

DISTOPÍA E INTERTEXTUALIDAD EN *EL AÑO DEL VERANO QUE NUNCA LLEGÓ* DE WILLIAM OSPINA

Yadira Segura Acevedo

Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, Facultad de Filología,
Universidad de Sevilla, Palos de la Frontera s/n, 41004 Sevilla, España
yspedagogica@gmail.com

Dystopia and intertextuality in *El año del verano que nunca llegó* by William Ospina

Abstract: The latest novel by the Colombian writer William Ospina, *El año del verano que nunca llegó*, is written on the basis of an important literary palimpsest, grounded in two great myths of nineteenth-century literature – *Frankenstein*, by the English writer Mary W. Shelley, and *The Vampire*, by the British author John William Polidori. Given the dystopian characteristics of Shelley's work, the study performed by Ospina in his novel focuses on *Frankenstein*, a story in which the creation of life and artificial intelligence finds its maximum expression in the irrational nature of one of the most famous monsters of universal literature. In this sense, intertextuality is an essential literary resource, insofar as it is what determines the dystopian nature of the work of the Colombian writer. *El año del verano que nunca llegó*, then, becomes a significant hypertext, an echo of a nineteenth-century dystopian text in a sort of pluridirectional flashback. Indeed, the author, rather than the literary diegesis, is interested in the network of pre-existing connections that made this myth created by the young writer possible. Thus, it can be concluded that, from the intertextual perspective, the work of William Ospina is fundamentally a dystopian story in which the author recreates a surprising novel, started in a night of a stormy summer in Switzerland, at the Villa Diodati, on the shores of Lake Geneva.

Keywords: dystopia; William Ospina; *El año del verano que nunca llegó*; *Frankenstein*; intertextuality

Resumen: El escritor colombiano William Ospina en su última novela *El año del verano que nunca llegó* escribe sobre la base de un importante palimpsesto literario, fundado en dos grandes mitos de la literatura decimonónica: *Frankenstein*, de la escritora inglesa Mary W. Shelley, y *El vampiro*, del británico John William Polidori. Dadas las características distópicas de la obra de Shelley, el estudio de la novela de Ospina se centrará en *Frankenstein*; relato en el que la creación de vida e inteligencia artificial encuentra su máxima expresión en la naturaleza irracional de uno de los monstruos más célebres de la

literatura universal. En este sentido, la intertextualidad es un recurso literario esencial, en cuanto es lo que determina la naturaleza distópica de la obra del escritor colombiano. *El año del verano que nunca llegó* se convierte, entonces, en un hipertexto significativo, eco de un texto distópico decimonónico en una suerte de *flashback* pluridireccional. En efecto, al autor, más que la diégesis literaria, le interesará la red de conexiones pre-existentes que hicieron posible este mito creado en la obra de la joven escritora. De este modo se puede concluir que, desde la perspectiva intertextual, la obra de William Ospina es fundamentalmente un relato distópico en el que el autor recrea una novela sorprendente que inició una noche de un verano tormentoso en Suiza, en Villa Diodati, a la orilla del lago Lemán.

Palabras clave: distopía; William Ospina; *El año del verano que nunca llegó*; *Frankenstein*, intertextualidad

1. Prolegómenos, el no lugar distópico

El antropólogo francés Marc Augé señala que «si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar» (2000: 44). Este «lugar», que es el no lugar antropológico, es lo que determinará el concepto de utopía. Etimológicamente, la palabra utopía deriva del griego *ou* que significa «no» y *topos* que significa «lugar». Tomás Moro fue quien introdujo en 1516 este concepto referido a la invención de sociedades perfectas. En su ensayo titulado *Utopía*, inspirado en la República de Platón o, lo que es lo mismo, en la organización de la ciudad o el estado ideal, el teólogo y humanista inglés bautizó con este nombre una isla ficticia o un lugar ideal de América del Sur. Con el humanismo renacentista y con el aporte teórico de Tomás Moro el concepto de utopía se definió en un sentido;¹ en la dirección de creación o invención de mundos extra-ordinarios, in-imaginables que, dada su perfección, trascendían hacia la virtualización de la realidad en la medida en que eran concebidos como sociedades i-rréales. Posteriormente, en el siglo XVIII, se establecieron las diferencias entre utopía y distopía, siendo legitimada esta última cuando John Stuart Mill, el 12 de marzo de 1868 en sesión parlamentaria, levantó la voz y la pronunció en la Cámara de los Comunes:

I may be permitted, as one who, in common with many of my betters, have been subjected to the charge of being Utopian, to congratulate the Government on having joined that goodly company. It is, perhaps, too complimentary to call them Utopians, they ought rather to be called dys-topians, or cacotopians (Mill 1988: 248).

Referente a esta denominación de no lugar, Erreguerena afirma que «la palabra distopía es el antónimo de utopía [...] significa etimológicamente “no lugar”; es una ficción de una sociedad inexistente. Por su parte, distopía significa lo “no deseable”» (2008: 560). Evidentemente, distopía descende del latín moderno *dystopiase* y este, a su vez, del griego *dys* que significa «malo» y *topos* que significa «lugar». Según el *Diccionario de la Real Academia Española*, la distopía, en su segunda acepción, es la «representación ficticia de una sociedad futura de características negativas causantes

¹ Con independencia de la pluralidad de significado que la palabra utopía conserva a lo largo de la historia, teniendo en cuenta que la fabulación es condición innata del hombre de todos los tiempos.

de la alienación humana»². Sin duda, la distopía es un subgénero de la ciencia ficción y a la vez una forma utópica:³ «Sólo se designarán con el nombre de utopías aquellas orientaciones que trascienden la realidad cuando, al pasar al plano de la práctica, tienden a destruir, ya sea parcial o completamente, el orden existente en determinada época» (Mannheim 2004: 229). «Ese orden a ser destruido es el descrito en las distopías» (Rubio 2006: 139-140).

En relación con la ciencia ficción, al estudiar las distopías en el cine norteamericano, Erreguerena expresa que esta es una forma de analizar un escenario venidero en el cual se crea conciencia de cómo podría ser el futuro y se construyen unas coordenadas espacio-temporales inexistentes presentes únicamente en el mundo de los imaginarios; de ahí que en la novela distópica la ciencia ficción anticipe una sociedad futura deleznable, caótica e indeseable. Según lo enuncia el escritor inglés Brian Wilson Aldiss, la obra cumbre de la británica Mary W. Shelley, *Frankenstein o el Moderno Prometeo*, publicada el 11 de marzo de 1818, es considerada la primera novela moderna de ciencia ficción. El profesor Gregory Claeys señala que la Revolución Francesa dio origen a una literatura abundante en la que surgieron utopías y distopías en varias direcciones, y fue en esta tendencia –aclara Claeys– que novelas como *Frankenstein* emergieron por reacción de la distopía ficticia; distopía en la que se fraguaba una crítica mordaz al fracaso de las aspiraciones utópicas que se idearon en torno a la Revolución.

Ciento cuarenta y siete años después del discurso de John Stuart, el escritor y poeta colombiano William Ospina (Padua-Tolima, 1954) escribió *El año del verano que nunca llegó* (2015); novela inspirada en un palimpsesto literario encarnado en dos de los más célebres personajes de la literatura universal: el monstruo de Frankenstein y el vampiro. En su obra, Ospina recrea *Frankenstein*, novela gótica escrita por la jovencísima Mary W. Shelley (1797-1851), mediante una de las herramientas teóricas más eficaces de la dialéctica textual, la intertextualidad. En este sentido, el semiólogo y crítico literario Gerard Genette define la intertextualidad como «una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro» (1989: 10). Es necesario mencionar la importancia del concepto de intertextualidad en este análisis, en cuanto le confiere el carácter distópico a la obra del escritor tolimese. Conviene aclarar, además, que principalmente aquí nos dirigiremos hacia la criatura de Shelley –no hacia el vampiro–, puesto que es el protagonista de una de las novelas distópicas más importantes del siglo XIX.

2. Los ecos de un año sin verano

William Ospina es uno de los escritores más influyentes de la literatura colombiana de los últimos lustros de nuestra era y un académico plurivalente que ha sabido captar con su obra a infinidad de lectores de todas las edades. Novelista, poeta,

² cfr. <<https://dle.rae.es/>>. Entrada «utopía».

³ «La distopía es, nuclearmente, otra forma de utopizar, una alternativa actualizada de la eutopía positiva renacentista en formato negativo» (Saldías 2015: 39).

ensayista y periodista, en estos años postreros ha encumbrado su escritura principalmente a través de la novela y del ensayo, dejando en el tono mayestático de su literatura un rastro de lucidez. La trilogía del Amazonas (*Ursúa*, *El País de la Canela* y *La serpiente sin ojos*), tres novelas históricas que entronizan uno de los acontecimientos históricos más trascendentales de la humanidad, la Conquista de América, ha sido uno de los trabajos narrativos que le ha merecido mayor reconocimiento. Posteriormente, dos años después de la publicación de la última novela de esta trilogía, escribió *El año del verano que nunca llegó*.

Si hay un lugar avezado en la tragedia constante de la guerra, donde la muerte y la vida se dicen y se desdicen –a la manera del señor Morseaut–, sin asombro ni complejidad, este es Colombia. Aquí la fauna y la flora parecen inventadas, los pueblos se oyen más allá de sus ritos y las danzas se elevan por encima de los muertos. El país de las esmeraldas es un territorio de vivencias distópicas heredadas de su habitualidad, sin afán de poetizarlas o reinventarlas. Una nación así, poética y trágica, no precisa crear ficciones que la deifiquen, porque estas ya están escritas en su historia. Acaso, por ello, la literatura de ciencia ficción ha llegado con relativa lentitud; se ha oído allende, en la *Barranquilla 2132* de Osorio Lizarazo o en los cuentos distópicos que reflejan terribles futuros, «Diez de Plata y Error de apreciación», del barranquillero Antonio Mora Vélez, entre otros; pero, igualmente, se ha oído aquende, en la voz de Gonzalo Mallarino, quien con su novela distópica *Romance en la narcoguerra* anticipa –como diría Camacho– «una Colombia once años después, cuando el país “oculto” se prepara para dar un Golpe de Estado al narcopresidente» (2009: 137); o en *Angosta*, la ciudad dividida en tres *sektores*, del antioqueño Héctor Abad Faciolince, por ejemplo.

Pues bien, rodeado de este ambiente quimérico, entre distopía y sicaresca, William Ospina escribe *El año del verano que nunca llegó*, en honor al poeta Lord Byron, que «fue capaz de vivir como un italiano, de reaccionar como un albanés, de morir como un griego» (Ospina 2015: 163), y en honor al poeta Percy Bysshe Shelley, pues, según el autor, «ningún enemigo de Dios estuvo más cerca de la divinidad» (Ospina 2015: 269).

En 1815 un hecho asombroso estremeció la tierra; la actividad volcánica del Tambora sacudió las Indias Orientales Neerlandesas, ocasionando una de las más tenebrosas erupciones de la historia. El gran pico indonesio extendió una espesa ola de ceniza, azufre y tefra sobre la isla de Sumbawa. El viento, embravecido, arrastró las cenizas hacia tierras nórdicas lejanas, convirtiendo el año 1816 en un año sin verano: «El brillante sol se apagaba, y los astros / vagaban diluyéndose en el espacio eterno, / sin rayos, sin senderos, y la helada tierra / oscilaba ciega y oscureciéndose en el aire sin luna; / la mañana llegó, y se fue, y llegó y no trajo / consigo el día» (Lord Byron 2007, «Oscuridad»). Fue uno de los veranos más fríos del milenio; el año de las heladas, de las epidemias, de la peste, de las cosechas arrasadas, de la hambruna; el año en que «el violín rojo» de Neruda silenció sus cuerdas.

Casi dos siglos después, los ecos del año sin verano retornaron a América, cuando William Ospina vio cómo un crepúsculo le abría de par en par las puertas de Villa Diodati a la orilla del lago de Ginebra: «una tempestad me puso en Buenos Aires

sobre el rastro de Byron y de Villa Diodati» (Ospina 2015: 166). Y allí, cerca de la avenida 9 de julio en el décimo piso del hotel donde se alojaba, en una tarde de septiembre y en medio de un diluvio tropical, el escritor dio inicio a su última novela inspirada en los hechos que ocurrieron la noche en la que los jóvenes Mary Shelley y John William Polidori iniciaron dos de los mitos más grandes de la literatura. *Frankenstein* y *El vampiro* son dos relatos decimonónicos donde los protagonistas resurgen de un presente caótico y demoledor para descubrir la evidencia monstruosa de su existencia; una existencia que, pretendiendo encontrar su propia utopía, se redescubre degradante y aberrante, distópica. A partir de entonces, el poeta de Padua habitará la gran mansión junto a los cinco jóvenes que «estuvieron encerrados en la villa, viendo por las ventanas los extraños colores del cielo y del lago, colores que acaso no se habían visto nunca en el aire del continente» (Ospina 2015: 35).

En 1816 la escritora británica Mary Wollstonecraft Shelley, su marido, el poeta Percy Bysshe Shelley, y Claire Clairmont, hermanastra de Mary, decidieron veranear en Suiza, ignorando que este año no traería las alegres temperaturas estivales que venían asomando tras esa Pequeña Edad de Hielo que había hecho rejuvenecer los ríos y lividecer los árboles. Se hospedaron en una villa a la orilla del lago Lemán. No fue causa fortuita su encuentro con el gran lírico romántico Lord Byron, que se alojaba, con su médico John William Polidori, en Villa Diodati. Sorprendentemente, en ese inesperado verano la luz del día se apagó entre miedos y pasiones secretas y ocurrió lo inevitable; la bestia, el monstruo resurgió: «en las tinieblas de la luz a medio extinguir, vi que se abrían los ojos apagados y amarillentos de la criatura; respiraba con fuerza y un movimiento convulsivo agitaba sus miembros» (Shelley 2000: 65). La criatura, hecha de trozos de cadáveres, recobraba vida.

Desde un enfoque semiótico y en vista de que en *Frankenstein o el Moderno Prometeo* confluye un sinfín de «palimpsestos sociales» relacionados con el contexto histórico de los siglos XVIII y XIX, esta obra podría definirse dentro del marco teórico de un texto «transtextual⁴» o, si prefieren, «polifónico»⁵. Ahora, acatando a tal discernimiento, intertextos como el conocimiento, la ciencia, la razón, la política, la industrialización, la moral, los sentimientos, las emociones, la rebeldía, la libertad, la soledad, el amor, la naturaleza, la belleza, etc., permitirán descifrar esas voces que trascienden la literalidad o las líneas que van moldeando al «nuevo Adán posthumano» (Burgos 2007: 357). *Frankenstein*, además de ser una crítica al despotismo ilustrado del Antiguo Régimen, es un riguroso enjuiciamiento a los ideales de la Revolución que devienen en otro estado de conmoción, igual o peor que el anterior, en una suerte de continuo retorno al caos. En consecuencia, esta novela surge en un contexto social, económico y político determinado por dos importantes acontecimientos históricos: la Revolución Industrial y la Revolución Francesa.

⁴ «Hoy yo diría, en un sentido más amplio, que este objeto [el objeto de la poética] es la *transtextualidad* o trascendencia textual del texto, que entonces definía, burdamente, como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos”» (Genette 1989: 9-10).

⁵ Oswald Ducrot, en *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*, expone su teoría sobre polifonía y argumentación, al expresar que en un enunciado se pueden oír pluralidad de voces; voces que se enuncian literalmente o que, implícitamente, se encubren tras la enunciación.

El «no lugar», el «mal lugar», un «universo de pesadilla», son los espacios creados en este relato decimonónico en el que la autora aborda, con profundo criterio ontológico y epistemológico, el mayor enigma de la existencia humana, la vida. La reanimación del cadáver rehecho en criatura, en «persona», devela el futuro demoledor y oscuro de una sociedad decadente, muerta. En tales circunstancias, a través de la figura del monstruo se descubrirá, en primer lugar, la dualidad de la conciencia del hombre que naciendo bueno se corrompe en la interacción con el otro o los otros y, de otra parte, se evidenciará lo apocalíptico, lo que sucederá cuando el ser humano, quebrantando los supremos poderes de la existencia, se atreva a desafiar la vida bajo los designios de la ciencia: «La vida y la muerte me parecían límites conceptuales, y yo sería el primero en atravesarlos y en echar un torrente de luz sobre nuestro oscuro mundo. Una nueva especie me honraría como su creador; muchos seres felices y excelentes deberían a mí su existencia» (Shelley 2000: 61).

No hace falta que la obra de Shelley recree literalmente la presencia de un mundo futuro decadente protagonizado por todos los individuos que lo constituyen; con la sola presencia de la criatura es suficiente para hacer de esta novela un relato distópico en el que se concibe una sociedad monstruosa; en el Adán posthumano confluye todo el caos, la locura y desfachatez de una generación que avanza cada vez más ligero hacia su propia ruina: «La distopía no es simplemente una palabra elegante para referirse a un lugar o situación peor; se trata de un “peor” bastante puntual, con muchos artifices, funciones y variables que se ponen en juego desde diferentes perspectivas con objetivos diversos» (Saldías 2015: 140). Así, en *Frankenstein* se intertextualizan dos realidades, la del ser inocente e incauto y la del hombre perverso, vengativo y devastador; estados que le permiten al lector comprender mediante la metamorfosis del personaje la transmutación de una humanidad que, en situación de conmoción constante, desciende hacia su propia degradación cada vez más monstruosa. Y es precisamente este futuro caótico, menguado y tenebroso lo que evidencia fundamentalmente la existencia de la novela distópica: «Entendemos por distopía (de *dys-topos*), un mal lugar, aquel que no puede tomarse como ejemplo por ir en contra de lo que las nuevas ideas consideran propio de la civilización moderna, constituyéndose a la vez en una crítica al orden socio-político existente y una propuesta alternativa al modelo imperante» (Rubio 2006: 138-139). En efecto, la obra de Shelley semiotiza un contenido sociológico reactivo y reivindicativo alentado, como ya se ha mencionado, por los designios y contrariedades del pasado; dos importantes revoluciones y el sentimiento de libertad y rebeldía propio de los románticos determinaron el nacimiento de ese tiempo precedente:

[El] concepto «distopía» empezará a circular, desde finales del siglo XVIII, a la sombra de la Revolución Francesa y la Revolución Industrial, que darían lugar a escenarios de pesadilla directamente desprendidos del proyecto de la Ilustración. La literatura se hará rápidamente eco de la inseguridad producida por estos acontecimientos. Del mismo modo que, en una especie de anticipación de la Escuela de la Sospecha (Ricoeur, 1965), la novela gótica poblará el imaginario decimonónico de monstruos y fenómenos sobrenaturales, la narrativa de ciencia ficción dará lugar a las primeras visiones distópicas directamente vinculadas al progreso tecnológico y a la evolución de la ciencia (Villanueva 2018: 507-508).

De esta manera, la creación del monstruo por Víctor Frankenstein originó una situación de desequilibrio contra los avances de la ciencia; al tiempo que quebrantó el sistema ideológico existente en cuanto era una revelación siniestra sobre lo que sucedería si el hombre intentaba superar la voluntad divina y, de otra parte, juzgó la crueldad de una sociedad decadente donde lo execrable no era la criatura, la materia inerte que cobraba vida, sino el hombre no desmembrado que corrompía al monstruo: «El monstruo tiene biología, sentimientos y autoconciencia ¿qué le falta para ser plenamente humano? Le falta el otro. Pero en su caso, el otro sólo le procura aislamiento; lejos de convertirlo en humano, lo hunde más en su monstruosidad» (Ramalle 2007: 91).

Gómez Muller, en *Alteridad y ética desde el descubrimiento de América*, citando a Levinas, señala que la civilización hace que el hombre desarrolle una dimensión «alérgica» al otro que considera distinto o inferior: «Reconcentrado en su propia mismidad, el “civilizado” despliega un modo de estar-con-el-otro, que Emmanuel Levinas ha definido como relación “alérgica” al otro [...], la alteridad como tal queda encubierta, como una vaga presencia muda e insignificante» (Gómez-Muller 1997: 17). Es relevante destacar que la criatura no solo le suplicó a Frankenstein la compañía de una mujer, sino que como cualquier ser humano anheló socializarse, pero lo único que encontró fue rechazo, es decir, una reacción alérgica del otro hacia él. En el Adán posthumano, al igual que en John el Salvaje de *Un mundo feliz*, se reconstruye la figura del buen salvaje de Rousseau; un hombre a quien el grosso de la sociedad desestima por ser distinto a los demás. El salvaje, monstruoso o no, es bueno por naturaleza y el hombre social es quien lo corrompe. Los dos protagonistas, tanto en Shelley como en Huxley, fueron arrojados a un mundo donde solo hubo «objetos, ideas y seres objetalizados por la ciencia y el acondicionamiento» (Huxley 1995: 15). Los dos necesitaron la presencia del otro, necesitaron conversar porque aún no tenían un pensamiento sígnico, aún no estaban semiotizados, pero el otro estaba ausente y «el hombre no [miraba] al hombre, sino a un monstruo» (Ramalle 2007: 82). En virtud de ello, el sujeto social devino distópicamente en el verdadero monstruo y el monstruo de Frankenstein, en utopía.

3. *Frankenstein*, el pre-relato no narrado

Dentro de este marco de ideas, en *El año del verano que nunca llegó* William Ospina intertextualiza uno de los mitos más importantes de la literatura universal, *Frankenstein*. La obra de Shelley es un palimpsesto distópico que se inserta en la novela del escritor colombiano o, mejor, en su «hipertexto»⁶. Dicho de otro modo, *Frankenstein* es un hipotexto en el que se evidencia el envilecimiento de una sociedad regida por el poder, la ciencia y la razón; una utopía que creció en el pensamiento de una joven inglesa que vivió un presente visiblemente marcado por el pasado demoledor: «Las utopías marcan un presente absoluto, el de la perfección –o el de la

⁶ «Entiendo por [hipertextualidad] toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario» (Genette 1989: 14).

degradación, en las distopías» (Santoro 2006: 172). El autor del hipertexto en mención no reescribió el relato decimonónico, sino que centró su literalidad en las circunstancias que lo originaron; en otras palabras, concentró su ejercicio creativo en el pre-relato del mito literario, porque como él lo dice: «pudo mirar los hechos desde el horizonte de otra edad» (Ospina 2015: 85). No obstante, *El año del verano que nunca llegó* no puede ser considerada explícitamente una obra distópica, como sí lo es, por ejemplo, *Un mundo feliz* de Aldous Huxley, avalada por Mario Vargas Llosa como un horrible paraíso donde «el progreso [no] es la realización de las utopías» (Huxley 1995: 16) o *1984* del escritor británico George Orwell o *Fahrenheit 451* del norteamericano Ray Bradbury; pero sí puede ser valorada implícitamente como una novela distópica desde la re-escritura hipertextual.

En tales circunstancias, ¿cómo se clasificaría dentro de un marco genérico la novela de William Ospina? Evidentemente desde su naturaleza intertextual. Es solo y exclusivamente a través de la intertextualidad como el autor re-crea el mito en dos niveles hipotextuales distintos: uno, en la dimensión del relato o, mejor, en la génesis del personaje y su evolución, y dos, en el nivel del pre-relato o el relato ausente. No hay nada más presente que lo ausente o, para ser más exactos, lo explícitamente ausente pero implícitamente presente o lo no dicho. En esta línea de ideas, Umberto Eco en *Lector in fabula* reescribe, en palabras de Ducrot: «un texto se distingue de otros tipos de expresiones por su mayor complejidad. El motivo principal de esa complejidad es precisamente el hecho de que está plagado de elementos no dichos [...]. “No dicho” significa no manifiesto en la superficie, en el plano de la expresión» (Eco 1993: 74). En la novela de Ospina estos elementos no dichos hacen eco en la polifonía de voces presididas por el hipotexto matriz, *Frankenstein*, cuya presencia es virtual; por lo tanto, la novela de Shelley encuentra su reencarnación en *El año del verano que nunca llegó*, transfiriendo a esta última su naturaleza distópica.

Dentro de este planteamiento se propone el estudio intertextual de la obra referida en el epígrafe inicial, sin eludir la dimensión caleidoscópica de la conciencia estética del escritor: «Ahora me encontraba en el estado perfecto, preñado de una historia casi inagotable» (Ospina 2015: 28); conocimiento que ha sido trasladado a la novela en una alta dosis de hiperrealidad. La realidad y la ficción son los componentes estructurales de este relato que fue construido de manera similar a como el monstruo de Frankenstein fue creado. La criatura humana fue moldeada juntando trozos de cadáveres y, por extensión, uniendo fragmentos de historias que los cuerpos muertos guardaban, aproximando el pasado, el presente y el futuro de una sociedad real e imaginada. Análogamente, la criatura literaria de Ospina fue textualizada insertando trozos de relatos y, al igual que Shelley, narra los hechos como si se tratara de una caja china, incluyendo una historia dentro de otra historia. El escritor es el narrador y protagonista de su novela, y en ningún momento los relatos: Byron, Percy Shelley, Mary Shelley, Clara Clairmont, Polidori, la madrastra Clairmont, Frankenstein, el vampiro, Rousseau, Voltaire, la Revolución Francesa, Villa Diodati, etc., etc., se desligan de la historia principal, que es el recuento de su propia

vida potenciada por esos intertextos que se van amoldando uno dentro de otro a la manera de «enunciados reflectantes metadieéticos»⁷.

William Ospina y Víctor Frankenstein son los protagonistas de sus historias; relatos que ellos mismos han creado. Uno, descubriendo secretos y despertando ángeles: «Entonces volví a preguntarme cuál era el secreto que llevaba tantos meses persiguiendo, qué monstruo o qué ángel intentaba suscitar con palabras, ensamblando al azar fragmentos de viejas historias y pedazos de mi propia vida descuadrados por el tiempo y por el espacio» (Ospina 2015: 288); otro, seducido por la ciencia, asombrándose con el enigma de la vida con una vehemencia casi sobrenatural: «Algún milagro debía haber producido [...] Después de días y noches de una labor y fatiga increíbles, fui capaz de descubrir la causa de generación de vida» (Shelley 2000: 59). Ospina, como Frankenstein, estaba poseído por esa extraña criatura que se le aparecía en las ciudades, en los libros, en las tumbas, en las abadías, en las calles, en las ventanas, en los amigos, en las conferencias, en los hilos de sangre que descendían de su imaginación: «Siempre me pregunté hacia dónde me llevaba la obsesión: qué era lo que estaba buscando con este rastreo desordenado de hechos que más parecían perseguirme» (Ospina 2015: 284).

Los hechos que sucedieron la noche del 16 de junio de 1816 en Villa Diodati inspiraron en el escritor dos episodios argumentativos distintos; por un lado, la re-creación del monstruo de Shelley aproximándose a la diégesis de una historia previamente novelada y, de otra parte, la fabulación de su propio relato o la experiencia habitual no representada. Con dicha actitud estética, el autor fue consciente de que existía una suerte de predestinación que conducía el pulso de su escritura: «El asunto me atraía de un modo anormal [...] Y cuanto más indócil me parecía el tema y más difícil convertirlo en argumento o relato, tanto más se apoderaba de mí, haciéndome rastrear detalles y minucias» (Ospina 2015: 28). El narrador de *El año del verano que nunca llegó* era parte de esa legión⁸ que venía a levantar el tiempo para descubrir los orígenes de una leyenda que mostraba al mundo la miseria de una humanidad a la que sus propios muertos le temían; una historia novelada que misteriosamente se entretejía con otras voces en una progresión abismal. A este respecto, Dällembach, citando a Derrida, en *De la grammatologie*, señala que «cuando es posible leer un libro dentro del libro, un origen dentro del origen, un centro dentro del centro, estamos ante el abismo, lo insondable de la duplicación infinita» (1991: 200). Y esta «mise en abyme» o estos libros dentro del libro o estos orígenes dentro del origen, no son sino los hipotextos dentro del hipertexto que enuncia Ospina o los enunciados metadieéticos que no desoyen la tutela narrativa del primer relato: «Los enunciados reflectantes metadieéticos se distinguen de los metarrelatos en que no pretenden emanciparse de la tutela narrativa del relato primero» (Dällembach 1991: 66).

⁷ «Los enunciados reflectantes metadieéticos se distinguen de los metarrelatos en que no pretenden emanciparse de la tutela narrativa del relato primero. Haciendo caso omiso del relevo de narración, se limitan a reflejar el relato, no dejando en estado de suspensión sino la diégesis» (Dällembach 1991: 66).

⁸ «En esos momentos aún no sabía que somos legión los que intentamos relatar aquellos días de Villa Diodati» (Ospina 2015: 64).

Todo parece confirmar que en la obra de Ospina existe un macrorrelato o un hipotexto con un campo metadieгético amplio. La tutela narrativa, entonces, recae sobre el mito literario que creó Shelley y a partir de allí surgen diversos hipotextos o microrelatos. Entonces, si descolocamos las piezas de la caja china, el primer palimpsesto o el relato primero que aparece en *El año del verano que nunca llegó es Frankenstein*; no obstante, como ya se ha dicho, en esta novela el autor no reescribió literalmente la historia del monstruo tal como la narra su autora: «Era hora de escuchar su relato, de ver aparecer no sólo el libro sino el monstruo que lo habita» (Ospina 2015: 228), pero sí la incluyó como el relato más importante y el suelo narrativo sobre el que afianzó paralelamente otros universos literarios.

Llegados a este punto, el hipotexto nuclear en *El año del verano que nunca llegó* es el pre-relato de *Frankenstein*, el monstruo nunca antes visto; este es el relato sobre el que se construye toda la trama argumentativa de la obra. El escritor no materializa al monstruo, sino a esa entidad que existe antes de la materia; que existe antes del miedo, antes de las líneas: «Porque para concebir las fantasías más terribles no precisamos ser poetas sino estar de verdad aterrados [...] los seres nunca vistos venían en camino» (Ospina 2015: 61); lo deslumbraba más su pre-existencia, el vacío, su opacidad: «me interesaba menos el monstruo que su gestación» (Ospina 2015: 29). Por lo tanto, esa tiniebla inicial en la que existe la criatura antes de ser relato se oye previamente en la voz de Byron y en todo lo anterior:

El libro que se había ido formando en la mente de Mary desde la infancia ya estaba, pues en ese grabado de Blake con el espíritu volando sobre la arcilla que despierta [...]; ya estaba en el diálogo mudo de la niña con su propio nombre tallado en un sepulcro; ya estaba en la herencia solitaria que ella tenía para su criatura: no haber tenido nunca una mano materna que ahuyentara de su frente la pesadilla (Ospina 2015: 224).

Ya estaba en el Adán hebreo, en Lázaro resucitado, en Shakespeare, en los hermanos Grimm, en el doctor Dippel y sus investigaciones con cadáveres, en la madrastra Clairmont, en Clara Clairmont, en Villa Diodati, porque, como dice Ospina, en Mary «el germen de la historia estaba escrito en sus nervios desde el comienzo [pues] basta ver su libro para descubrir con asombro que no es allí donde se encuentra el monstruo» (2015: 220, 231).

Así empezó el escritor tolimense a construir el relato de un año sin verano y a crear un monstruo literario hecho de trozos de historias. Y la criatura poética, imitando al monstruo de Frankenstein, tuvo un trazo deforme «Ni siquiera sé si es posible convertirla en relato, o si puede tener forma distinta a la de un ensayo sobre curiosidades literarias e históricas» (Ospina 2015: 28); razón por la cual, el libro de Ospina discurre entre la biografía, el ensayo y el relato. El autor era consciente de estar descubriendo el verdadero origen de Frankenstein; él redescubrió su entorno gestor, lo resucitó y lo revitalizó; él fue quien escuchó las voces que, como una premonición, le anunciaban que otro relato, quizás más sugestivo y frenético, se anticipaba y se internaba en otros espacios, se entretejía en otras manos, se levantaba en otros lugares:

Mientras lo vivían, seguramente ninguna de las personas que coincidieron en aquel verano pensó que estaban protagonizando un hecho histórico [...] Por eso ninguno de quienes

estuvieron en Villa Diodati entre el 16 y el 19 de junio de 1816 pudo saber aquellos hechos más que nosotros, que vivimos dos siglos después y volvemos a examinar en detalle los hechos y los personajes (Ospina 2015: 35-36).

Dice Ospina que, «[a]ntes de ser embrujado por Villa Diodati» (2015: 70), rastreó todas las presencias, todas las emociones, todos los secretos que se guardaban en la memoria de Villa Diodati; la existencia de cada uno de los poetas que alojó esa noche, su arquitectura, su pasado, su presente; todo le interesaba, cada línea, cada relieve, cada historia, cada libro que se abría revelándola; cada mano que había tocado sus paredes, sus ventanas; cada rostro contemplado por su oscuridad y por el agua de su laguna. Y el escritor, quizás con la misma pasión que Víctor Frankenstein, buscó el origen de esos relatos que insistía en encajar. Los dos se instruyeron enajenados por el delirio de su creación; la química, la literatura, los científicos, los escritores, los laboratorios, las terrazas, los cuerpos, las palabras, los libros, las librerías, *Los papeles de Aspern*, las *Memorias de los últimos días de Byron y Shelley*, etc., les daban las respuestas, les aumentaban la fiebre y la fascinación.

Villa Diodati ha sido durante años la inspiración de poetas y escritores; refugio de pasiones y musas. Allí, a la orilla del lago Lemán, nacieron Frankenstein, el vampiro, el poema de Milton; resurgieron Rousseau y Voltaire, quienes «engendraron una criatura común» (Ospina 2015: 203), la Revolución Francesa. En esta mansión se crearon grandes monstruos sociales, pero solo uno logró volar por encima de todos los tiempos y los espacios, venciendo la muerte, reanimando la materia inerte, la templanza y la sensatez de una humanidad que agonizaba en su propia miseria. William Ospina fue uno de esos intelectuales a los que Villa Diodati inspiró y, por eso, sucumbió a su embrujo. Así, retornó a Ginebra para sentir en su sangre el aire, la atmósfera, el miedo, el frío y la oscuridad de un lugar que casi doscientos años antes había sido escenario de un encuentro entre cinco jóvenes escritores; un reto literario que marcó una de las más importantes tendencias narrativas del siglo XIX:

Dos poderosos mitos de nuestra época se estaban gestando en las habitaciones de Villa Diodati. Fuerzas brotadas de las profundidades del magma terrestre, del fuego subterráneo que para muchos se confunde con el fuego infernal, habían sido insufladas al aire planetario en forma de cristales impalpables, de ceniza y de azufre; suspendidas después en las regiones más altas rechazaron los rayos solares y engendraron un frío hemisférico que invadió la sangre de humanos y de bestias; ya en la tiniebla de junio, resueltas en borrasca, sacudieron abajo las aguas como si el propio Ariel estuviera obedeciendo las órdenes del mago, y encontraron su forma en la mente y en el corazón de unos jóvenes muertos de miedo (Ospina 2015: 61).

El poeta de Padua ya había renacido en el siglo XIX, en 1816; ya había llegado a la casa cargado de imágenes: «Pensaba en la relación de las arquitecturas con el entorno. ¿Cómo era el paisaje de Villa Diodati? ¿Y cómo eran los árboles que se quemaron aquella noche? ¿Qué humo salía de sus chimeneas? Porque después de tantos años, yo estaba pensando en una noche precisa» (Ospina 2015: 35). Pero necesitaba desemiotizar sus espectros, suspender su imaginación, poner en estado de *epojé* su pensamiento y, para ello, tenía que anticipar el relato y retroceder el tiempo: «Hacia ese sitio no sólo habían volado con picos teñidos de rojo los buitres de la revolución

y no sólo había remado en el cielo el dragón de ceniza y azufre de un volcán indone- sio, sino que hasta los hechos de mi propia vida giraban desde el comienzo en torno a sus columnas y sus prados» (Ospina 2015: 72). La villa era la que lo presentía, la que lo observaba, porque ella sabía que volvería a ser testigo de un nuevo relato. Lo sentía y lo oía, porque todos los lugares que suele poetizar Ospina sienten, oyen y ven; lo extraviaba por parajes baldíos, por noches lluviosas y lúgubres: «¡Cuántas cosas habían tenido que pasar en el mundo para que yo pudiera volver a aquel sitio! [...] estaba volviendo por tercera vez a la casa misteriosa que me había obsesio- nado bajo una tormenta en el otro extremo del mundo» (Ospina 2016: 267).

Ospina podía ver los enigmas, los códigos cifrados que abrían las puertas secretas de Villa Diodati; podía contemplar en el rostro siniestro y manso de la criatura lo no- dicho, lo no-imaginado: «Cualquiera puede ahora, en los asombrosos mapas sateli- tales, mirar los Alpes, acercarse a Ginebra, recorrer las orillas del lago [...], pero yo en la fiebre callada del otoño sentí que veía lo que de verdad [estaba] allí» (Ospina 2015: 72). El aspecto de la criatura era suficiente para retornar al no-monstruo, a la no-casa y novelizarlos; no hacía falta mirar toda una muchedumbre para encontrar el pasado. El poeta sabía que esas hebras invisibles que lo unían a tiempos lejanos, una vez llegaba, encadenarían sus pasos desplegando su voluntad poética: «Aquel día costaba imaginar el verano de 1816: todo era bello y radiante, a lo lejos el lago se estremecía con un azul intenso, los árboles amarillos y ocre y rojos del otoño se per- filaban sobre el agua cruzada por los veleros» (Ospina 2015: 68). Y esta realidad que como un palimpsesto había quedado sumergida en el pasado, ahora era el origen de un naciente relato que traspasaba el tiempo y se incrustaba en el presente.

4. Lord Byron, el poeta de Newstead y Villa Diodati

Lord Byron es un hipertexto clave en la escritura de *El año del verano que nunca llegó*, al tiempo que hipertextualiza otras voces que van consolidando la historia principal. Fue este poeta el que dio la orden al monstruo de levantarse; fue él quien pronunció el hechizo cuando escuchó a la criatura llamar a la puerta en medio de la tormenta y la oscuridad, y decretó el mito que se estaba gestando en la joven escritora: «Pero resultó un verano lluvioso y desagradable y frecuentemente una lluvia incesante nos confinaba en la casa durante días [...] “Cada uno de nosotros escribirá una historia de fantasmas”, dijo Lord Byron, y todos aceptamos su propuesta» (Shelley 2000: 7). Quizás, intentando imitar a aquellos jóvenes que huyendo de la peste negra que azotó Florencia se alojaron en una idílica villa de Toscana a narrar cuentos, Byron fue el descubridor, el iniciador, el que «hizo posible la irrupción de los monstruos [...] y los llevó a engendrar la pesadilla» (Ospina 2015: 215-216). Todos estaban trastornados por la *Historia del amante inconstante*, «que, cuando creyó abrazar a la novia a quien había dado su promesa de amor, se encontró en los brazos del pálido fan- tasma a quien él había abandonado» (Shelley 2000: 7); todos estaban exaltados con el poema «Christabel» de Coleridge que hizo renacer en Mary la terrible Geraldine: «sus ojos de serpiente, su rostro blanco. El joven poeta [Percy Shelley] lanza un grito de espanto y sale corriendo de la habitación» (Ospina 2015: 213). De manera que,

si Byron fue el que propuso la escritura o la creación del relato, es evidente que el origen del mito comience en él y que este sea el motivo por el cual el escritor colombiano profundizó y se detuvo largamente en las circunstancias de la vida del poeta londinense, señalándolo como el instrumento que removió la imaginación de los dos novelistas:

Era el momento definitivo: todos se habían quedado solos después de medianoche, masticando el íntimo miedo y el terror persistente. Y en algún momento Byron tuvo que escuchar algo desde su habitación frente al lago: el rayo había caído, los fragmentos del caos se habían fundido de repente y abrían los ojos, algo deforme y anhelante se movía ya por los pasillos, una sed de sangre, unos colmillos blancos se alargaban entre la fría saliva. Al fondo de las negras habitaciones, los monstruos se desprendieron de aquellos pechos jóvenes, y entraron en el mundo (Ospina 2015: 218).

La luz de la luna que entró por la ventana de la habitación de Mary W. Shelley, aquella noche del 16 de junio, fue el inicio de un relato que ya empezaba su prerenacimiento bajo el terror de una imagen fantasmal; una imagen que Ospina, como poeta y narrador de historias, poetizó en un nuevo relato metadieгético que completaría la caja china. Sin embargo, en el proceso de escritura el autor se encontró incompleto, fragmentado, pues las historias narradas e imaginadas no eran suficientes para dominar su inspiración. Y fue así como el tiempo presente lo hizo retroceder en un viaje hacia el pasado de los románticos, con la intención de poner a andar ese mundo de imaginarios creados.

Los imaginarios fueron una estrategia literaria potencial sobre la que el escritor construyó el relato; un marco referencial a partir del que recreó una historia real en el hallazgo de su propia vida, lo no imaginado. *Frankenstein* fue el recurso literario más eficaz que dinamizó su imaginación y por medio del cual creó fabulaciones paralelas, reales o virtuales. Evidentemente, el escenario sobre el que se cuece la trama narrativa de la novela de Ospina inicialmente no hizo parte de su herencia imaginada, pues se fundó en hechos aún no ficcionalizados; es decir, en esa facción de vivencias aún no noveladas que iba narrando el cuerpo físico que sintió el aire, el frío, el miedo y la desesperación; que iba narrando la experiencia de una buena compañía, la distracción de un viaje, la emoción de un encuentro. No obstante, a pesar de esta cuota creativa de realidad, lo no imaginado trascendió hacia lo imaginado, más allá de lo ficticio.

Todas estas presencias creativas, reales y fabuladas, viajaron en el escritor para ser representadas. Es oportuno subrayar que lo primero que intentó imaginar Ospina, antes de narrar los hechos de su vida, fue el lugar y las circunstancias reales sobre las que se concibió la novela *Frankenstein*, pero, dada su condición de habitante del siglo XXI, este pasado solo hacía parte de su imaginación y su deber como escritor era dejarse guiar hacia esas realidades no imaginadas, para vivirlas y experimentarlas no como espectros literarios alejados de su propia edad, sino como circunstancias vivas; necesitaba que la realidad dominara sus imaginarios. Ahora bien, conforme a este horizonte perceptivo, Armando Silva, al explicar la teoría de los imaginarios (*cf.* Durand 2005), propone un modelo que corresponde a tres tipos de realidades: Imaginado-real, Real-imaginado, Imaginado-real-imaginado. Aclara que mientras el

primer tipo de realidad, Imaginado-real, «se construye cuando lo Imaginado es dominante y lo Real lo potencia [el segundo tipo, Real-imaginado,] se construye cuando lo Real es dominante y lo Imaginado lo potencia» (Silva 2013: 212, 218). Según estos planeamientos, se infiere que el escritor colombiano necesitaba que la realidad dominara sus imaginarios (Real-imaginado) y por esto corrió tras el rastro de la abadía de Newstead en Nottingham, el lugar donde Lord Byron vivió antes de 1816:

Avancé por la calle central, entre casas en las que tal vez había gente, por los vagos ruidos que se escuchaban, pero no vi un solo ser humano, ni un gato, ni un perro callejero; solo los perfiles un poco espectrales de los ramajes meciéndose en la oscuridad, y el repentino rumor de los árboles altos rasgados por el viento. «Nunca he visto nada más triste», me dije [...] en aquel lugar de Inglaterra el invierno era mudo y sin alma. Y nada parecía más fuera de lugar que un caminante de tierras lejanas buscando a la hora menos propicia una abadía improbable. Nada llevaba de aquella sordidez a los rosetones de la Edad Media; yo iba doblando esquinas maltratadas por el viento, en todas partes con la misma impresión de abandono (Ospina 2015: 88-89).

La morada del poeta inglés se resguardada en sus fantasmas bajo los versos del joven lírico moldeado en piedra y observó al visitante sin desvelarse el rostro. Era un lugar que le hacía retorcer los huesos de frío y de terror, pero, aun así, la realidad dominaba al escritor viajero que ya era parte de ese escenario lejano que le permitía escuchar las voces del pasado. Y fue así como, ante la mirada atónita del visitante de Nottingham, se desplegó una atmósfera lúgubre, una tarde desolada de un pueblo perdido de Reino Unido a través del cual Ospina pudo divisar en su imaginación la abadía y reescribirla. Allí, enajenado, casi petrificado, vio a los espectros esfumarse por las ventanas del antiguo monasterio y sus pasos retrocedieron con temeridad, hasta que fue consciente de que el mismo miedo que corría por sus venas había sido la misma conmoción que obligó a Byron a huir de Inglaterra: «Con razón Byron huyó a Italia –me dije–; esta quietud de ciénaga puede apagar el corazón y matar la esperanza» (Ospina 2016: 89). A él y a Byron Newstead les cerró intempestivamente sus puertas y los dos escaparon horrorizados. Era difícil que un hombre que había crecido en un país como Colombia, donde hay vida y muerte por todas partes, pudiera sentir el peor de los miedos en un lugar donde ni siquiera en la noche asechaban los ladrones:

Y de repente, en la tiniebla lóbrega de Newstead, *entre la ramazón supersticiosa*, en un escenario para crímenes de Arthur Conan Doyle o del padre Brown, pensé en Padua en los días de violencia de los años cincuenta: con su cura salvaje, sus bandadas de palomas, su campanario que efundía a las seis de la tarde el *Ave María* de Schubert, con ese jinete borracho que entra en las cantinas gritando rancheras y pidiendo un aguardiente para él y otro para el caballo, con sus perros callejeros y sus muchachos traviesos que corren por los callejones, con bares borrascosos envueltos en canciones de Óscar Agudelo y de Los Trovadores de Cuyo, y sentí que aquel pueblo brumoso de Colombia era el árbol de la vida, comparado con estos callejones siniestros (Ospina 2015: 89).

Lo real, que era lo que dominaba este escenario, encaminó al poeta de Padua hacia otros imaginarios que potenciaron la realidad ensanchada cada vez más en su relato. Entonces, volvió a sentir el frío lúgubre que en pleno siglo XXI le anticipaba un verano que, aunque ya había pasado hacía muchos años, ahora retornaba. Y fue este

frío lo que lo animó a continuar la escritura de su novela y a ver más nítidamente la luz de la luna en la noche más oscura de un año sin verano que no terminaba de llegar, hurgando impaciente la ventana de la habitación de Mary mientras el lago se cerraba horrorizado: «[En Mary] el germen de la historia estaba escrito en sus nervios desde el comienzo [...]; unos ojos almendrados de dieciocho años estaban viendo morir una época y nacer un mundo» (Ospina 2015: 220, 223). Ella fue la voz primera que arrancó los huesos de una sociedad decadente y, entre hedores y podredumbre, fue capaz de crear el monstruo más hermoso que la humanidad haya visto nacer:

El destino había puesto en manos de Mary no la sangre de los mitos solemnes sino una savia de oscuras pesadillas, y ella aceptó, con cierta humildad, no ser la madre de una epopeya grandiosa [...] sino de una idea nueva de la monstruosidad, un fantasma sangriento y desvalido al que los seres humanos temen más por su debilidad que por su poderío, más por su desdicha que por su malignidad (Ospina 2016: 220).

5. Breve epílogo

Se ha podido constatar que en William Ospina la intertextualidad se manifiesta en directriz inequívoca hacia el pasado. De este modo, es el pulso de lo primitivo, atraído de otras leyendas, otras historias u otros aprendizajes, lo que inspiran al autor para completar lo real o lo imaginado y convertirlo en relato actual, en palimpsesto. Por ello, esta idea nueva de monstruosidad, exteriorizada en el Adán posthumano, ocupó su inspiración determinando un universo de imaginarios que lo llevó incluso a intuir lo imaginado. A partir de entonces, infinidad de hipotextos avanzaron sobre las líneas de la novela de ese año sin verano que no terminaba de llegar. Las ideas no acababan de consolidarse ni de decirse; hacía falta no solo oír la voz del narrador; era acuciante oír también la voz del poeta en «los cielos apagados sobre la historia, en los soplos de acordeones de patios invisibles, en las muertes tocando el violín con un fémur finísimo, en las casas inexpresivas, en los pueblos encogidos que se arraciman como rebaños, en los inviernos mudos sin alma, en los ramajes donde soplan mensajes cifrados» (Ospina 2015). El poeta y el escritor vieron lo inimaginable; ese anticipo de magia e historia que originó una borrasca de ideas que ya no sabía por dónde escapar. Y, si como dice el protagonista del *El año del verano que nunca llegó*, «ninguno de los huéspedes de Villa Diodati podía ser invulnerable al embrujo, y si el mito sigue vivo es porque todos sucumbieron al clima espiritual que reinaba en la casa o que era la casa: a la fuerza que puso una llama espectral sobre la cabeza de cada uno» (2015: 217), él no podía ser la excepción y la fuerza del embrujo también le permitió expresarse como un poeta de esta legión.

Referencias bibliográficas

- ALDISS, Brian W. (1990), *Frankenstein desencadenado*, Barcelona: Minotauro.
- ALONSO BURGOS, Jesús (2007), *La familia del Dr. Frankenstein. Materiales para una historia del hombre artificial*, Jaén: Alcalá la Real.
- AUGÉ, Marc (2000), *Los no lugares. Espacios del anonimato*, Barcelona: Gedisa.
- CAMACHO, José Manuel - DÍAZ, Fernando (eds.) (2009), *Gabriel García Márquez, la modernidad de un clásico*, Madrid: Editorial Verbum.

- CLAEYS, Gregory (2010), «The origins of dystopia: Wells, Huxley and Orwell», en CLAEYS, G. (ed.), *The Cambridge Companion to Utopian Literature*, Cambridge: Cambridge University Press, 107-132 (doi:10.1017/CCOL9780521886659.005).
- DÄLLENBACH, Lucien (1991), *El relato especular*, Madrid: Visor distribuciones, S.A.
- DUCROT, Oswald (1986), *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- DURAND, Gilbert (2005), *Las estructuras antropológicas del imaginario*, Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- ECO, Umberto (1993), *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona: Lumen.
- ECO, Umberto (1976), *Signo*, Barcelona: Editorial Labor, S. A.
- ERREGUERENA, María Josefa (2008), «La distopía: una visión del futuro», *Anuario de Investigación 2008*, Departamento de Educación y Comunicación, UAM-Xochimilco, México, 556-572.
- GENETTE, Gerard (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus.
- GÓMEZ-MULLER, Alfredo (1997), *Alteridad y ética desde el descubrimiento de América*, Madrid: Akal.
- HUXLEY, Aldous (1995), *Un mundo feliz*, Barcelona: Círculo de lectores.
- LEVINAS, Emmanuel (2002), *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*, Salamanca: Ediciones Sígueme.
- LORD BYRON (2007), *Poemas escogidos*, Madrid: Visor libros.
- MILL, Stuart John (1988), *Public and Parliamentary Speeches*, Toronto: University of Toronto Press.
- MORO, Tomás (2006), *Utopía*, Argentina: Ed. Colihue clásica.
- NERUDA, Pablo (2004), *Odas elementales*, Buenos Aires: Losada.
- OSPINA, William (2005), *Ursúa*, Bogotá: Alfaguara.
- OSPINA, William (2012), *El país de la Canela*, Barcelona: Random House.
- OSPINA, William (2013), *La serpiente sin ojos*, Barcelona: Mondadori.
- Ospina, William (2015), *El año del verano que nunca llegó*, Bogotá: Random House.
- RAMALLE, Enrique (2007), «Franskenstein, un espejo de la identidad humana», *Berceo* 153, 81-96.
- RICOEUR, Paul (2006), *Ideología y utopía*, Barcelona: Gedisa.
- RUBIO, Alicia (2006), «Distopías latinoamericanas e imaginarios sociales», en FERNANDEZ RETAMAR, R., *Pensamiento de Nuestra América - Autoreflexiones y Propuesta*, Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 137-150.
- SALDÍAS, Gabriel Alejandro (2015), *En el peor lugar posible: Teoría de lo distópico y su presencia en la narrativa tardofranquista española (1965-1975)*, Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- SANTORO, Pablo (2006), *El dialecto de Frankenstein. Los imaginarios sociales de la ciencia y la literatura de ciencia ficción*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- SHELLEY, Mary (2000), *Frankenstein*, Madrid: Edimat Libros.
- SILVA, Armando (2013), *Imaginarios, El asombro social*, Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- VILLANUEVA MIR, Marc (2018), «De la isla a la frontera. La problematización del espacio en la ficción distópica contemporánea», *Tropelias: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada* 29, 506-521.