas de Martínez Rizo.

⁷ De ahora en adelante, nos limitaremos a indicar la página de las citas (y menciones), cuando procedan de la novela que nos ocupa.

autoperfeccionarse y movidas por una energía inagotable que Martínez Rizo denomina "intraatómica", basada en una especie de fisión nuclear, producen absolutamente de todo, de forma que toda actividad laboral humana se realiza como un deporte, sin mayor trascendencia, y hasta se puede jugar al ejército, con uniformes incluidos y pasar revista a un verdadero cuerpo armado compuesto por "soldados automáticos". Estos son unos autómatas antropomorfos creados para combatir posibles amenazas extraterrestres y, en especial, para distraer a los nostálgicos de la disciplina castrense, de la cual se burla el autor con gracia⁸.

En este panorama tan descentralizado, los espacios urbanos comunes son muy escasos, limitándose de hecho a un estadio gigantesco, donde caben cientos de miles de espectadores, lo que indica la pasión de los libertarios futuros por el deporte, y, sobre todo, los llamados "Jardines del Amor", esto es, lugares al aire libre, entre la verdura, donde se baila y, sobre todo, se hace lo que indica su nombre, con la misma naturalidad (o mayor, porque el naturismo es omnipresente⁹) que en la posterior revolución sexual vivida en Occidente décadas después de aparecida la novela. "La nueva moral sexual" (15-17), claramente defendida por el autor, hace hincapié en el placer, lo que contrasta con el angelismo tradicional del género utópico, considerándose el erotismo en la novela una necesidad fisiológica que se satisface como cuando se sacia el apetito comiendo, sin que intervengan tabúes tradicionales como la obligación de la fidelidad –"el exclusivismo era un absurdo contra la Naturaleza" (56). También se acepta la homosexualidad, porque "cada uno da satisfacción a su sexualidad como su temperamento le aconseja" (27). Todo ello configura un mundo que parece tener rasgos utópicos, si no proféticos: la sociedad de consumo entonces en ciernes, incluido en lo relativo a la liberación sexual, ha alcanzado un nivel que remite al tenor del paraíso para el ser humano de nuestros días. Ni siquiera falta el fenómeno del turismo, porque los adelantos en el transporte hacen factibles hasta los viajes de placer a otros planetas, como a Marte, donde unos "arácnidos inteligentes" (93) impiden, no

⁸ Tras el toque de corneta y el desayuno, "consistente en una cuantas gotas de aceite para las articulaciones, [...] son reveladas las guardias, y los francos de servicio tienen un rato de instrucción a las órdenes de los oficiales, para que no se enmohezcan los mecanismos ni las dotes de mando. El rancho consiste en cierta cantidad de agua y algunos gramos de hidrógeno cuyos átomos están destinados a suministrar la energía vital. Por la tarde suele haber instrucción de batallón" (22).

⁹ Martínez Rizo era, de hecho, un partidario entusiasta del naturismo, que luego defendería también en su novela de 1936 *Óbito*, la cual "nos muestra el papel del desnudo conjuntamente con las prácticas naturistas en un nuevo modelo de sociedad liberada del capitalismo, donde existen pequeñas poblaciones en las que hay parejas libremente estériles, y otras con tres o más hijos, y se pone en práctica la libre expresión de las aptitudes humanas" (Masjuan 2000: 440).

obstante, que los turísticos invasores extramaricanos accedan a la superficie del planeta. Sin embargo, no nos encontramos ante una mera descripción utópica. Este es solo un ingrediente de un libro en el que el autor rechaza no tanto esta clase de sociedad, sino el peligro de una pasividad política inducida por las comodidades de la sociedad de consumo, sin olvidar el ejercicio rutinario, conformista, de la democracia. Martínez Rizo presiente la anestesia del bienestar y reacciona con las armas retóricas prestadas por la distopía contemporánea en favor de una concepción individualista y eminentemente dinámica del anarquismo.

El subtítulo de *El amor de 200 años* es elocuente: "visión novelesca de rebeldías futuras". La alusión a las rebeldías orienta la lectura en el sentido inconformista que Martínez Rizo había anunciado al final de su novela precedente, *1945. El advenimiento del comunismo libertario. Una visión novelesca del porvenir*, publicado en 1932. Este ejemplo de política-ficción en que se narra el triunfo pacífico en España, mediante proclamación por parte de la mayoría anarcosindicalista, de la nueva sociedad, en que se ha abolido el dinero y la propiedad privada y se han disuelto todas las instituciones anteriores, cuyas funciones asume el sindicato, acaba con unas líneas que prometen una continuación y sugieren, en efecto, la oportunidad de una interpretación distópica del libro siguiente:

Me he limitado a contar el advenimiento del comunismo libertario dejándolo en su cuna. Quizá otro día me complazca en contaros algo de dicho régimen ya fuerte, tal vez demasiado fuerte, obstaculizando la marcha de la anarquía, al narrar una historia de amor dentro de dos siglos... (Martínez Rizo 1991: 303)

En *El amor dentro de 200 años*, el comunismo libertario triunfante en todo el mundo ha evolucionado hacia un simulacro de democracia, en que la máquina también ha asumido las funciones gestoras, en sustitución del sindicato. También "había desaparecido el sistema federal por imposición de la Automática"¹⁰ (19), una "máquina gubernativa" (19) que parece funcionar como un gigantesco ordenador central que administra el planeta en lugar de la humanidad. La votación individual está vacía de contenido, porque "está prohibido hacer sugerencias, porque serían inferiores a las que la máquina gubernativa hace y difunde todos los días" (20), a lo que se añade que la "función gubernamental" parte de una base constitucional consistente en una serie de condiciones previas, a saber: "prohibición de todo lo nocivo, subordinación del individuo a la

¹⁰ La Automática es un sistema mecánico basado en las teorías del ingeniero Leonardo Torres Quevedo, que se consideran precursoras de la cibernética. Martínez Rizo homenajea en su novela el genio de aquel precursor.

colectividad y, con estas exclusivas limitaciones, libertad absoluta individual y colectiva" (66). En nombre de estos principios, la organización del comunismo libertario mecánico impone, entre otras cosas, un eugenismo radical, de acuerdo con algunas tendencias muy presentes en el anarquismo español¹¹. El resultado salta a la vista, pues "todas las facciones eran noblemente bellas y todos los cuerpos armoniosos y todos los movimientos rítmicos" y Martínez Rizo, añade, con su humor característico, que "los pocos feos que había, casi se enorgullecían de ello" (62). Sin embargo, se trata de una mejora forzosa, porque solo se pueden tener hijos previo análisis por la Automática de la compatibilidad eugénica y engendrar sin la aprobación previa de la máquina acarrea directamente una sentencia de fulminación, la cual la ejecuta el colectivo, literalmente. Si la Automática así lo decide o un número suficiente de personas cree que otra representa un peligro para la comunidad libertaria, se enfocan unos rayos procedentes del mismo aparato de votación hacia la víctima. Estos rayos, aislados, son inocuos, pero su coincidencia en gran cantidad desde muchos aparatos ocasiona "una muerte que parecía justa por lo plebiscitaria" (58). Justa o no, lo pertinente desde el punto de vista del autor es que se trata de una medida represiva en contra de una libertad irrenunciable, así como la manifestación extrema de un control que, en realidad, está tan centralizado, y *personalizado* incluso, como en las distopías clásicas. A diferencia de Internet, la Automática funciona desde un único punto físico, allí donde se encuentra la computadora o máquina estadística, la cual constituye el verdadero centro de la ciudad libertaria del futuro, un centro separado por un simbólico muro del resto de la ciudad-mundo: "los laboratorios de Beda y la gran máquina gubernativa estaban rodeados por altas tapias" (101). Así se da a entender claramente donde radica el poder, un poder omnímodo, en la sociedad supuestamente libre. La máquina y los laboratorios de Beda, o Bedaón, el científico que la ha creado y, por lo tanto, el sistema imperante de gobierno¹², son los espacios en que se decide sobre la vida y la muerte de los ciudadanos, en nombre del bien (eugénico) común y, desde este punto de vista, "the architecture of the city is presented as conterminous with the machine and with its attendant power structure" (Horsley 1995: 248). Sin embargo, Martínez Rizo introduce matices originales en el cronotopo distópico de la oposición

¹¹ "El eugenismo, la mejora de las condiciones físicas de la humanidad y el control de la natalidad fundamentado en una lectura del maltusianismo fueron uno de los ejes principales de la ideología libertaria en España" (Barona 2004: 16).

¹² "Era el último de los sabios de la edad heroica de la ciencia y, precisamente, el más grande de todos y el que más había contribuido a entronizar el maquinismo". También fue él quien "hizo decretar la supremacía de la máquina gubernativa de su invención" (34).

entre lo orgánico-rural y lo mecánico-urbano. Así, el científico que ostenta el poder real no es un dictador típico. Se trata más bien de una figura mítica por su longevidad y su apartamiento del mundo, al que se venera por la comodidad de la vida que ha facilitado. En efecto, una parte de la población está más que conforme con el sistema, mientras que otra, la de los anarquistas, quiere acabar con este tipo de comunismo libertario que considera opresivo, especialmente por la obligación de las ejecuciones colectivas. Sin embargo, su disidencia no se traduce en un rechazo de la ciencia, ni siquiera del Gran Hermano misterioso, Bedaón, porque los anarquistas también "confiaban en él como única esperanza de liberación sin necesidad de regresar a la vida natural con abandono de todas las ventajas de la civilización" (36). De acuerdo con la tradición del anarquismo español¹³, el autor cree compatibles la civilización tecnológica y el ejercicio pleno de la libertad humana. Es más, en su novela se puede distinguir una verdadera fascinación por las máquinas, hasta el punto de que muchos pasajes de la misma pecan por un tecnicismo excesivo, con descripciones tan detalladas que se tiene la impresión a veces de que se está leyendo un manual técnico, como en el capítulo sobre la televisión (74-76).

La originalidad relativa de Martínez Rizo dentro de la distopía se puede observar asimismo en su empleo de otro de los temas preferidos en el género, el del amor como intrínsecamente opuesto al ejercicio totalitario del poder. En efecto, el principal motor de la intriga de su novela es la evolución del sentimiento que une a los protagonistas en el marco de su sociedad, que aquí se juzga a la vez desde dentro y desde fuera. Desde fuera, porque el personaje principal masculino desempeña el papel típico del visitante en la utopía. Martínez Rizo adopta el cronotopo del durmiente hacia el futuro como procedimiento para trasladar a los lectores coetáneos, que se identificarían con el protagonista llegado de un pasado que no es sino el presente de esos lectores, al porvenir hipotético objeto de la especulación. En *El amor dentro de 200 años*, el autor utiliza ese recurso con una ironía que confiere una autorreflexividad moderna a

¹³ "Le utopie libertarie spagnole si innestano perfettamente nella caratteristica visione del grande potere tecnologico, della fiducia nella scienza e nella macchina espresso da numerosissime utopie europee a loro contemporanee: una visione costante del ruolo positivo della scienza e della tecnica, tutte tese esclusivamente alla liberazione umana" (Zane 2007: 9). El estudioso se refiere al utopismo libertario del siglo XIX que, en un país tan atrasado entonces como España, estaba muy lejos de condenar, al modo pastoril de Morris o Hudson, el industrialismo. Para anarquistas tan influyentes como Ricardo Mella, "the new order is fundamentally urban. New Utopia is a 'great city' and a modern one. It has solid and functional aesthetics and iron and electrical forces are its defining features" (Ramos-Gorostiza 2009: 16). La ciudad de Martínez Rizo se sitúa, evidentemente, en la estela de la de Mella.

ese motivo argumental, ya casi tópicos desde Bellamy o *When the Sleeper Wakes* (1899), de H. G. Wells¹⁴. El durmiente es un militar de nombre tan chusco como Fulgencio Chapitel, al que visten de guardia urbano en la ceremonia que lo honra como "superviviente del ejército de 1937" (11), apenas despierto. En esa ocasión conoce a un militar de mentirijillas encargado de enseñarle la ciudad-mundo libertaria, pero el protagonista no sigue rendido de admiración al guía utópico, el cual obra aquí por obligación y no por entusiasmo, sino que se pasa media novela rehuendo al cicerone oficial. En cambio, al prendarse de la hija de este, Dasnay Paratanasia, y ser correspondido, será con ella con quien visitará el planeta comunista libertario, pero con una perspectiva crítica, desde dentro. Ante cada maravilla del futuro presentada, el comentario irónico o resueltamente polémico de la acompañante invita a adoptar una postura inconformista. El antiguo durmiente tiende a identificarse con el anarquismo individualista de su amante según van profundizando en su relación, de acuerdo con el concepto que se tiene en la sociedad libertaria del amor como un impulso orientado a la constitución de una familia, "vinculándolo en los anhelos de reproducción, con distinción del placer fisiológico" (68). De este modo, el asunto político se entrelaza con el sentimental, sin que este sea un mero aditamento para conferir un interés novelesco accesorio a la materia. El destino de esta pareja y el de la formada por Zaráito, el sobrino adolescente de Dasnay, y una muchacha de trece años, "feísima" (62) según los cánones eugénicos, dinamizan la acción opositora, hasta su triunfo, porque la Automática prohíbe su enlace como perjudicial para la raza. Ambas parejas engendran a pesar de todo y este hecho no solo confirma su disidencia, sino que los sitúa fuera de la sociedad, expuestos al fulminador. Martínez Rizo parecería compartir aquí el conservadurismo sentimental subyacente en distopías como las de Zamiatin, Huxley o Orwell, en las cuales, "in the end, what is opposed to the massive tyranny of state is little more than a bourgeois domestic idyll, a brief, fragile dream of quasi-marital bliss" (Ferns 1999: 124). Dentro de doscientos años, el sexo dista de ser subversivo, pero lo sigue siendo el amor, verdaderamente libre al no haberse parado mientes en la idoneidad

¹⁴ El procedimiento de aprovechar motivos argumentales de un acervo que tiende a constituir una especie de enciclopedia de la literatura prospectiva es una característica que existe en diversas modalidades literarias, pero especialmente en la ciencia ficción, inclusive en su vertiente (anti)utópica, sin que ello obste a una originalidad que radica sobre todo en el tratamiento de la materia común, como en la novela que nos ocupa. Según afirma sobre la utopía Fredric Jameson (2007: 2), "what uniquely characterizes this genre is its explicit intertextuality: few other literary forms have so brazenly affirmed themselves as argument and counterargument. [...] So it is that the individual text carries with it a whole tradition, reconstructed and modified with each new addition".

de la pareja desde el punto de vista eugénico y colectivo. El conflicto se resuelve, no obstante, de forma muy diferente al de esos ejemplos tan conocidos, de acuerdo con la estética humorística, cuando no paródica, adoptada por el autor. *Omnia vincit amor*, y es este sentimiento el que convence al verdadero dueño de la máquina, el científico Bedaón, de la conveniencia de desactivar sus funciones gubernativas, que impiden la verdadera anarquía, ante el peligro de perder al objeto de su amor (platónico), el efebo Zaraíto. Desde luego, es evidente que no se trata de un tipo de amor que la mayoría de los lectores, al menos de los contemporáneos, esperaría como *deus ex machina*, ni tampoco del género de relación de pareja romántica que se solía exaltar. Pero al autor le gusta defraudar expectativas, incluidas las que se podrían desprender de su compromiso ideológico personal dentro del movimiento libertario. No de otro modo cabe interpretar el final feliz de la novela, profundamente ambiguo.

La lucha por la anarquía acaba desembocando en un despotismo ilustrado. "¡La máquina gubernativa ha muerto! ¡Los aparatos de votar y fulminar han quedado inutilizados para siempre! ¡Los soldados mecánicos no atacarán jamás a los hombres!" (106), pero con eso se elimina también el simulacro de democracia, porque Bedaón asume todo el poder. Aunque dice hacerlo a disgusto – declara a su amante: "¡no puedes imaginarte lo violento que me es ser providencia!" (107)–, como muchos no están preparados para el régimen de la verdadera anarquía, asume un "papel providencial", y él y sus sucesores tendrán en sus manos "la vida civilizada de la Humanidad" hasta que llegue ese momento de preparación unánime. Mientras tanto, dice a los futuros anarquistas: "tenéis que contar con mi inmenso poder y temer mis decisiones" (107). La revolución individualista ha acabado con el eugenismo, pero ha entronizado a una especie de superhombre científico, cuyo gobierno podrá ser benévolo o no. ¿Aludía así solapadamente el autor a la línea filosófica que conduce directamente del individualismo de Max Stirner a su reivindicación interesada por Friedrich Nietzsche para llevar agua al molino de su ser humano superior, más allá del bien y del mal? El ataque a la eugenesia, como manifestación popularizante de unas ideas de Darwin y Nietzsche mal entendidas, sugiere una condena implícita de esta deriva del anarquismo individualista stirneriano¹⁵,

¹⁵ Si es que llegó a conocerla, tampoco se puede descartar que Martínez Rizo parodiase *La ciudad anarquista americana*, de Pierre Quiroule, en la que aparece un científico con ínfulas de superhombre que es el que más ha obrado por el advenimiento de la ciudad libertaria en el nuevo continente y que ha inventado un rayo capaz de acabar con toda vida animada en un radio determinado, rayo que se dispone a utilizar contra los enemigos de la anarquía en Europa. Tal genocidio de clase no se cuenta en la obra, que es una utopía típica y, por ende, casi

en lo que coincidiría con otro intelectual no anarquista, aunque sí anarquizante, Ricardo Baroja, en cuya comedia *El pedigree* (1924-1926) aparecen varios de los motivos de la novela de Martínez Rizo, tales como el nudismo, los jardines eróticos o la eugenesia encaminada hacia la perfección humana, entre otros. El autor de *El amor dentro de 200 años* se ríe también de esos ideales llevados al extremo, aunque su humor dista de la sal gruesa de la tradición española, que se manifiesta al modo esperpéntico en la distopía burlesca de Baroja, en favor de una concepción más cosmopolita y ligera. Esta se expresa asimismo mediante un estilo conciso y ágil, el cual parece un equivalente de la arquitectura geométrica preferida por el autor para los edificios de la ciudad libertaria del futuro¹⁶. Se podría afirmar incluso que nos hallamos ante una literatura paralela al arte de construir del Movimiento Moderno, tanto por su temática como por su sobriedad ornamental, lo que resulta compatible con la presencia amplia, aunque discreta, de unos recursos retóricos que animan el texto y, al tiempo, contribuyen a su estructuración, como la ironía en primer lugar. De hecho, el concepto literario de *El amor dentro de 200 años* se funda sobre todo en la perspectiva irónica adoptada, la cual tiende a difuminar las aristas de la oposición temática entre lo utópico y lo distópico, aunque sea este aspecto el que predomine, de acuerdo con el protocolo de lectura indicado por el mismo Martínez Rizo en el final citado de 1945, además de corresponder estructuralmente al carácter predominantemente narrativo, y no descriptivo, de la obra. Se trataría, pues, de una distopía crítica que afronta los riesgos que acechan al anarquismo desde dentro, con un tono optimista pese a todo. El humor frecuente en la novela le confiere, de hecho, un aire tragicómico, por lo que se suma, culminándola, a la tradición española de distopías en que la voz autoral templea la admonición mediante lo cómico, como en *La revolución sentimental*, de Pérez de Ayala, o *Un país extraño*, de Calvo Roselló. Nada más lejos del carácter trágico de muchas de las

completamente descriptiva, pero Martínez Rizo pudo tener en cuenta esa idea al concebir tanto el rayo fulminador como la misma figura de Bedaón, con la diferencia de que está claro que no lo presenta con rasgos de heroísmo sobrehumano, como lo hace Quiroule.

¹⁶ "Los albañiles y los arquitectos de los primeros tiempos del comunismo libertario, antes de que el maquinismo acogotase las iniciativas personales, crearon edificios de maravillosa belleza por su sencillez y adecuación a su sentido, sentando los cánones de un nuevo estilo en el que predominaba la línea recta, con ausencia absoluta de adornos inútiles, y en el que la belleza era lograda por la armonía y el equilibrio de las dimensiones y el ponderado reparto de los huecos. [...] La monumentalidad, que consistía en fausto y lujo, fue menospreciada y substituida por una absoluta correspondencia entre la finalidad y la forma, sin elementos decorativos inútiles, pero sin regateos de especie alguna, y con belleza nacida de la armonía de las proporciones" (71).

distopías europeas canónicas. Tal vez las circunstancias de la época en que se escribió *El amor dentro de doscientos años*, igual que *1945*, admitían una visión esperanzada del porvenir. La proclamación pacífica en 1931 de la Segunda República española y el levantamiento consiguiente de cualquier traba a la actividad política, además de las expectativas de cambio que suscitó en las masas, debieron de favorecer la creencia en la posibilidad de un triunfo libertario relativamente próximo¹⁷, lo que tuvo un reflejo inmediato en las ensoñaciones sobre el futuro, dentro y fuera del movimiento anarquista. La obra de Martínez Rizo es, quizá, la más representativa dentro de dicho movimiento, mientras que la ciudad anarcosindicalista del futuro quedó pintada con tintas completamente negras en la otra gran distopía de tema libertario escrita entonces en España, *Del éxodo al paraíso* (1933), de Salvio Valentí, cuya obra literaria parece limitarse a este "ensayo de comunismo libertario", que en realidad es una novela. Esta tiene gran interés por la consistencia de su visión y la pericia literaria con la que está escrita, mayor tal vez que la demostrada por Martínez Rizo, aunque con menos originalidad que la manifestada en la obra innovadora y arriesgada de este. Además, el realismo de pesadilla con que Valentí pergeña Ardiaka, la ciudad ácrata del futuro, reviste menor interés como visión de la ciudad futura, porque los anarcosindicalistas triunfantes no crean nuevos espacios, sino que se limitan a aprovechar los antiguos, especialmente la infraestructura industrial de armamento de la urbe capitalista, antes de lanzarse a la conquista del mundo. Habrá que esperar bastantes años para encontrar en España distopías en las que reaparezcan, como presencia puramente trágica, unas visiones de la ciudad mecánica y represora del futuro que traduzcan literariamente las angustias de la rapidísima urbanización que experimentó el país en el período desarrollista del franquismo, tal como se puede observar en parábolas tan bien escritas como los cuentos prospectivos de *La guerra de los dos mil años* (1967), de Francisco García Pavón, y las novelas tituladas *Las máquinas* (1969), de Enrique Jarnés Bergua, y, sobre todo, *Los papeles de Ludwig Jäger* (1974), de Jorge Ferrer-Vidal. Pero esta es otra historia que convendría examinar en otra ocasión. Bastará por el momento con señalar que, en todas estas obras, la ciudad se presenta como un espacio dinámico. Aunque el poder acabe por imponerse, el mensaje principal de la distopía es, al fin y al cabo, que el cambio podría ser posible y que la ciudad libre permanece como horizonte al que tender. Ahí radica quizás el mayor fondo de

¹⁷ Por ejemplo, Federica Montseny escribió que *1945* es una "utopía sobre una realidad que, aun más optimistas que el autor, creemos más próxima de 1945" (1932: 256).

subversión inherente al proceso narrativo de este género, una subversión paródica que no invita a la adhesión sin fisuras a ningún proyecto ideológico, sino a un cuestionamiento crítico total, hasta de las propias doctrinas del autor, como demuestra de manera ejemplar el tratamiento irónico a que se somete el comunismo libertario en *El amor dentro de 200 años*.

Bibliografía

- BARONA, Josep Lluís (2004): "La ciencia y el movimiento obrero en España (1875-1939)", en José Javier Escribano Benito, Luis Español González y María Ángeles Martínez García (eds.), *VIII Congreso SEHCYT: Historia de las ciencias y de las técnicas*, vol. I, pp. 3-20. Logroño: Universidad de La Rioja.
- BERGER, Harold L. (1976): *Science Fiction and the New Dark Age*. Bowling Green, OH: Bowling Green University Popular Press.
- BRAGA, Corin (2006): "Utopie, eutopie, dystopie et anti-utopie" [en línea]. *Metabasis, rivista di filosofia on-line*, año I, núm. 2, pp. 1-34. En: <http://www.metabasis.it/2/frammenti/ricercaBraga.pdf> [Consulta: 31/10/2011].
- FERNS, Chris (1999): *Narrating Utopia. Ideology, Gender, Form in Utopian Literature*. Liverpool: Liverpool University Press.
- HORSLEY, Lee (1995): *Fictions of Power in English Literature: 1900-1950*. London-New York: Longman.
- JAMESON, Fredric (2007): *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. Second edition. London-New York: Verso.
- MARTÍNEZ RIZO, Alfonso (1932): *El amor dentro de 200 años. La vida sexual en el futuro*. Valencia: Biblioteca Orto.
- (1991): *El amor dentro de 200 años* (selección) y 1945. *El advenimiento del comunismo libertario*, en Luis Gómez Tovar y Javier Paniagua (eds.), *Utopías libertarias españolas. Siglos XIX-XX*, pp. 221-303. Madrid: Tuero / Fundación Salvador Seguí.
- MASJUAN, Eduard (2000): *La ecología humana en el anarquismo ibérico. Urbanismo "orgánico" o ecológico, neomalthusianismo y naturismo social*. Barcelona: Icaria / Antrazyt.
- MONETI, Maria (1993): "Sul rapporto utopia-distopia", en Arrigo Colombo (ed.), *Utopia e distopia*, pp. 321-340. Bari: Dedalo.
- MONTSENY, Federica (1932): "1945: El advenimiento del comunismo libertario, A. Martínez Rizo. Colección Mañana. Valencia. 1932". *La Revista Blanca*, 10, 224, pp. 255-256.
- MORENO, Fernando Ángel (2010): *Teoría de la literatura de ciencia ficción: Poética y retórica de lo prospectivo*. Vitoria: Portal.
- PANIAGUA, Xavier (1982): *La sociedad libertaria. Agrarismo e industrialización en el anarquismo español, 1930-1939*. Barcelona: Crítica.
- RAMOS-GOROSTIZA, José Luis (2009): "Socio-economic Utopianism in Spain at the End of the Nineteenth Century: *La Nueva Utopía* by Ricardo Mella". *Utopian Studies*, 20, 1, pp. 5-39.

- ROSELLÓ, Josep Maria (2005): "El naturismo libertario (1890-1939)". *Cuaderno de Pensamiento*, 5 (encartado en *Solidaridad Obrera*, 23), pp. 1-4.
- SÁIZ CIDONCHA, Carlos (1988): *La ciencia ficción como fenómeno de comunicación y de cultura de masas en España*. Madrid: Universidad Complutense.
- TROUSSON, Raymond (1998): *D'Utopie et d'Utopistes*. Paris-Montréal: L'Harmattan.
- URIBE, Augusto (1998): *Apuntes para la historia de la ciencia ficción española: Utopías anarquistas españolas. II Alfonso Martínez Rizo* [en línea]. Madrid: Agustín Jaureguizar. En: http://www.auguribe.com/anarquistas_02.htm [Consulta: 31/08/2011].
- VIEIRA, Fatima (2010): "The Concept of Utopia", en Gregory Claeys (ed.), *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ZANE, Marcello (2007): "Vivir entre las nubes: Il racconto di anticipazione e la poesia utopica nel mondo liberario spagnolo del XIX secolo" [en línea]. *Belphegor* 6, 2. En: http://etc.dal.ca/belphegor/vol6_no2/articles/06_02_zane_vivir_fr.html [Consulta: 31/08/2011].