

## MODOS DE LA DISTOPÍA Y REPRESENTACIONES DE LA TÉCNICA EN *ABEJAS DE CRISTAL*, DE ERNST JÜNGER, Y *LA CAJA DE LAS ORQUÍDEAS*, DE HERBERT FRANKE

MODES OF DYSTOPIA AND REPRESENTATIONS  
OF THE TECHNIQUE IN *ABEJAS DE CRISTAL*, BY ERNST JÜNGER,  
AND *LA CAJA DE LAS ORQUÍDEAS*, BY HERBERT FRANKE

**Nicolás GARCÍA**

Universidad Nacional del Sur (Argentina)

**Resumen:** La combinación del género de aventuras extraplanetarias y la cognición crítica ejemplar de la ciencia ficción, que *La caja de las orquídeas* de Herbert Franke desarrolla, conviene a un tipo particular de visión de la técnica que tendrá un correlato parcial con una novela contemporánea, también de orientación distópica, como *Abejas de cristal* de Ernst Jünger. El siguiente trabajo se abocará a descifrar convergencias y discontinuidades posibles entre dos obras narrativas que exponen las preocupaciones características de la literatura alemana del período atómico.

**Palabras clave:** ciencia ficción, distopía, técnica, Herbert Franke, Ernst Jünger

**Abstract:** The combination of the extra-planetary adventure genre and the exemplary critical cognition of science fiction, that Herbert Franke's *La caja de las orquídeas* develops, suits a particular type of vision of the technique which will have a partial correlation with a contemporary novel, also dystopian in orientation, such as Ernst Jünger's *Abejas de cristal*. The following work will be devoted to deciphering possible convergences and discontinuities between two narrative works that expose the characteristic concerns of German literature of the atomic period.

**Keywords:** Science-fiction, dystopia, technique, Herbert Franke, Ernst Jünger

Si bien ha sido leída como subgénero de lo fantástico, la ciencia ficción se aparta considerablemente de los principios estructurales de esa clase de relatos y se acerca, paradójicamente, más a un tipo de construcción realista. Si en algo se distingue de otros géneros pertenecientes a la órbita de lo fantástico, se debe a la clase especial de plausibilidad que introduce. Como señala Michel Butor (1964) en su artículo pionero sobre la lógica genérica de la ciencia ficción, el verosímil de esta clase narrativa no coincide con el efecto de lo maravilloso, para el cual la creencia en lo sobrenatural es una condición de posibilidad del pacto de lectura. Y, no obstante, no estaríamos tampoco en presencia del shock perceptivo por ruptura con el universo habitual de sentido que plantea el efecto de lo fantástico. Todorov (1980), años más tarde, describiría la convivencia aparentemente contradictoria, en el marco de una episteme racionalista, entre lo fantástico y lo posible bajo la fórmula de lo “maravilloso científico” (Todorov, 1980, 41). Aquello que acontece en los relatos de ficción científica no es plenamente del orden de lo cotidiano y, aun así, no puede considerársele como opuesto o en contradicción con los principios que regulan la vida social. La introducción de elementos futuristas ligados a la tecnología, en instancias de desarrollo no alcanzadas aún, no implica la separación definitiva de la realidad por parte de esas obras, o solo en la medida en que esto permita “prolongar” (Butor, 1964, 224) lo real en un plano de lo posible.

Narrativa de extrañamiento, la ciencia ficción se concentra en un futuro cognoscitivamente plausible, afirma a su vez Darko Suvin (1979), quien es, sin duda, el teórico más importante del género. A diferencia de los géneros literarios sobrenaturales, la realidad que es objeto de desplazamiento en la ficción científica solo es interpretable en el marco del horizonte cognoscitivo. Es, precisamente, el apego al verosímil técnico lo que les otorga a *Abejas de cristal* [1957] de Ernst Jünger y *La caja de las orquídeas* [1961] de Herbert Franke rango de ciencia ficción. El carácter predictivo y la condición de posibilidad de los mundos futuros que son objetos de la anticipación estarían asegurados, en ambos casos, a partir de la extrapolación de tendencias sociales dominantes del mundo actual. Tanto en un relato como en el otro esa tendencia, que adquiere la apariencia de una ley social inexpugnable, es la tecnificación ascendente del medio humano.

### **El cientificismo distópico de Herbert Franke**

La ciencia ficción es un género conjetural que tiene un rasgo específico que lo diferencia de otros. Por trabajar con hipótesis acerca de la realidad futura, cuya garantía es firme, debido a que el discurso científico que opera como sostén de su imaginario cuenta con una amplia legitimidad, habilita la impresión de lo real, como ya mencionamos. El efecto de realidad que emana de esta clase textual es producto de que el conjunto de doctrinas y creencias que constituyen la ciencia moderna operen como el marco de percepción fundamental que garantiza la plausibilidad de la realidad evocada;

plausibilidad proporcional a la solidez de los elementos científicos que el autor introduce<sup>1</sup>. En este sentido, *La caja de las orquídeas* (1978), de Herbert Franke, es una clásica distopía identificada con la vertiente “dura” de la ciencia ficción en los años de la Guerra Fría<sup>2</sup>. El *novum* del viaje extraplanetario y los abundantes índices acerca de lo sobrenatural de aspecto técnico de ese espacio otro, codificados unívocamente desde el verosímil científicista del período atómico, señalan una pertenencia genérica clara. La automatización de las tareas en un medio extraplanetario desconocido por los protagonistas recién llegados es la isotopía dominante de los primeros segmentos narrativos de la novela. Sabemos que son científicos o sujetos que dominan por igual un tipo de tecnología avanzada, ya que cuentan con toda clase de dispositivos robóticos que les permiten establecerse con facilidad en el medio extraterrestre.

A su vez, la cualidad distintiva del *heterotopos* de la novela es su ambigüedad y semejanza extrema con el paisaje terrestre. La semejanza de lo disímil es un rasgo paradójico del ambiente que es funcional al establecimiento de un enigma acerca de la identidad o naturaleza del referente, y desencadena la intriga novelesca. La virtud de unir lo extraño y lo familiar en un mismo evento o fenómeno desconocido es, precisamente, la característica singular del *novum* sobre el cual recae el tipo de extrañamiento modélico que supone el código de la ciencia ficción (Suvin, 1979, 54). En este caso particular, el *novum* extraterrestre de este ámbito es percibido por los visitantes como un doble ligeramente extraño y, por ende, amenazante de la Tierra: «Katia se encontraba en una isla de origen humano y de estampa humana, pero a su alrededor acechaba lo desconocido, el misterio (...) Olía a tomillo, aunque probablemente debía de ser algo muy distinto; el olor se convirtió de pronto en un aliento de lo desconocido» (Franke, 1978, 4).

Por otra parte, dado que el verosímil científico de la anticipación es, en buena medida, antropológico, el discurso de *La caja de las orquídeas* no vacila en parasitar la perspectiva de este campo de conocimiento a los fines de validar la intriga narrativa, que gira en torno a la existencia de vida extraplanetaria:

—Pero, ¿qué ocurre con las criaturas inteligentes una vez alcanzada la fase superior de evolución? (...) —Se aniquilan entre sí —explicó Don—. En ello nuestra cultura se diferencia de todas las demás. De hecho, algo así comenzó a ocurrir también entre nosotros, con las guerras bacteriológica y atómica; pero logramos frenarlas a tiempo (6).

<sup>1</sup> Benford (1986) llama a esto mismo “fidelidad a un estándar externo de verdad” (83) o “realismo de las posibilidades” (83), guiado por nuestra cosmovisión científica actual (83). Son estos elementos los que vuelven equiparable la CF dura, precisamente, con la narrativa realista.

<sup>2</sup> Cuáles serían los rasgos que identifican la ciencia ficción dura, se pregunta John Huntington (1986). El uso del lenguaje científico, de las convenciones y procedimientos propios de la ciencia, con el objeto de darle legitimidad a la fantasía, son los principales. La ciencia predilecta de la especulación científica es la física, dado que es percibida como un indicador más confiable y más preciso en la descripción detallada de las posibilidades futuras que otras ramas (Benford: 1986, 82 y 83). “El método del relato de ci-fi dura se caracterizaría por ser lógico, el medio, tecnológico y el resultado —el sentir y la textura de la ficción en si misma- objetivo y frío” (Rabkin y Slusser, 1986, 7); rasgos que describen cabalmente la moral escrituraria de Franke.

La teoría de la evolución oficia de marco epistemológico de una explicación histórica del devenir de la cultura humana, en el contexto del desarrollo de las culturas en general. En paralelo, el irrumpir de lo inexplicable, de lo otro de la razón (la presencia de rocas artificiales y un polvo de aspecto radioactivo que recubre toda la superficie planetaria en un escenario de apariencia natural), significa un obstáculo para la tarea. La antítesis entre lo razonable y lo falto de significado responde, en suma, al shock cognitivo típico del extrañamiento del relato de anticipación. Lo que se designa como el “misterio” (10) es, en verdad, lo extraño para la cognición científica que está en la base de la ideología de los personajes y del verosímil genérico. El racionalismo que modela la percepción subjetiva de los científicos demanda una “explicación lógica” (11) para todo aquello que, a simple vista, no la tenga. No es casual entonces que el terror a lo desconocido esté simbolizado a la manera del peligro de la “superioridad técnica” (12) y un mayor poder de destrucción de la especie huésped, en apariencia, más evolucionada. El científicismo en la distopía de Franke recrea, en síntesis, la neurosis y el miedo patológico a la extinción atómica, desde una base epistemológica sólida que torna lo imaginario posible.

En simultáneo, no es menos evidente que la aventura está atravesada por una incesante voluntad de dominio, presente en la estructuración de un plan según objetivos estables, una razón examinadora que somete los distintos objetos y fenómenos del planeta a un control estricto, según parámetros mensurables, y, por último, en la fascinación por la manipulación técnica de los artefactos extraños. La novedad tecnológica es valorada en términos de acceso a un conocimiento preciso de su funcionamiento para su posterior uso. Todo el instinto aventurero de los exploradores -cuya presencia sabremos luego que es incorpórea, aunque no así la del planeta exótico, que es objeto de esa suerte de juego de realidad virtual- responde, en verdad, a un ideal instrumental. El dominio de la materia es lo que desvela al grupo de científicos y constituye el verdadero objeto del programa de exploración virtual. El encuentro con lo prodigioso que responde al tópico del viaje maravilloso parecería señalar, en principio, el debilitamiento de las certezas y los significados conocidos, en la búsqueda de su adecuación a la realidad extraña de ese nuevo mundo. No obstante, lo epifánico que desvela el absurdo de los valores terrestres, y entre estos, -uno presumiría- el espíritu de conocimiento científico, no alcanza a torcer la voluntad teleológica de los expedicionarios.

La extrapolación por analogía, procedimiento decisivo tanto de la utopía como de su forma inversa, a la que el texto de Franke responde, implica, necesariamente, una valoración de aquello que se percibe como ‘futurible’ y, por ende, esencial al tiempo histórico<sup>3</sup>. La distopía consiste siempre -de una manera más o menos explícita- en la crítica de un estado social, que es percibido como alienado, cosificado o incluso enfermo. El pensamiento de la distopía está marcado por una experiencia histórica que muestra el presente como un destino sociocultural. La hipótesis esbozada por los protagonistas, que sostiene que se encontrarían en un planeta deshabitado como consecuencia de una catástrofe

---

<sup>3</sup> Tanto la apelación a la variante utópica del género como a la distópica implican necesariamente una axiología, ya sea que mediante esta se sugiera la aprobación o la desaprobación del mundo que se describe. Toda literatura de anticipación, entiende Rabkin (2015), en la propuesta misma de un mundo alternativo al nuestro con el fin de cuestionar sus males inherentes, es idealista, es decir, “aspira a algo mejor” (144), y coquetea con la sátira.

ambiental motivada por una guerra atómica, induce el miedo distópico a hallarse en presencia de un augurio del rumbo obligado de la civilización terrestre. El páramo post-cataclísmico en el que se ha convertido un planeta con una cultura desarrollada semejante a la humana opera, entonces, como el doble posible de la realidad cero de los personajes. La función degradada del *analogon* extraterrestre es, por lo tanto, admonitoria. Las coincidencias en el clima, la gravitación y la duración del día de un planeta y otro son los datos empíricos que autorizan como lógica la analogía y, por ende, también probable la catástrofe y posterior desaparición de la especie terrestre. Lo mismo sucede con la hipótesis de la involución histórica con la que fantasean los protagonistas al ingreso a ciudades fortificadas de aspecto medieval. La creencia de estar viviendo de manera anticipada un destino seguro, como miembros, por antonomasia, de una especie en peligro de regresión, cuando no de extinción, modela la visión distópica de la novela.

### Dos poéticas de lo distópico-técnico

Como dijimos anteriormente, las novelas de Jünger y Franke, además de ser contemporáneas, expresan una preocupación análoga respecto del destino civilizatorio que es, por cierto, común al imaginario de la ciencia ficción. *Abejas de cristal* [1957] es una obra tardía de Ernst Jünger, no del todo representativa del modernismo reaccionario al que adscribió su obra temprana. Lo más llamativo de la novela, sin embargo, es el tratamiento oscilante del tema de la técnica. Si bien predomina una perspectiva individualista romántica de tendencia antitecnológica, que no había caracterizado los escritos de Jünger de períodos previos, perviven, a su vez, en ella rastros del fetichismo estetizante y deshistorizante del fenómeno de la tecnificación común a sus textos mayores. La empresa de la automatización está presentada al principio del relato con los rasgos presumiblemente negativos del antiliberalismo burgués, que describe Herf (1993) como la ideología característica de Jünger, como se percibe en la mención al control monopólico. Sin embargo, el sistema de producción de autómatas del que tenemos conocimiento por boca del narrador, sorpresivamente, es la antítesis del trabajo alienado. En la indefinición entre la sátira utilitarista anti-burguesa y la ensoñación contraria a una perspectiva histórica, que supone comprender el fordismo y las nuevas técnicas industriales a la manera de un retorno al trabajo artesanal, el texto teje su particular esquema de extrañamiento. En la figuración de un trabajo fabril, que no prescinde de la fantasía, sino que la incorpora a su propio modo de producción, se consuman los sueños utópicos del socialismo, pero desde un imaginario que responde al idealismo del cuento de hadas. En este mundo invertido en el que transcurre la historia, el capitalista monopolista es el verdadero explotado y se constituye en una suerte de doble imaginario del héroe individualista despreciado por la sociedad vulgar<sup>4</sup>.

Pero nuevamente la ideología crítica del texto da un giro y converge hacia un distopismo de carácter convencional en el que el blanco del ataque es la automatización de la vida. El “optimismo

<sup>4</sup> Aquí la crítica se dirige a la democracia, entendemos, o, más específicamente, a la democracia de tendencia obrerista. La figura de Zapparoni, posiblemente, corresponda al culto a los individuos extraordinarios, propio de cierto nietzscheanismo del que Jünger también era deudor.

técnico” (Jünger, 1957, 49), que es un rasgo de personalidad del inventor Zapparoni del que parecería distanciarse el narrador protagonista, como sujeto extemporáneo que no comparte “el espíritu de la época” (49), está estilizado negativamente como contraparte de un estilo de vida auténtico perimido. Zapparoni es la encarnación del industrial, el utilitarista que crea un imperio económico de espaldas a los valores tradicionales, y, sin embargo, su estampa adquiere visos metafísicos, proporcionales a los de un ser sobrenatural, un donante arquetípico, a la manera del padre bondadoso del *Marchen*, que es hacedor de una realidad onírica superadora de la conocida por todos. Por lo tanto, la crítica social queda indefinida y el verosímil realista de la fábula de ciencia ficción se anula por ausencia de un marco cognoscitivo seguro desde el cual trazar un horizonte de comprensión. Al oscilar entre dos códigos, el de la sátira contrautópica que el modo de la anticipación futurista predispone y el de lo prodigioso sublime del cuento de hadas, ninguno de los dos dispositivos narrativos logra imponer su modelo de cognición y el mensaje se bloquea. ¿Zapparoni es el “titiritero” que domina el ensueño tecnológico de los individuos promediales de su tiempo o es, por el contrario, el genio adelantado del Romanticismo individualista? Ambas visiones antitéticas persisten conciliadas en el imaginario del narrador, sin una tendencia clara de una u otra a predominar, como síntoma de la crisis de valores que este denuncia y termina por afectar la propia identidad simbólica del protagonista y las certezas que guían su accionar interpretativo.

El cuestionamiento de la hipocresía de los tecnócratas y sus falsas pretensiones morales tiene el valor de un diagnóstico histórico que va a hallar una superación en un tipo de construcción fantasmática sublime que exime al narrador de su extemporaneidad. Al tiempo que se culpabiliza a la tecnocracia por competir con la naturaleza (dicotomía inexistente en el Jünger del período de entreguerras, que creía en la simbiosis entre naturaleza y técnica), simplificarla y sumirla a principios económicos, se acrecienta el ensueño esteticista y mesiánico de la técnica que participaría de un carácter sagrado, como da cuenta este pasaje: “Con los autómatas de Zapparoni se iniciaba una nueva época, y más hermosa, del arte de la interpretación escénica” (95). El placer y el deleite estético ante la perfección mecánica coexisten con el lamento por la pérdida del mundo rural y sus tradiciones de manera no antinómica, gracias al reencantamiento del mundo desaturizado de la técnica. La igualación del dominio técnico y la antigua magia termina por anular toda particularidad histórica del *novum* tecnológico, al producir un continuo temporal que exculpa al presente estadio civilizatorio de sus males, por verlo comprendido dentro de un plan natural.

La estetización de la técnica es también un elemento temático que forma parte del sistema de *La caja de las orquídeas*, pero subordinada a la visión particular de un personaje secundario como el de Rene, que parecería tener una relación diferente con el medio técnico a la de sus compañeros, y por ende, poco representativa o excéntrica:

Rene tenía una relación muy especial con las máquinas. Las comprendía, como otros captan una composición musical; sabía mucho de ellas, del ensamblaje de los engranajes, de la conjunción de los conmutadores, de las fuerzas ocultas en la materia, el aire y el vacío, y donde no llegaba su comprensión comenzaba la convicción de que los miles de impulsos y movimientos, de efectos y contraefectos, de giros, corrientes, vibraciones, de acciones y resultados, tenían todos un sentido. La máquina que se fija su propio

**Modos de la distopía y representaciones de la técnica en *Abejas de cristal* y *La caja de las orquídeas***

programa representaba para él el ideal de funcionalidad, el símbolo de la perfección, la supresión de la arbitrariedad, el arte por el arte elevado a su máxima, insuperable expresión (Franke, 1978, 36).

La metáfora de la perfección funcional de la máquina como cualidad que la emparenta al arte sí es una constante de los panegíricos belicistas de Jünger que persiste en *Abejas de cristal*. Pero, a diferencia de lo que ocurre con este, no es el irracionalismo de cuño estetizante el que predomina en la ideología general de la obra de Franke. Al contrario, es un elemento marginal que no representa la preocupación humanista que está en la base de la crítica a la racionalidad instrumental propia del pesimismo tecnológico del texto.

Un elemento distintivo de la novela de Franke, ausente en la *nouvelle* contemporánea de Jünger, es la identificación plena de los protagonistas con el imaginario científico; aspecto que se deja ver en la lógica de sus razonamientos, en la organización y en los métodos de exploración y, finalmente, en su registro<sup>5</sup>. Estos persiguen obsesivamente la presencia de la causalidad en la experimentación con el medio, según la cual las normas de acción y reacción ideales de la física deberían cumplirse. La tarea que define la razón de su estadía en ese planeta también está concebida bajo un mismo ideario. El encuentro con este nuevo mundo es presentado como consecuencia de un descubrimiento inesperado (no planificado), por efecto de la experimentación con un instrumental avanzado; recreando la vieja idea del hallazgo científico. Y en lo sucesivo, el grupo de científicos se dedica, asimismo, a experimentar con los objetos de la nueva realidad desconocida a los fines de hallar resultados “razonables” (10), es decir, acordes a expectativas propias de un sentido común y un marco de conocimiento análogo al del universo experiencial de referencia, dominado por un empirismo de similar magnitud. Ese sentido común racionalista reificante está representado en la obra, justamente, desde una ideología que es la opuesta al optimismo científico de los protagonistas. La pregunta que insiste acerca de la finalidad y el sentido de los restos de una cultura totalmente automatizada presupone siempre el razonamiento teleológico. La presunta irracionalidad de un medio técnico no dirigido según fines precisos es la máxima preocupación que los científicos exhiben una y otra vez, como síntoma de un racionalismo obsesivo que, sin saberlo, es patológico.

## Conclusiones

La ciencia ficción alemana, como explica Frank Tucker (1978), a partir de la obra de Rudolf Daumann, está concentrada en la reflexión sobre los peligros acarreados por la voluntad de dominio humana como consecuencia del progreso científico y la racionalización social, que toman una escala inusitada en el período de desarrollo de la tecnología nuclear. En ese sentido, la obra de Herbert Franke

---

<sup>5</sup> El discurso científico es la convención predilecta, a los fines de la ilusión de conocimiento empírico y de facticidad, que requiere la legalidad genérica y posibilita su aceptación por el público entrenado. La ciencia ficción dura se destaca por haber descubierto el modo de valerse del aspecto retórico del lenguaje científico con fines ficcionales. El consentimiento que la *ci-fi* dura fuerce depende, en buena medida, del éxito en la representación de este campo léxico (Huntington, 1986, 46). El lector acepta esta clase de ficciones no porque sus fundamentos teóricos estén probados o sean sólidos y tengan una base empírica reconocida, destaca Huntington (1986), sino debido al tipo particular de ilusión de facticidad que su jerga en sí misma produce.

es una clara heredera del pesimismo científico de los escritores de las décadas inmediatamente anteriores a la de su producción, como Rudolf Daumann y Karl H. Sheer. El doble siniestro de un mundo en el cual las máquinas sobreviven a una especie inteligente y existen independientemente de esta, que ha desaparecido, estructura toda la fantasía pesimista inherente al futurismo de la novela. En cuanto a *Abejas de cristal*, la denuncia de la megalomanía implícita en el programa civilizatorio de “conquista de la naturaleza” (Tucker, 1978, 149) no es menos significativa de la visión distópica de sus contemporáneos.

De todos modos, lo que deja expuesto el análisis de la estructura de extrañamiento de ambas novelas tratadas es que, a un mismo diagnóstico histórico, se le asignan soluciones simbólicas contrapuestas. La salida individualista (“era hora de pensar, para variar, en uno mismo”, Jünger, 1957, 16) y la nostalgia precapitalista (elogio de la vida campesina), en la línea del conservadurismo romántico de los años '20<sup>6</sup>, que, precisamente, el Jünger de entonces repudiaba, parecen ser las respuestas iniciales que *Abejas de cristal* ensaya para el diagnóstico acerca del nihilismo de la ciencia. El pesimismo del enfoque de este último Jünger lo asociaría, en principio, a la tecnofobia de la ciencia ficción pesimista de textos como el analizado de Franke. Sin embargo, lo que diferencia a uno y otro no es el objeto, sino la ideología de la crítica. En *Abejas de cristal*, asistimos, fundamentalmente, al lamento por la pérdida de una identidad y el sentido de pertenencia a una comunidad orgánica originaria a la manera de un anticapitalismo romántico que, en el antiutopismo de Franke, está ausente por completo.

El distopismo de las obras de Ernst Jünger y de Herbert Franke, si bien contempla aspectos comunes, como la preocupación por la automatización y la desaparición de lo humano en un futuro - en este último caso, lejano-, creada a la medida de los miedos patológicos de la era atómica, no tiene una base ideológica común. La “síntesis” (Herf, 1993, 181) entre la técnica y lo individual-natural, que la estética de Jünger convalida, termina por cancelar el conflicto que la misma matriz distópica del texto asume con antelación. La positividad de la tesis de la divinización o espiritualización de la tecnología que dialectiza, finalmente, el momento de contradicción social entre lo humano y el medio objetivo que la *nouvelle* denuncia, está, precisamente, ausente en el científicismo crítico de Franke y del tipo particular de *hard science-fiction* del que la obra es heredera<sup>7</sup>. Esa ausencia de una fantasía compensatoria que anule el conflicto originado en la existencia social concreta es un motivo del pesimismo distópico auténtico, justamente, de la obra.

Si hay algo que la ficción paranoica sobre el terror atómico escrita por Franke no admite es la “jerga de la autenticidad” (Adorno, 2005), es decir, aquellos absolutos que sirven de consuelo para un

---

<sup>6</sup> La “sensibilidad romántica” (Löwy, 2019, 34) del texto de Jünger se hace evidente en la evocación de un pasado idílico en el que las “alienaciones” (34) del estado actual de la cultura parecerían no existir para el sujeto que rememora. La visión romántica de *Abejas de cristal* comporta, por ende, una crítica de la civilización capitalista, pero de tendencia restauradora.

<sup>7</sup> En palabras de Tucker (1978, 155), la preocupación por la independencia y la integridad individual, además del científicismo evidente, son la herencia más clara de la ficción científica norteamericana e inglesa de los años '40, que incluía a autores de renombre como Isaac Asimov, Arthur C. Clarke y Robert Heinlein, entre otros, en la nueva ciencia ficción alemana del período de posguerra.

diagnóstico sobre la regresión de lo individual en la sociedad tecnificada del presente. Es por esta razón que la novela no ofrece ningún esquema superador del peligro de la desintegración nuclear; a diferencia de *Abejas de cristal*, que parece empeñarse en presentar visiones trascendentales de una realidad degradada por virtud de la cual la identidad simbólica del protagonista está en riesgo de ser abolida. De existir una visión de tipo metafísica acerca de los principios de la barbarie nuclear, la de *La caja de las orquídeas*, sin duda, es freudiana:

Aun les duraba el sobresalto causado por las poderosas fuerzas que acechaban ocultas en las baterías, condensadores, alambres, tuberías y contenedores y que seguían dispuestas a reanudar sus tareas al impulso de cualquier incidente casual, indiferentes al hecho de que aquéllas tal vez ya hubieran perdido todo sentido (Franke, 1978, 49).

La violencia impulsiva y absurda de la máquina es un signo de la pulsión de muerte irrefrenable que persiste en el inconsciente civilizatorio y persigue su autodestrucción. Cualquier proyecto utópico de realización humana a través de la técnica queda clausurado, por efecto de una racionalidad inherente a esta, que es compulsiva, y conduce a la especie, bajo su hechizo, al aniquilamiento.

## Bibliografía

- ADORNO, Th. W. (2005): “La jerga de la autenticidad”, en *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad. Obra completa, 6*, Madrid, Akal.
- BENFORD, G. (1986): “Is there a technological fix for the human condition?”, en G. E. SLUSSER y E. S. RABKIN, eds., *Hard science fiction*. Carbondale, Southern Illinois University Press.
- BUTOR, M. (1964): “La crise de croissance de la science-fiction”, en: *Essais sur les Modernes*. Paris, Les Editions des Minuits.
- CLAYTON, D. (1986): “What makes hard science fiction ‘hard’?”, en G. E. SLUSSER y E. S. RABKIN, eds., *Hard science fiction*. Carbondale, Southern Illinois University Press.
- FRANKE, H. W. (1961): *La caja de las orquídeas*. Trad. Mireia Bofill. Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1978.
- HERF, J. (1993): *El modernismo reaccionario. Tecnología, política y cultura en Weimar y el Tercer Reich*. Trad. Eduardo L. Suárez. México D. F., Fondo de Cultura Económica.
- HUNTINGTON, J (1986): “Hard-core science fiction and the illusion of science”, en G. E. SLUSSER y E. S. RABKIN, eds., *Hard science fiction*. Carbondale, Southern Illinois University Press.
- JÜNGER, E. (1957): *Abejas de cristal*. Trad. León Mames. Madrid, Alianza, 1992.
- LÖWY, M. y SAYRE, R. (2019): “El romanticismo (anticapitalista) en *La teoría de la novela*”, *Inter Litteras*, 1, pp. 33-45.
- RABKIN, E. S. (1976), *The fantastic in literature*. Princeton, NJ, Princeton University Press, 2015.
- SUVIN, D. (1979): *Metamorphoses of science fiction. On the poetics and history of a literary genre*. New Haven and London, Yale University Press.
- TODOROV, T. (1980): *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. Silvia Delpy. México, Premia.
- TUCKER, F. (1978): “Patterns in German science fiction”, *Extrapolation*, 19/2, pp. 149-155.