

**Pensad en Iain (M.) Banks:**  
***La fábrica de avispas y Pensad en Flebas, puntos de partida de una singular carrera dual***

Sara Martín Alegre

Universitat Autònoma de Barcelona

[Sara.Martin@uab.cat](mailto:Sara.Martin@uab.cat)

**NOTA:** Texto anteriormente publicado como “Consider Banks: Iain (M.) Banks's *The Wasp Factory* and *Consider Phlebas*.” *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, número monográfico editado por Tomás Monterrey, *Scottish Literature 1970-1999* (num. 41, Noviembre 2000), pp. 197-205. ISSN 0211-5913. El artículo en inglés se puede descargar de <http://ddd.uab.cat/record/116803>. La traducción al castellano es íntegra de la autora, incluyendo citas originalmente en inglés. No he modificado el texto, con la excepción del añadido de algunas notas.

### **Pensad en Banks<sup>1</sup>: Un autor, dos carreras**

La carrera de Iain Banks es única entre los autores escoceses y, de hecho, entre todos los escritores anglófonos ya que alterna (casi anualmente) la publicación de ficción literaria realista con la de ciencia ficción. Tanto su ficción realista como su ciencia ficción, que firma como Iain M. Banks<sup>2</sup>, merecen notable renombre entre público y crítica. Sus novelas son “un gran éxito, o tal vez dos grandes éxitos” (Morton, 1996) en función de cómo se considere su doble carrera. Banks atribuye sus buenas y constantes ventas a “la novedad que media de un libro a otro, al hecho de que siempre voy a cambiar mi tema y el estilo” (en Spurrier, 1999). Feliz como ningún otro escritor

---

<sup>1</sup> Iain Banks falleció el 9 de Junio del 2013 y mantuvo hasta el final de sus días la carrera dual de la que hablo aquí. En total publicó 15 novelas como Iain Banks, y otras 12 como Iain M. Banks, de las cuales 8 forman parte de la serie sobre la Cultura; publicó además 2 libros de relatos.

<sup>2</sup> La M. es una abreviatura del apellido familiar Menzies (el apellido de soltera de la madre de Banks). En principio Banks no pensó en usarlo para distinguir su ciencia ficción de sus novelas realistas; sencillamente, al ser su uso rechazado por sus primeros editores, Banks decidió utilizarlo posteriormente para apaciguar a su decepcionada familia.

en Escocia con su éxito, Banks está convencido de que “tal vez es posible combinar la excelencia literaria y las buenas ventas, pese a todo” (en Marshall, 1998).

Banks y sus muchos lectores, así pues, disfrutaban sin problemas de la fusión de la ficción realista y de la ciencia ficción en su carrera. El autor nos dice que “simplemente disfruto del hecho de poder salirme con la mía y escribir en dos géneros. Se pueden hacer cosas con los dos tipos de escritura que no se pueden hacer separadamente en uno solo” (en Jones, 1999). No obstante, no todos los reseñadores y críticos académicos comparten este optimismo. Thom Nairn, por ejemplo, utiliza la excusa mezquina del espacio limitado para justificar que su análisis de la obra de Banks hasta 1993 cubra sólo su ficción realista, excluyendo la ciencia ficción. Nairn añade que incluso el propio Banks se refiere a *The Bridge/El puente* (1986), su tercera novela realista, como su mejor trabajo (1993: 128). Para ser justos, Nairn también elogia la obra de ciencia ficción *Use of Weapons/El uso de las armas* (1990), que encuentra “excepcional”. No hace, sin embargo, intento alguno de explicar cómo encaja su calidad en el listado completo de obras escritas por Banks: ¿es esta novela de ciencia ficción excepcional entre las de su género o entre todas? ¿O usa Nairn el adjetivo para indicar que *Use of Weapons* es de alta calidad pese a ser ciencia ficción?

Banks ve su carrera como la intersección de dos géneros literarios con el mismo valor para él. *The Wasp Factory/La fábrica de avispas* (1984, realista) y *Consider Phlebas/Pensad en Flebas* (1987, ciencia ficción) son el punto de partida de estas líneas paralelas en su escritura; significativamente, ambas se ocupan de personajes que esconden e incluso ignoran su verdadera identidad. Banks no encuentra “nada oculto en mi historial que resulte en una conexión obvia” (en Marshall, 1998), si bien lo cierto es que la posición de Banks como escritor escocés con una doble carrera literaria es suficiente para justificar su interés por la identidad. A pesar de su reticencia, su trabajo (sobre todo las novelas realistas) se ha visto como parte del renacimiento de la Literatura Escocesa en inglés en las décadas de 1980 y 1990. Banks, en cambio, parece más involucrado en la guerra por la reivindicación de la ciencia ficción, que, según piensa, podría terminar el día en que una novela de ciencia ficción aparezca por fin en



la lista de finalistas al premio literario más prestigioso de Gran Bretaña, el Man Booker Prize (en Branscombe, 1995).

Precediendo a Irvine Welsh, autor de *Trainspotting* (1993), Banks ha atraído a un público joven hacia la ficción escocesa, público que no parece estar interesado principalmente en la identidad escocesa. Banks, quien siempre ha vivido en Escocia exceptuando la temporada en Londres que llevó a la publicación de *La fábrica de avispas*, es un escritor firmemente enraizado en lo relativo a la elección de su morada (en el antiguo reino de Fife, al noreste de Edimburgo). Pese a su firme independentismo, Banks desconfía de ser clasificado como un escritor escocés por miedo a perder su individualidad. Él mismo ha reconocido la influencia directa de *Lanark* (1981) del gran autor escocés Alasdair Gray en *The Bridge*, pero también ha declarado que sabe muy poco sobre Literatura escocesa como para proclamar que es parte de la 'tradición'. Banks se ve más bien como "parte de la tradición *lingüística* inglesa" (en Robertson, 1989/90; cursivas originales). Su identidad escocesa ciertamente ganó impulso, tras una adolescencia sin interés especial en la misma, cuando la conservadora Margaret Thatcher llegó al poder en 1979, victoria que alejó a Banks de Gran Bretaña y que le hizo abrazar una acérrima postura política anti-tory, hoy muy común en Escocia (Crume, 1999). Con todo, sus inclinaciones políticas son sólo parcialmente relevantes para sus intereses literarios, aunque quizás se manifiestan más claramente en las novelas sobre la anarquía socialista que es la *Cultura*.

Aún así, la ficción realista de Banks trata principalmente de la Escocia contemporánea y puede etiquetarse, correctamente, como parte de la ficción escocesa del reciente renacimiento. Su ciencia ficción, situada en un tiempo remoto y en lugares totalmente ajenos a Escocia, podría incluso servir para cuestionar el sentido mismo de la expresión 'Literatura Escocesa' (o nacional). David Punter ha resuelto netamente el problema con el argumento de que la ficción (de ambos tipos) de Banks es de estilo gótico, dado que se obsesiona, como gran parte de la ficción escocesa de hoy, por el pasado y por la búsqueda de una 'tradición' que bien podría haber sido un simple invento. La 'kryptosfera' de *Feersum Endjinn/El artefakto* (ciencia ficción, 1994)

“(que podemos considerar como una base de datos gótica, repleta de fantasmas generados por la información custodiada) está compuesta por el terror del pasado y el miedo al control” (Punter, 1999: 107). Estos terrores gemelos colocan toda la ficción de Banks, y no sólo la ciencia ficción, en un cruce de caminos entre la necesidad de afrontar el pasado y el presente, e incluso el futuro.

Sus novelas realistas son parábolas sobre el presente de Escocia y sus dificultades para asumir su identidad moderna. Su ciencia ficción, pese a negarse a mirar a Escocia, muestra una preocupación por las fuerzas gigantescas que el tiempo desata y por la relativa falta de importancia del individuo que se deja llevar por ellas. Esta es la respuesta posmoderna a la invención de la novela histórica de Walter Scott, precisamente en Escocia. Fredric Jameson señala que la ciencia ficción mantiene “una relación de parentesco y a la vez de inversión, de oposición y homología” con la novela histórica (1991: 284). Mientras que la novela histórica corresponde a “la aparición de la historicidad”, la ciencia ficción corresponde a “la disminución o el bloqueo de esa misma historicidad”, que llega a la parálisis en la posmodernidad (1991: 284). El fracaso de la Historia para llevar a la humanidad (Escocia incluida) a la utopía se disputa con un renovado impulso utópico, pero crítico, que florece en la Historia imaginaria de las civilizaciones narrada por la ciencia ficción de Banks.<sup>3</sup>

La diferencia entre la ciencia ficción y la ficción realista es para Banks una cuestión de técnica narrativa; darle credibilidad a un mundo imaginario y representar de manera plausible la realidad requieren estrategias distintas:

Si llegas a un punto en el que piensas, ‘Para que eso suceda, toda la sociedad tiene que ser diferente’ eso no es ningún problema en CF. Se retrocede y se modifica la sociedad. Si esto ocurre en una novela realista, no se puede hacer nada. Por ello me siento un poco más cómodo escribiendo CF. Por otra parte, un grado, una fracción, hacen que la escritura realista me sea más gratificante, simplemente porque uno siente que ha logrado más al haber tenido que luchar con la realidad, así como con su imaginación. Siempre he dicho que si me viera obligado a punta de pistola a elegir entre ambos, prefiero escribir ciencia ficción.

---

<sup>3</sup> El volumen colectivo editado por Carolina McCracken-Flesher *Scotland As Science Fiction* (2012) traza un panorama claro aunque incompleto de la importancia que tiene este aspecto del fantástico en la Literatura escocesa.



Lo disfruto mucho más. Pero no me gustaría tener que renunciar a ninguno de los dos géneros. (en Nicholls, 1994)

Teniendo en cuenta, pues, que para Banks escribir ciencia ficción o ficción realista implica un grado similar de dificultad, asociada a diferentes problemas técnicos cabe, en consecuencia, pensar que una novela como *La fábrica de avispas* no debería ser más o menos accesible para el lector que *Pensad en Flebas*<sup>4</sup>. Sencillamente, cada una requiere diferentes habilidades de escritura y de lectura; habilidades que, como Banks demuestra, puede poseer la misma persona. Ambas novelas son en todo caso retos formidables para el lector: la primera debido a su uso audaz del narrador en primera persona en la narración de una historia muy violenta; la segunda, por la complejidad de su trama y trasfondo fantástico. El mérito principal de Banks radica en estimular a los lectores a consumir novelas cada una de ellas provocadoras en grado similar pero por razones totalmente diferentes. Si todos los lectores están dispuestos o no a asumir el reto ese es ya otro asunto. “Bastantes lectores leen sólo los libros realistas”, Banks declaró en una entrevista; en contraste, “Muy pocos lectores de mi CF leen sólo los libros de CF.”<sup>5</sup> Los lectores de CF tienden a ser mucho más tolerantes. Por otra parte, sospecho que los lectores conservadores no me leen en absoluto: no los veo escogiendo *La fábrica de avispas* (...)” (en Ing, 1996). Tampoco *Pensad en Flebas*. Su ficción apela, por lo tanto, a un lector ideal de mente abierta, dispuesto a dejar de lado tanto el esnobismo de la tertulia literaria como el *fandom* fanático. Las novelas de

---

<sup>4</sup> El título hace alusión a un personaje en el poema favorito de Banks, *The Waste Land/La tierra baldía* (1922) de T.S. Eliot. El marino fenicio Flebas perece en un naufragio y Eliot usa la degradación que sufren sus restos mortales para sugerirle en tono un poco burlón a gentiles y judíos: “Consider Phlebas, who was once handsome and tall as you” (“Pensad en Flebas, quien una vez fue tan apuesto y alto como vosotros”). A Banks le gustaba la expresión ‘Pensad en Flebas’ y la usó como título; lo mismo que la expresión ‘look to windward’ (‘mirad a barlovento’) en el verso anterior al citado. El lector que no entienda la alusión siempre puede usar internet para comprobar su significado...

<sup>5</sup> En una presentación ofrecida en el British Council de Barcelona, en 1998 o 99, en que estuve presente, Banks aclaró que sus libros de CF suponen un tercio de sus ventas totales. Era muy sencillo distinguir entre el público a los lectores que prefieren este aspecto de su obra, al responder estos a la clásica descripción del ‘frikí’ (*nerd* o *geek*) local. Estoy de acuerdo con la apreciación de Banks, si bien añadiré como lectora apasionada de su CF que sus novelas realistas me parecen muy inferiores—o, mejor dicho, que reflejan la pobreza del realismo (británico) actual en relación con la enorme energía innovadora que se da en la CF y la fantasía anglófonas hoy, dentro y fuera de Escocia.



Banks no le exigen, sin embargo, a los lectores saber identificar sus rasgos escoceses, ni son conscientes de mostrarlos.

### ***La fábrica de avispas*: Cuestionando el género**

Como es bien sabido, *La fábrica de avispas*, la espantosa pero divertida autobiografía confesional del joven Frank Cauldhame, de 17 años de edad, fue recibida con una mezcla de insultos, incomprensión y alabanzas. Esta fue la primera novela publicada por Banks, pero la cuarta que había escrito. Las tres anteriores eran novelas de ciencia ficción (*Use of Weapons* de 1974, *Against a Dark Background/Contra la oscuridad* de 1975, y *The Player of Games/El jugador* de 1979) que Banks posteriormente publicó en versiones re-escritas radicalmente. “Empecé a escribir *no-ciencia ficción*” Banks explica “porque (...) hay más editores que publican novelas realistas que ciencia ficción, y *La fábrica de avispas* fue el resultado” (cursiva añadida; en Branscombe, 1995) El éxito de esta novela y de los dos otras novelas realistas que la siguieron (*Walking on Glass/Pasos sobre cristal* y *The Bridge*) le permitió a Banks establecerse como escritor profesional; fue sólo entonces cuando regresó a la ciencia ficción (y a vivir en Escocia) con *Pensad en Flebas*.

*La fábrica de avispas* narra el descubrimiento por parte de Frank de su verdadera identidad: él no es un hombre castrado, como le ha informado su padre, sino una mujer: Frances. “Se suponía que *La fábrica* trataba,” según Banks “del sexismo y (...) bueno, también tenía que haber puesto la religión a parir, de verdad. Pero la mayoría de la gente sencillamente la consideraron una novela de terror” (en Ricketts, 1996). Como narración en primera persona, *La fábrica de avispas* es un ejercicio de ventriloquia asombroso. La mayor parte de las energías del autor se emplean en dotar a Frank de una personalidad creíble en el contexto narrativo realista. Esto le da a las atrocidades que Frank comete—el sacrificio de diversos animales y el asesinato de tres niños pequeños—una inmediatez que puede haber antagonizado a muchos críticos, especialmente a los ingleses, menos acostumbrados al sardónico humor escocés. Estos críticos, Banks argumenta, malinterpretaron su novela al tener

prejuicios no sólo contra ese retorcido humor sino también contra la ficción de terror, llegando a usar “un lenguaje totalmente inadecuado” y describiendo *La fábrica de avispas* como “el equivalente literario” de los llamados ‘video nasties’ o películas de terror gráfico (en Metcalfe, 1989). Estas reseñas negativas alejaron a muchos lectores, especialmente a muchas mujeres que podrían haber disfrutado con la extraña trama de inversión de género.

Hija remota de *Frankenstein* (1818), esta novela cuestiona los estereotipos relacionados con la identidad de género a través del experimento secreto que Angus Cauldhame, ex hippie y doctor en bioquímica, ejecuta en el cuerpo y mente de su hija Frances. Los Cauldhames viven en una pequeña isla escocesa que recuerda el lugar donde el doctor Frankenstein fabrica el monstruo femenino que finalmente aborta. Una combinación de hormonas, bromuro y mentiras—a Frank le han dicho que el perro de la familia lo castró cuando tenía 3 años—mantienen el cuerpo de Frances en los límites de una androginia, que ‘él’ lee erróneamente como masculinidad rampante a punto de florecer. El trauma que Frank sufre al darse cuenta de que es una mujer fuerza a los lectores a tomar conciencia de nuestra estrechez de miras en relación a la definición de género. Por otro lado, Banks denuncia la dependencia absurda que la humanidad tiene de la religión patriarcal a través de los patrones de comportamiento masculinos de su protagonista, vacíos en última instancia de significado. Estos llevan a Frank a obsesionarse con ridículos rituales y con su dependencia de la fábrica de avispas, una compleja cámara de tortura donde las avispas que sufren y mueren supuestamente le indican qué sendero tiene que tomar entre los que se bifurcan en su vida.

Presumiblemente, el castigo que Frank sufre y la ironía que socava su defensa férrea del sexismo está diseñado para exaltar a las mujeres. El discurso machista supremacista de Frank, quien odia a las mujeres porque “son débiles y estúpidas y viven a la sombra de los hombres y no son nada en comparación con ellos” (43), debe dar paso a la humillación una vez conoce su verdadera identidad: “Me sentía orgulloso; era un eunuco pero era único, una presencia fiera y noble en mis tierras, un guerrero lisiado, príncipe caído... Ahora veo que lo estúpido que he sido todo el tiempo” (183,



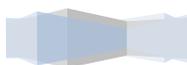
elipsis original). Mirando hacia atrás, Frank justifica su violencia como venganza contra aquellos que, a diferencia de él como hombre castrado, podrían continuar la especie. Frank, sin embargo, trata de convencerse a sí misma/o de que el género es irrelevante: “Pero sigo siendo yo, soy la misma persona, con los mismos recuerdos y los mismos hechos, los mismos (pequeños) logros, los mismos (terribles) crímenes a mi nombre” (182).

Aquí, precisamente, radica el punto más controvertido en esta novela. La nueva identidad femenina de Frank le parece degradante; tener relaciones sexuales con un hombre y dar a luz a un niño se convierten en posibilidades de pesadilla para la nueva Frances. La fantasía anti-sexista de Banks tiene, por lo tanto, una lectura de doble filo: es una historia de terror para los hombres y una reivindicación feminista para las mujeres—pero deficiente. La fábula que Banks narra es menos eficaz en su exhortación de las actitudes anti-sexistas que en su retrato ambiguo de la despreciable ideología machista y como resultado la lección que el sexista Frank aprende lleva, paradójicamente, a su apreciación de su nueva identidad femenina como castigo. La novela termina con Frances sintiendo gran ansiedad mientras espera la reacción de su amado hermano, el loco Eric, ante esta nueva identidad que tanto miedo tiene a asumir. Este final parece ser especialmente realista ya que presenta a una mujer vulnerable, Frances, esperando a que dos hombres validen su identidad; tratándose de hombres tan inestables como Angus y Eric, con el poder para destruir psíquicamente a Frances, Banks parece criticar el poder que el patriarcado tiene sobre Frances, sin que ofrezca, pese a ello, una solución para que la joven deje de depender emocionalmente de su padre y su hermano.

La identidad escocesa no es un tema primordial para Frank, ni al parecer para Banks. A pesar de los comentarios menores pero constantes que Frank hace sobre la vida en Escocia, la ubicación de la novela juega un papel algo borroso, especialmente para los lectores que no tienen experiencia real de la vida en Gran Bretaña. Como es habitual en la ficción escocesa, la voz escocesa del narrador en primera persona nos llega distorsionada mediante una prosa inglesa estándar. El intento más claro por parte de Banks de dar su visión particular de la vida en Escocia se encuentra en las

cómicas escenas en que Frank sale de fiesta a varios pubs (74-86), con breves apariciones estelares de una banda punk que canta con acento norteño de Inverness y una chica con fuerte acento de Glasgow. En este mismo episodio un Frank completamente ebrio pronuncia un discurso (o eso cree) en “inglés hablado correctamente” (80), que sus compañeros de borrachera no entienden, sobre el estado de la Unión, concepto que un confundido Frank asocia con los sindicatos (‘trade unions’) en lugar de con el Reino Unido. Angus corrige el error de Frank al aclararle que las muchas Union Street de Gran Bretaña celebran la Unión entre Escocia e Inglaterra, “sin duda, con miras a las oportunidades de lucro que esta forma temprana de oferta pública de adquisición ofreció” (81). La Unión queda así vinculada por el anarquista Angus con el ambiente de su época presente, marcado por el liberalismo de Maggie Thatcher y su desastrosa gestión de la economía industrial de Escocia (que dismanteló), del trabajo local y de la política nacionalista.

Entre otros, Thom Nairn han afirmado que el alma escocesa de *La fábrica de avispa* se encuentra en su chocante sentido del humor (1993: 127). El supuesto sentido del humor escocés de Banks luce con mayor fuerza en las secciones dedicadas a Frank y su hermano loco Eric, y al asesinato de tres niños. La función narrativa de Eric es situar, por contraste, la propia locura de Frank a un nivel más tolerable—el irracional Frank parece cuerdo y racional frente al desquiciado Eric. Así pues, a pesar de su propia crueldad, Frank está profundamente afligido porque Eric tiene el mal hábito de quemar y devorar perros. Los problemas mentales de Eric sirven también para hacer hincapié en la idea de que el asesinato en manos de Frank de los niños Paul (su hermanastro), Blyth y Esmeralda (sus primos) no es el resultado de la locura. Las muertes grotescas de estos niños no tienen que tomarse en serio; de hecho, son una broma entre autor y lector. La pasión por el asesinato de Frank, que él define como “tan sólo una etapa por la que estaba pasando” (42), lo mantiene ocupado entre las edades de 6 y 9 años. La comicidad de estas muertes infantiles depende de la increíble juventud del perpetrador y de las motivaciones y métodos rebuscados de Frank. Blyth es envenenado por una víbora plantada en su pata de palo en venganza por haber quemado los conejos de Eric... con un lanzallamas. Frank mata a Paul persuadiéndolo



para que golpee una bomba alemana de 500 kgs. varada en la isla desde la Segunda Guerra Mundial; su motivación es que el nacimiento de Paul coincidió con la presunta castración de Frank. Esmeralda muere porque “después de todo, ya había despachado a dos varones y por lo tanto le había hecho a las mujeres un cierto favor estadístico” (87). Atada a una cometa gigante, Esmeralda se adentra volando en un mar del que nunca vuelve.

El uso insistente de este tipo de comedia de humor negro caracteriza *La fábrica de avispas* como una fantasía surrealista. Bien podría ser, teniendo en cuenta el trabajo de otros escritores escoceses contemporáneos como Irvine Welsh, que la comedia negra sea el ingrediente esencial en la visión moderna de Escocia, también reflejada en las admiradas novelas de los autores decanos Alasdair Gray o James Kelman. Pero mientras que Welsh trata de la miseria extrema y de la violencia en relación con la plenamente identificable Escocia en descomposición de los peores barrios urbanos, la ficción de Banks se sitúa, al menos en *La fábrica de avispas*, en una Escocia de la imaginación surrealista donde padres como Angus hacen tétricos experimentos a expensas de sus hijos y sin miedo a la ley. Una Escocia mucho más cercana, por lo tanto, a *Poor Things/Pobres criaturas* de Alasdair Gray (1993) con su cirujano loco Godwin Baxter y su nueva Eva, Bella Baxter, creada cual novia de Frankenstein. El sentido del humor de Banks sólo flaquea en la descripción de los rituales y ceremonias que Frank lleva a cabo y que, a pesar de su sensacionalismo, son las secciones menos interesantes de *La fábrica de avispas*. La violencia contra los animales contribuye a la caracterización de Frank como un machista sádico y cruel, si bien el tono inexpresivo de las secciones que narran sus ‘sacrificios’ suscitan la impaciencia y el disgusto de los lectores en lugar de una profunda reflexión sobre las funciones (negativas) de la religión, como pretendía Banks. Quizás se pueda atribuir esta falla a que Banks se toma la religión mucho más en serio de lo que sugiere el tono surreal de otras partes de esta novela.

*La fábrica de avispas* es, para concluir, al mismo tiempo una obra muy personal y una obra muy representativa de un momento particular de la Literatura escocesa. Junto a autores tan dispares como Alasdair Gray y Irvine Welsh, Iain Banks logra

involucrar al lector en una visión fantástica y surrealista de Escocia dominada por un sentido del humor muy negro. No hay nunca que confundir este humor autóctono escocés con la ironía inglesa; muy por el contrario, el excelente uso que Banks hace de lo peregrino y lo estrambótico retrata Escocia como una tierra donde la noción española de ‘esperpento’ no estaría fuera de lugar.

### ***Pensad en Flebas: La utopía celebrada desde la objeción***

La ciencia ficción de Banks entra dentro del subgénero de la ‘space opera’ u ópera espacial, popularizado en la década de 1930 por las revistas *pulp* americanas, y más adelante recuperado por la saga *Dune* (1963) de Frank Herbert y películas como *La guerra de las galaxias* (1977) de George Lucas. Brian Aldiss define la ‘space opera’ como “*Wide-screen* barroco—una especie de aventura interplanetaria despreocupada, llena de brillantes paisajes, escenas dramáticas y de una exhilarante asunción de lo improbable” (en Morton, 1996), mezcla que describe correctamente lo que Banks ofrece. “La Literatura realista”, él mismo argumenta, “es como pintar miniaturas gran parte del tiempo y si de repente pasas a la ciencia ficción esta te da la oportunidad de trabajar en un lienzo adecuado. (...) Bien puede haber más arte en la miniatura, pero, ¡por Dios!, hay más diversión en las visiones extensas” (en Daoust, 1997).

La principal novedad en la ciencia ficción de Banks es la sustitución de la ideología imperialista dominante de la ‘space opera’ militarista americana por un planteamiento utópico izquierdista, que, podría decirse, constituye su contribución específicamente escocesa a la ciencia ficción dada la tradición local en este sentido. Los neologismos tecnológicos, la rica descripción de lugares extravagantes y la aventura trágica que encierra el núcleo de *Pensad en Flebas* parecen no tener prácticamente nada que ver con Escocia. Sin embargo, la impresión es que Banks está contribuyendo un punto de vista marcadamente escocés al género, basado en la descripción de la utopía como el sueño de unir ocio y cultura, una aspiración sin duda europea. *Pensad en Flebas* presentó a los lectores de Banks una civilización con la que el autor llevaba soñando más de diez años, bautizada como la Cultura. “Inventé la

Cultura”, Banks explica “como reacción a la gran cantidad de CF distópica de derechas que había leído desde niño” (en Ing, 1996). Federación de diversas especies humanoides establecidas aproximadamente “hace nueve mil años” (Banks, 1994), la Cultura se basa en la idea de que las personas que viven en naves espaciales que viajan durante generaciones a estrellas distantes dentro de la Vía Láctea jamás obedecerían un poder imperial centralizado—y se pueden leer aquí, si así se desea, alusiones a la actual situación post-colonial tanto como una defensa velada de los diversos nacionalismos en Europa. Las relaciones de interdependencia mutua en el espacio profundo darían paso paulatinamente a un sistema que Banks define como “socialismo interno, anarquía externa” (Banks, 1994), acompañado de un alto grado de placer y ocio creativo, una utopía que descansa sobre la base de la ingeniería genética y sobre de la cesión de la gestión y administración de la Cultura a sus inteligencias artificiales (las Mentes), ordenadores y robots.

Curiosamente, Banks utiliza el personaje principal de *Pensad en Flebas*, Bora Horza Gobuchul, para subrayar las deficiencias de la perfecta utopía de la Cultura. Horza es un mercenario a sueldo del enemigo Idirano—una raza monstruosa de fanáticos religiosos—en la guerra declarada contra la Cultura para detener su expansión diplomática (que no de conquista territorial). A pesar de no gustarle su religión e ideología, Horza trabaja para los Idiranos porque “están en el lado de la vida—aburrida, pasada de moda, biológica; maloliente, falible y miope pero, Dios lo sabe, vida *real*” (29, cursiva original). La Cultura es, en opinión de Horza, demasiado dependiente de las máquinas e inteligencias que la gestionan y corre, por lo tanto, el peligro de quedarse sin alma. El propio Horza es un ser metamórfico: un humanoide alterado genéticamente para ser utilizado como arma en una guerra olvidada de un pasado muy lejano. Tiene glándulas venenosas debajo de uñas y dientes pero su carrera se caracteriza, sobre todo, por su capacidad de cambiar su forma física a voluntad. Horza, en cualquier caso, encubre sus peculiares cualidades porque los humanoides metamórficos son percibidos como “una amenaza a la identidad, un reto para el individualismo, incluso para aquellos cuya forma nunca pensaron copiar” (46). Horza no representa pues a ninguna nación, especie ni grupo étnico; es, más bien, el hombre

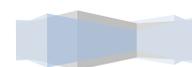
posmoderno por excelencia en búsqueda de una identidad estable, ya sea en Escocia o en otros lugares del mundo occidental (o de la galaxia).

Las máquinas de la Cultura son el centro del debate en *Pensad en Flebas*. El argumento básico es proporcionado por el intento de los Idiranos de robarle a la Cultura una Mente de última generación, que ha escapado de la destrucción de la nave espacial que habita y rige. Horza es enviado para recuperar este tesoro, escondido en el Mundo de Schar, a donde también acuden Perosteck Balveda—una formidable agente secreta de la Cultura—y el fanático guerrero Idirano Xoxarle. La Mente, como toda inteligencia artificial, es considerada por la Cultura como ciudadana con plenos derechos; se puede decir así que los miles (o millones) de Mentes mantienen una relación simbiótica con los humanoides que han constituido la Cultura. La principal crítica de Horza es que esta supuestamente exitosa simbiosis no es más que esclavitud y que conducirá al exterminio humano en cuanto las Mentes concluyan que no necesitan a quienes sirven para sobrevivir. Reflexionando sobre la vida regalada de los ciudadanos de la Cultura, Horza llega a la conclusión de que

(...) la guerra tenía que ser idea de las Mentes; era parte del impulso clínico que les hacía limpiar la galaxia, hacer que se gestionara siguiendo líneas agradables y eficientes, sin desperdicio, injusticia ni sufrimiento. Los tontos de la Cultura no podían ver que un día las Mentes comenzarían a pensar lo intrínsecamente derrochadores e ineficientes que eran los seres humanos en ella. (35)

La Cultura es también, a su juicio, tan imperialista como los Idiranos, pese a querer exportar al resto de la galaxia su modelo de civilización al parecer por razones altruistas; Horza incluso compara esta civilización con un cáncer que “no pararía por voluntad propia y por ello tenía que ser detenido” (159). Irónicamente, Horza se convierte en parte de una máquina de la Cultura después de morir. Su mente, salvada por Balveda, se convierte en la Mente que rige uno de los colosales General System Vehicles en que viven los ciudadanos de la Cultura, en este caso un GSV propiedad de uno de los descendientes del propio Horza, quien jamás llega a saber lo próximo que está a su antepasado.

En cierto sentido, lo que mejor define *Pensad en Flebas* como ciencia ficción escocesa—quizás, sobre todo, como ciencia ficción europea—es su difícil relación con los



modelos americanos, que admira pero rechaza. Banks ocupa una sólida posición dentro de la tradición fantástica de la Literatura escocesa, que va desde Burns hasta Gray en su primera fase, como demuestra Colin Manlove en su *Anthology of Scottish Fantasy Literature* (1996). Banks también muestra grandes afinidades en esta novela con *Treasure Island/La isla del tesoro* (1883): *Pensad en Flebas* lleva a Horza al desierto y solitario Mundo de Schar, donde la Mente huída se esconde a bordo de una nave espacial pirata a cargo de una tripulación de inadaptados; su propio Long John Silver es el brutal líder de los piratas, Krayklin, a quien Horza finalmente mata y suplanta. No obstante, como autor de ciencia ficción, Banks también se relaciona con los modelos narrativos establecidos por los americanos E.E. Smith, Jack Williamson, Robert Heinlein, Jack Vance y muchos otros escritores más recientes. Algunos críticos y lectores incluso han leído la Cultura como un reflejo del consumismo estadounidense, una conexión que un horrorizado Banks siempre ha negado. La Cultura no es en absoluto una utopía americana sobre todo si tenemos en cuenta su pasión por el ocio creativo en vez del simple consumismo; es, más bien, europea, como he señalado, e ilustrada. En cambio, el modelo de paz que la Cultura está tratando de imponer a las demás civilizaciones para liberarlos y darles acceso a la utopía no está tan lejos del modelo estadounidense de la Pax Americana. Al igual que los estadounidenses contemporáneos, la Cultura usa puntalmente la guerra (al menos en esta novela, aunque no habitualmente) para detener la propagación de otras ideologías, como la de los Idiranos, si bien siempre afirma que lucha por la paz. *Pensad en Flebas* trata en realidad del contraste entre la inmensa magnitud temporal de la guerra que la Cultura está librando con los Idiranos y el corto alcance cronológico de la protesta de Horza—una protesta que, como transpira, posiblemente representa el rechazo europeo a las políticas nucleares militares estadounidenses. Esta es una guerra en la que, como explica Horza, uno puede “destruir planetas más allá de su propio sistema y provocar novas en estrellas distantes años luz (...) y aún así nunca se tienen idea de por qué realmente se lucha” (33); los ecos de Vietnam son perceptibles aquí, en este entorno galáctico.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> La escala de guerra es colosal. Según los apéndices que Banks añadió a su novela, esta guerra, iniciada

*Pensad en Flebas* guarda también una relación manifiesta con el cine de Hollywood. La edición de ritmo rápido de la narración está regulada por estrategias que mezclan lo literario y lo cinematográfico, y que piden un lector con gran capacidad visual e imaginativa. Como sucede en muchas películas de Hollywood, el anhelo de visualizar escenas espectaculares imposibles en la realidad está detrás de las tremendas energías empleadas aquí por Banks. El estimulante detalle visual y especial involucrado en la narración supera, no obstante, muy de lejos cualquier película de CF americana, desde la *Guerra de las Galaxias* hasta hoy mismo. El propio Banks a menudo ha señalado que le encantaría ver *Pensad en Flebas* en la pantalla pero incluso Hollywood necesitaría un presupuesto astronómico para financiar un proyecto como este.<sup>7</sup> La ópera espacial de Banks está, así pues, llenando sin duda una brecha que la industria del entretenimiento aún no puede llenar, ni siquiera con los vídeo-juegos. Sólo necesita el reconocimiento que merece como Literatura por parte de los lectores de mente abierta; un reconocimiento mucho más merecido que el que las deficientes películas de ciencia ficción hollywoodiense ya disfrutaban entre el público de cine en general.

En cuanto a la cuestión de la identidad escocesa, mientras que *La fábrica de avispa* pertenece más bien a un paradigma todavía marcado por los límites entre las literaturas nacionales, *Pensad en Flebas* sugiere que existe otro paradigma posible—el del fantástico y más concretamente la CF transnacional. Éste, aunque articulado a través del lenguaje Inglés es verdaderamente internacional en su alcance, manteniendo una estrecha relación con los textos estadounidenses exportados y

---

en nuestro año de 1327 DC, duró 48 años y un mes, y supuso una victoria total para la Cultura. En total murieron algo más de 851.000 millones de criaturas sentientes (máquinas incluidas); especies enteras desaparecieron así como decenas de planetas. La guerra es tan importante que todas las novelas sobre la Cultura (que no siguen un orden cronológico) contienen alguna referencia a ella que permite así situarlas en su Historia.

<sup>7</sup> La pobrísima película de los hermanos Wachowski *Jupiter Ascending/El destino de Júpiter* (2015), que costó 176 millones de dólares pero fracasó estrepitosamente en taquilla, sí da al menos una cierta impresión de que, en lo que se refiere al uso de efectos digitales, el cine de Hollywood ha alcanzado al fin el nivel técnico que requiere la mejor 'space opera' literaria. La pregunta es por qué los Wachowski no recurrieron a adaptar a Banks o a cualquier otro gran autor del género en lugar de perpetrar su ridícula trama.



consumidos en todo el mundo. Dentro de este marco, la identidad escocesa escocés de Banks queda subordinada a su doble identidad como autor realista y de género, subrayando al mismo tiempo que su aportación más original tanto a su Literatura local como a la universal es, tal como manifiesta la Cultura, la aspiración de que todos seamos felices ciudadanos del mundo, e incluso de la galaxia.

## BIBLIOGRAFÍA

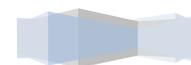
### Fuentes primarias

- Banks, Iain. *The Wasp Factory* (1984). London: Abacus, 1990 (1993)/ *La fábrica de avispa*. Traducción de Cristóbal Pera. Arganda del Rey: Factoría de Ideas, 2008.
- Banks, Iain M. *Consider Phlebas* (1987). London: Orbit, 1998 / *Pensad en Flebas*. Traducción de Alber Solé. Arganda del Rey: Factoría de Ideas, 2007.

### Fuentes secundarias

- Banks, Iain M. "A Few Notes on the Culture." 1994. *The Culture: Iain M. Banks Fanzine*. <http://members.xoom.com/TheCulture/frameset.html>. Consulta 13 Noviembre 1999.
- Branscombe, Mary. "Head to Head With The Stars: Iain Banks." *SFX*, Junio 1995. *Culture Shock: The Iain M. Banks Fanzine*. <http://www.phlebas.com/text/banksint12.html>. Consulta 13 Noviembre 1999.
- Crume, Andrew. "Iain Menzies Banks." 1999. *Scottish Writers*. [http://www.users.globalnet.co.uk/~crume/ian\\_m\\_banks.html](http://www.users.globalnet.co.uk/~crume/ian_m_banks.html). Consulta 2 Noviembre 1999.
- Daoust, Phil. "Panic Ye Not!" *The Guardian*, 20 Mayo 1997. *Culture Shock: The Iain M Banks Fanzine*. <http://www.phlebas.com/text/banksint16.html>. Consulta 13 Noviembre 1999.
- Ing, Simon. "Iain Banks: Author of *Excession*." *Cyberia Café*. Mayo 1996. *Culture Shock: The Iain M Banks Fanzine*. <http://www.flebas.com/text/banksint07.html>. Consulta 13 Noviembre 1999.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: Duke University Press, 1991.
- Jones, Griff Rhys. "Star Interview: Iain Banks." *BBC Online*. <http://www.bbc.co.uk/education/bookworm/banks/index.shtml>. Consulta 20 Noviembre 1999.
- Manlove, Colin (ed.). *An Anthology of Scottish Fantasy Literature*. Edinburgh: Polygon Press, 1996.
- Marshall, Andrew G. Marshall. "I Thought That Only Bad Writers Made Money". *The Independent*, 22 Septiembre 1998. *Culture Shock: The Iain M. Banks Fanzine*. <http://www.phlebas.com/text/banksint23.html>. Consulta 13 Noviembre 1999.
- McCracken-Flesher, Caroline. *Scotland As Science Fiction*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press, y Rowman & Littlefield Pub. Group, 2012.

- Metcalfe, Tim. "Interview with Iain Banks." *GM Magazine*, 2:3, Noviembre 1989. *Culture Shock: The Iain M Banks Fanzine*. <http://www.phlebas.com/text/gminter.html>. Consulta 13 Noviembre 1999.
- Morton, Oliver. "Iain Banks spoke with Oliver Morton." *Wired*, Junio 1996. *Culture Shock: The Iain M. Banks Fanzine*. <http://www.phlebas.com/text/banksint13.html>. Consulta 13 Noviembre 1999.
- Nairn, Thom. "Iain Banks and the Fiction Factory." En Gavin Wallace and Randall Stevenson (eds.), *The Scottish Novel since the 1970s: New Visions, Old Dreams*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 1993: 127-135.
- Nicholls, Stan. "Man of Culture." *Starlog*, Diciembre 1994. *Culture Shock: The Iain M. Banks Fanzine*. <http://www.phlebas.com/text/banksint03.html>. Consulta 13 Noviembre 1999.
- Punter, David. "Heartlands: Contemporary Scottish Gothic." *Gothic Studies*, 1:1, Agosto 1999: 101-118.
- Ricketts, Ed. "Iain Banks spoke with Ed Ricketts of PC Format." *Futurenet PC Format*, Junio 1996. *Culture Shock: The Iain M. Banks Fanzine*. <http://www.phlebas.com/text/banksint15.html>. Consulta 13 Noviembre 1999.
- Robertson, James. "Bridging Styles: A Conversation with Iain Banks." *Radical Scotland*, No. 42, Diciembre 1989/Enero 1990. *Culture Shock: The Iain M. Banks Fanzine*. <http://www.phlebas.com/text/interv4.html>. Consulta 13 Noviembre 1999.
- Spurrier, Christian. "Interview with Iain Banks." Mayo/Junio 1999. *BookEnds Magazine*. <http://www.bookends.co.uk/chat/banks.asp>. Consulta 10 Noviembre 1999.



## LICENCIA CREATIVE COMMONS



**Reconocimiento – NoComercial – SinObraDerivada (by-nc-nd):** No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas.



**Reconocimiento (Attribution):** En cualquier explotación de la obra autorizada por la licencia hará falta reconocer la autoría.



**No Comercial (Non commercial):** La explotación de la obra queda limitada a usos no comerciales.



**Sin obras derivadas (No Derivate Works):** La autorización para explotar la obra no incluye la transformación para crear una obra derivada.

Se prohíbe específicamente generar textos académicos basados en este trabajo, si bien puedes citarlo. La referencia correcta sería:

Martín Alegre, Sara. “Pensad en Iain (M.) Banks: *La fábrica de avispas* y *Pensad en Flebas*, puntos de partida de una singular carrera dual”. Bellaterra: Departament de Filologia Anglesa i de Germanística, Universitat Autònoma de Barcelona, 2015.

Seguido de la dirección de la web del DDD donde se ha publicado el documento.

**Nota** Para cualquier duda, ponerse en contacto con la autora, Sara Martín Alegre ([Sara.Martin@uab.cat](mailto:Sara.Martin@uab.cat))

