

**FICCION INMERSIVA Y COSMOLOGÍA FRACTAL
EN LAS SITCOMS GALÁCTICAS DE LAURA FERNÁNDEZ¹**

**IMMERSIVE FICTION AND FRACTAL COSMOLOGY IN LAURA
FERNÁNDEZ'S GALACTIC SITCOMS**

Teresa GÓMEZ TRUEBA

Universidad de Valladolid
teresa.gomez.trueba@uva.es

Resumen: En este artículo se analizan las estrategias ficcionales puestas en práctica por la novelista española Laura Fernández, autora de una amplia y original obra de ciencia ficción que, aun bebiendo en fuentes de una tradición *pulp*, retrofuturista y pop, adquiere una gran complejidad metaficcional y autorreferencial, así como un profundo efecto de extrañamiento en los lectores. Dicha complejidad tiene que ver con la creación de tramas que se disponen en una estructura en abismo de carácter especular, a partir de un principio de réplica a diferentes escalas. Para explicar ese sistema de construcción de relatos encadenados se recurrirá a las teorías científicas que describen el cosmos desde la geometría fractal, basado tanto en el principio de la autosemejanza como en la imprevisible irrupción del caos.

Palabras clave: Laura Fernández. Ciencia ficción. *Mise en abyme*. Fractal. Metaficción.

Abstract: This article analyses the fictional strategies put into practice by the Spanish novelist Laura Fernández, author of a wide-ranging and original work of science fiction that, despite drawing on sources from a pulp, retrofuturist and pop tradition, acquires great metafictional and self-referential complexity, as well as a profound effect of estrangement on readers. This complexity has to do with the creation of plots that are arranged in a specular abyss-like structure, based on a principle of replication at different scales. To explain this system of constructing linked stories, we will resort to scientific theories that describe the cosmos from fractal geometry, based both on the principle of self-similarity and on the unpredictable emergence of chaos.

Keywords: Laura Fernández. Science fiction. *Mise en abyme*. Fractal. Metafiction.

¹ Esta publicación es parte del proyecto de investigación *Fractales. Estrategias para la fragmentación en la narrativa española del siglo XXI*, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (PID2019-104215GB-I00).

1. INTRODUCCIÓN

En su exhaustivo panorama de la narrativa española de ciencia ficción del siglo XXI, Fernando Ángel Moreno llamaba la atención sobre la originalidad en el tratamiento del género por parte de Laura Fernández, con un tipo de trama que el crítico no duda en calificar de “alocada” o “gamberra” (2018: 182-183). Señala también en esta y otros autores de su generación (como Óscar Gual, Colectivo Juan de Madre, Guillén López o Francisco Javier Pérez) una mirada pop sobre la tradición (2018: 185), refiriéndose con ello a una premeditada indistinción en sus propuestas entre las formas de la cultura elitistas y las formas populares. Por su parte, años antes, Javier Calvo (2013) había acuñado el término de *nuevos extraños españoles* para referirse a un grupo de autores nacidos en la década de los setenta (entre los que señalaba a Laura Fernández, junto a Robert Juan-Cantavella, Matías Candeira, Francisco Javier Pérez o el Colectivo Juan de Madre, entre otros) que a su parecer publicaban novelas y cuentos sin marcas de género explícitas, pero con obvias resonancias del género de la ciencia ficción y lo fantástico e interesados por una extrema experimentación formal.

La infinidad de personajes que transitan por las enrevesadas tramas de Laura Fernández realizan viajes intergalácticos, se relacionan con extraterrestres de las más extravagantes formas antropomórficas o, incluso, con seres inanimados, un sinfín de objetos que cobran vida, sienten y se comunican con los humanos y entre sí. Toda esa sarta de acontecimientos fantásticos se produce sin causar en los personajes, ni en los propios lectores, una vez que nos vemos inmersos en ella, atisbo ninguno de extrañeza. Su disparatado mundo encajaría así con lo que teóricos de la ciencia ficción como Díez y Moreno (2014: 18-19) consideran el *novum natural*, aquel en el que los personajes viven con naturalidad acontecimientos sobrenaturales, y que se opondría al *novum traumático*, en el que esos acontecimientos generan temor en los personajes y en el que se ubicarían tantas distopías y ficciones apocalípticas del presente (ver también Orejudo Utrilla, 2020: 125-126)². Cuando Laura Fernández expresa su inmensa admiración por un escritor tan influyente en su estética como Philip K. Dick asegura: “me encanta la manera en la que Dick da por sentado cualquier mundo que describe” (2023: 323). Y es precisamente ese *dar por sentado* cualquier acontecimiento, por disparatado que este pueda parecernos a los lectores, lo que inscribe a su obra en ese *novum natural*.

De este modo, la literatura de Laura Fernández, en la que se ensartan con absoluta espontaneidad un sinfín de realidades imposibles, enraíza claramente con esa tradición popular de la ciencia ficción que se origina en las publicaciones *pulp* estadounidenses y

² En relación con esta distinción hay que advertir que la clave de la ciencia ficción es precisamente la explicación racional de los fenómenos extraordinarios, por lo que, en cualquiera de los dos casos, estos se aceptan como verosímiles dentro de las reglas de ese mundo. Otra cosa es que esos acontecimientos puedan ser recibidos de una forma aporosa o, por el contrario, puedan generar temor en los personajes.

que en España se popularizó a partir de 1953 gracias al fenómeno de los bolsilibros (Peregrina, 2018), de los que la autora confiesa haber sido una apasionada fan y lectora compulsiva.

Ahora bien, en una entrevista afirmaba Laura Fernández que, aun escribiendo cuentos de marcianos y jugando de continuo con los tópicos de la ciencia ficción, no cree que ella sea exactamente una escritora de ciencia ficción. Señala asimismo que en realidad se siente muy cerca de los escritores posmodernos norteamericanos de los sesenta, que jugaban con géneros como la ciencia ficción o la novela negra, especialmente con la idea de su forma, movidos por la firme voluntad de mezclar y confundir la alta y la baja culturas (Díaz, 2017). A diferencia de algunos escritores que en la última década han cultivado la ciencia ficción en España sin ninguna intención paródica (Jorge Carrión, Ricardo Menéndez Salmón, Juan Francisco Ferré son algunos de los más conocidos y elogiados), Laura Fernández reelabora con sagaz ironía e increíble sentido del humor los más trillados argumentos del *pulp* (situándose en este sentido más cerca de autores como Óscar Gual o Robert Juan-Cantavella). La propia autora califica su obra dentro de lo que denomina *sitcom* galáctica, poniendo con ello el acento en el tratamiento humorístico de unos ingredientes que cierta cultura popular de la segunda mitad del siglo XX en absoluto se tomaba a broma. Pero la indudable hilaridad que se desprende de todas sus ficciones, no les resta ninguna complejidad conceptual. Tal y como intentaré demostrar a lo largo de este trabajo, la novela de ciencia ficción en manos de Laura Fernández se vuelve metaficcional, en la medida en que de continuo nos habla de la relación entre dos planetas o dos mundos simultáneos y que mutuamente se incluyen entre sí (el de la realidad y el de la ficción), y cuyos deslindes quedan permanentemente puestos en entredicho.

Por todo ello, si las novelitas *pulp* de los sesenta, los míticos bolsilibros, eran devorados con facilidad por un público popular y aficionado al género, leer hoy la obra de Laura Fernández se convierte en una experiencia no exenta de dificultad. Aunque a simple vista así lo parezca, no estamos ante literatura de mero entretenimiento. Sumergirse en sus ficciones requiere de un lector especialmente atento y cómplice, que ha de esforzarse seriamente por no perderse en un sinfín de tramas y subtramas de endemoniada estructura laberíntica. Y aunque es cierto que la autora ha ido recibiendo un progresivo reconocimiento por parte de la crítica, incrementado sobre todo a raíz del éxito de *La señora Potter no es exactamente Santa Claus* (2020), ganadora entre otros del premio Ojo Crítico de Narrativa 2021, no escasean en los blogs de los aficionados a la lectura las confesiones de decepción ante una trama que esperaban entretenida y que han sido incapaces de comprender y concluir.

Son varios los factores que contribuyen a esa complejidad. En primer lugar, la larguísima lista de personajes que transitan por sus tramas, todos con sus nombres y apellidos, siempre anglosajones, y que al lector le costará un gran esfuerzo memorizar y distinguir. Esa prolijidad en la nomenclatura afectará igualmente a los lugares (cuyos topónimos resuenan también como los propios nombres de los personajes, creando en el lector una desconcertante confusión entre unos y otros), a los objetos o a todo tipo de

extraños seres que por allí aparecen. Tal es el número de nombres e identidades que incluyen cada una de sus novelas que algunas de estas se cierran incluso con un apéndice paratextual en el que, a modo de irónica guía orientativa que en realidad no consigue en absoluto su cometido, se ofrece, como en las *sitcoms* norteamericanas, el *starring* de la obra.

La complejidad procede también de ciertas argucias asumidas a nivel discursivo, como son los vertiginosos y constantes diálogos, en los que a menudo nos sentimos incapaces de saber a simple vista quién está tomando la palabra. Asimismo, el uso constante de onomatopeyas que interrumpen de continuo el discurso, las numerosas interjecciones, con la irrupción permanente de las mayúsculas, el deliberado abuso de los signos exclamativos o interrogativos, los paréntesis o las cursivas producirán un efecto de comicidad y extrañamiento perpetuo ante un lenguaje más propio del cómic o de una serie de televisión norteamericana que de una obra literaria española. En realidad, el despliegue de todas esas estrategias responderá a una hiperbólica y paródica asimilación de los recursos propios de esa tradición pop de la que bebe la autora. En definitiva, juega e ironiza de continuo con los manidos procedimientos que en la literatura popular se ponen al servicio de una intensificación de la intriga y exagerada postergación de la resolución del misterio.

Por otro lado, el narrador de todas las obras de Laura Fernández (que es siempre un narrador omnisciente, un ser que desde las alturas maneja el inesperado devenir de sus estrambóticas criaturas como un niño que jugara con fantasía desbordada con sus pequeños muñecos de plástico), no sólo se inmiscuye en la trama, sino que llega incluso a desdoblarse en varias entidades que dialogan y discuten entre sí acerca de la naturaleza y la explicación de los insólitos hechos narrados. Una argucia, la de su peculiar voz narradora, que de nuevo nos recordará a la de los niños cuando, al jugar, desdoblan su voz e identidad para encarnar los distintos personajes de su imaginada batalla. No en vano en una entrevista reivindicaba la autora que el adulto siguiera “leyendo como leía de niño” (Corroto, 2021).

Pero, sin duda, la estrategia que más contribuye a elevar el grado de complejidad de su obra, y que además la adentra en un interesante plano metaficcional, tiene que ver con la creación, a un nivel argumental, de tramas que se disponen en una estructura en abismo de carácter especular (Dällenbach, 1991). Todas las disparatadas tramas narradas por Laura Fernández se bifurcan en un sinfín de historias intercaladas, en las que irrumpe una lista interminable de personajes secundarios con nombre y apellido, que convierten el relato en un caótico macrocosmos ramificado en infinitos micromundos, que nos hacen a cada paso perder la visión de conjunto.

El último libro publicado por Laura Fernández se titula *Damas, caballeros y planetas* (2023), título que resulta especialmente significativo para comprender su poética. Todo su mundo de ficción se expande a través de mundos, o planetas, que, a su vez, contienen otros mundos que, a su vez, contienen otros mundos, etc. Es su universo de ficción una suerte de galaxia en expansión fractal, basada tanto en el principio de autosemejanza

como en la permanente irrupción del caos. En definitiva, la complejidad de la obra de esta autora se debe en gran parte a un principio de réplica a diferentes escalas. Pero, para mayor complicación, la naturaleza de esas réplicas responde a diferentes orígenes y causas que a continuación intentaré sintetizar.

2. DE LOS REPLICANTES A LOS MUNDOS REPLICADOS

Casi todos los personajes de las novelas de Laura Fernández comparten una peculiaridad: ser fans de algo o de alguien. Y mayoritariamente de un escritor de novela popular. En claro guiño cervantino, Fernández puebla sus novelas de multitud de chiflados que, cual quijotes, han enloquecido por un exceso de lectura y mitomanía (de la misma forma que en múltiples entrevistas la autora se ha declarado ser fan de una serie de escritores norteamericanos de ciencia ficción que devoraba de manera compulsiva desde niña hasta que fueron contribuyendo a conformar su propio universo creativo). Esos seres fanáticos se obsesionan por crear réplicas de los seres o los mundos adorados. Abundarán así en todas las obras de esta autora los lugares que son réplicas de otros lugares.

En *El show de Grossman* (2013b) la trama transcurre en Rethrick, un planeta *fan* de la Tierra, que, como luego veremos, será también el escenario escogido para varios de sus relatos cortos. El planeta Rethrick es en realidad una pequeña réplica a menor escala del planeta Tierra. Por supuesto, los habitantes de este planeta solo conocen a su admirada Tierra a través de lo que ven en la televisión y todos los grandes almacenes de Rethrick tienen una sección de *merchandising* dedicada a aquella. Mientras, los terrícolas no saben que Rethrick existe, de hecho, es un planeta tan pequeño e insignificante que ninguno de los observatorios espaciales de la Tierra ha logrado siquiera detectarlo (Fernández, 2023: 324). En *Connerland* (2017), tras la muerte del escritor Voss Van Conner, sus admiradores deciden hacer un parque temático sobre su obra, llamado Connerland, que permitiría vivir en un simulacro todos los planetas que había creado el escritor en sus libros. Se trataba de vivir hasta la perpetuidad en ese mundo paralelo creado por su admirado escritor (Fernández, 2017: 441). La redacción del periódico *Albinus Standard* para la que escribía el protagonista de la novela corta “El mundo se acaba pero Floyd Tibbts no pierde su trabajo” (Fernández, 2023: 19-102) (texto que se escribió en 2020 simultáneamente a *La señora Potter no es exactamente Santa Claus*) se hizo tan popular que se convirtió en una especie de parque temático de sí misma: con su oficina de turismo, su tienda de *souvenirs*, su hotel, con actores y actrices que recreaban la vieja redacción, en la que los visitantes podían simular escribir y mandar una crónica y convertirse por unos minutos en el popular escritor Floyd Tibbts (Fernández, 2023: 84).

Asimismo, el motivo de la ciudad convertida en parque temático de una obra literaria ya presente en *Connerland* será central en la celebrada *La señora Potter no es exactamente Santa Claus*. La ciudad en la que se desarrolla la trama de esta *es o está en otro planeta*. Se trata de una pequeña ciudad nevada llamada Kimberly Clark Weymouth,

famosa por ser el lugar en el que a su vez se desarrolla la trama de una famosa novela escrita por la famosa escritora Louise Cassidy Feldman y titulada, al igual que la novela de Laura Fernández que nosotros leemos, *La señora Potter no es exactamente San Claus*. Hasta allí llegan miles de turistas, fans de ese libro y visitan la tienda de *souvenirs* de Billy Peltzer en torno al personaje de la novela de Louise Cassidy Feldman *La señora Potter no es exactamente San Claus* y que se llamaba “LA SEÑORA POTTER ESTUVO AQUÍ”. Ya casi al final de la novela de Laura Fernández, la autora de la popular *La señora Potter no es exactamente San Claus*, Louise Cassidy Feldman, irrumpe como personaje y piensa por primera vez en su novela “como lo que era en realidad: ella misma reflejándose en una infinidad de espejos, espejos en los que a su vez se reflejaba la novela ahora” (Fernández, 2021: 527).

Los turistas se paseaban por la ciudad de Kimberly Clark Weymouth como quien se pasea por su novela favorita. En realidad, dicha ciudad se parecía más a la que la novela retrataba que a la que había sido en otro tiempo: “la sensación era [...] que aquel libro no parecía haber sido escrito por nadie sino haber estado *allí*³ siempre” (Fernández, 2021: 75). Y todos los habitantes de la misma se empeñaban en hacer creer al turista fan de la novela que no estaban visitando simplemente un lugar llamado como el lugar que aparecía en la novela, sino “el mismo lugar del que la novela *hablaba*” (2021: 449). Pero tomar conciencia de esto los llevaba en ocasiones a pensar a esos mismos vecinos que quizá su ciudad ya no existía en el plano de la realidad por haber sido ocupado su lugar por otra Kimberly Clark Weymouth, un lugar de ficción que había adoptado absolutamente el aspecto, las dimensiones, el tiempo, de su gemela en la realidad (2021: 445). Cuando Billy Peltzer se percata de esa falsedad se propone escapar, cerrar su tienda de *souvenirs* y marcharse de Kimberly Clark Weymouth para siempre. Idea que no será bien recibida ni permitida por sus vecinos, ya que esa tienda y la novela a la que está dedicada es en realidad la única razón de la existencia de la ciudad en la que habitan.

Uno de los *leit motiv* más característico de las novelas de Laura Fernández es el de las cámaras, siempre atentas a grabar los acontecimientos más relevantes. Estas son a su vez generadoras de una realidad o dimensión alternativa que tiende a ser confundida por los personajes con la otra, la supuestamente real. Pero si el motivo de la representación audiovisual, preferentemente a través de un programa de la televisión, aparecía ya en novelas tempranas como *Bienvenidos a Welcome* (2008), *La chica zombi* (2013a), *El show de Grossman* (2013b) o *Connerlard* (2017)⁴, reaparece aún con más fuerza en su última novela, *La señora Potter no es exactamente Santa Claus* (2021), contribuyendo muy especialmente a dotarla de esa dimensión autorreferencial a la que estoy haciendo alusión. Todos los habitantes de la ciudad habían aprendido a investigar las vidas de sus vecinos viendo compulsivamente los episodios de una popular serie de televisión titulada *Las hermanas Forest investigan*, protagonizada por dos hermanas detectives. Pero esas

³ Todas las cursivas y mayúsculas de las citas aparecen así en el original.

⁴ Estudié este asunto en un par de publicaciones anteriores (Gómez Trueba, 2020: 18-19; 2022: 273) por lo que prescindo de profundizar ahora más en él.

hermanas, que adquieren visos de realidad para los habitantes de Kimberly Clark Weymouth, vivían realmente dentro de “un pueblucho de cartón piedra *protagonista* de una serie de televisión” (Fernández, 2021: 28). En un momento dado, uno de los personajes de la novela, en relación con esa mitomanía que todos los habitantes del pueblo padecían respecto a esa serie de televisión, se pregunta si quizás todos ellos no están vivos, sino que actúan en una serie de televisión que nadie está viendo (Fernández, 2021: 357). Asimismo, las propias actrices que interpretaban en la serie de televisión a las hermanas Forest en ocasiones tenían la sensación de que su propia vida era el espectáculo, que solo eran personajes de una ficción y que no existían en realidad (Fernández, 2021: 512). Casi al final de la novela las dos actrices deciden dejar de interpretar ese papel (el de *replicantes* en un mundo reemplazado por su versión audiovisual), y lo declaran ante las cámaras que las estaban grabando para uno de los episodios de la serie. No obstante, al igual que le ocurrió al protagonista, Billy Peltzer, a pesar de ese intento de escapar del mundo de la ficción en el que habitan, como no podía ser de otra manera, las cámaras seguían grabando porque “aquello no era más que una representación dentro de otra representación” (Fernández, 2021: 576).

3. MICROCOSMOS O LA PASIÓN POR EL MODELISMO, LOS *SOUVENIRS* Y EL *MERCHANDISING*

Claus estaba por tanto construida a escala 1:1, en el transcurso de esta obra encontraremos otras muchas réplicas construidas a escalas inferiores a las de sus modelos reales. En la tienda de *souvenirs* de Billy Peltzer, entre otros muchos recuerdos de la ciudad, se vendían bolas de nieve en las que se había metido a la misma ciudad de Kimberly Clark Weymouth en miniatura: todos los personajes de la ciudad parecían estar viviendo allí dentro, incluso la autora de *La señora Potter no es exactamente Santa Claus*, es decir Louise Cassidy Feldman, mientras escribía la propia novela (Fernández, 2021: 146-147). Y el propio Billy, el propietario de la tienda, se debate entre cerrarla y abandonar la ciudad o, una y otra vez frustrado en su intento por escapar, habitar dentro de una de esas bolas de nieve, para no volver a salir de allí nunca más. A menudo se imaginaba a sí mismo viviendo allí dentro, feliz y confortable, y todo lo de fuera quedaría de alguna manera anulado y dejaría de perturbarle, pues sería inaccesible y desconocido para él desde el interior de su bola de nieve (Fernández, 2021: 552), como lo es para los habitantes de la Tierra todo aquello que se extiende más allá de nuestra propia galaxia. Lo cierto es que casi todos los personajes de la novela de continuo se imaginan a sí mismos en alguna otra parte, o planeta, o dimensión paralela, en otras versiones de sí mismos que en algún momento de sus vidas hubieran tomado un desvío (Fernández, 2021: 493).

Veamos otro ejemplo. En un intento por crear un vínculo indestructible entre su escritora favorita (por su puesto, Louise Cassidy Feldman) y él mismo, otro de los protagonistas y vecino de la ciudad, Stumpy MacPhail, el agente inmobiliario al que Billy

Peltzer le pide que venda su casa antes de emprender sus planes de fuga, estaba construyendo una ciudad sumergida en el sótano de su propia vivienda. Se trataba, al igual que la ciudad en la que él vivía, Kimberly Clark Weymouth, de una ciudad sumergida nevada. Stumpy lee revistas de modelismos (como *Mundo modelo*), es cliente habitual de tiendas especializadas en la construcción de *otros mundos* y adquiere continuamente nuevas construcciones y piezas para completar y expandir su propia maqueta. Esa ciudad sumergida era una versión a escala y acuática de Kimberly Clark Weymouth. Y había quien sospechaba que si Stumpy hacía algo en su ciudad sumergida ese mismo hecho se reproduciría en la Kimberly Clark Weymouth real. Y es que Stumpy acostumbraba a jugar con sus muñecos dentro de aquella ciudad sumergida, de la misma manera que el narrador, como ya he señalado más arriba, juega con sus personajes en la propia novela de Laura Fernández. Las pequeñas figuran que habitan en su maqueta de la ciudad sumergida dialogan entre sí (al menos en la mente de Stumpy) y dicen sentirse observadas en todas partes (Fernández, 2021: 174), como también lo estaban los habitantes de la ciudad en la que vivía Stumpy. Pero, para mayor confusión, el submundo de la ciudad sumergida no dejaba de ramificarse en otros submundos. Así, por ejemplo, dentro de la maqueta de la ciudad sumergida había una pequeña casa con un chaval que tenía cinco pequeños hijos que eran copias exactas al chaval, “ridículos seres humanos extrañamente repetidos” (Fernández, 2021: 176). Todo ello ocurre solamente en la mente de Stumpy, pero el grado de precisión en la reproducción de mundos que incluyen otros submundos nos lleva a los lectores a olvidar con frecuencia el plano de realidad (o ficción) en el que nos encontramos. Asimismo, si Billy fantaseaba con la posibilidad de vivir en el interior de una de esas bolas de nieve que vendía en su tienda de *souvenirs*, Stumpy, totalmente *sumergido* e inmerso en la construcción de su ciudad sumergida, en ocasiones se pregunta si acaso él también podría estar existiendo en algún tipo de ciudad creada por algún tipo de aficionado al modelismo superior. Y lejos de asustarle esa posibilidad, pensaba que eso podría ser algo maravilloso, pues le haría sentirse seguro y protegido, siempre al cuidado y bajo la vigilancia de alguien que no haría otra cosa que pensar en él: “Se imaginaba, Stumpy, como una *famosa* figurita de su (CIUDAD SUMERGIDA), la clase de figurita que sabía en todo momento cómo había de comportarse porque al final tenía un papel ¿y no era eso extrañamente *liberador*?” (Fernández, 2021: 423). En esos momentos Stumpy era muy feliz pues sentía que contenía el planeta que a su vez le había contenido a él. Y

por más que el mundo [...] creyese existir en una dimensión distinta, una en la que aquella clase de cosas no tenían ningún sentido, lo cierto era que lo hacían en la misma en la que *reproducir* con semejante *perfección* algo que, después de todo, ya existía, esto es, el Mundo Ahí Fuera, como un dibujo coloreable coloreado al fin, era considerado un auténtico *milagro* (Fernández, 2021: 593).

Es más que evidente que todo este asunto de la construcción de mundos dentro del mundo a pequeña escala se presta a una lectura metaficcional. Ello se pone claramente en evidencia cuando advertimos que, en la tienda de *souvenirs* y *merchandising* de Billy Peltzer se vende también una postal navideña en la que aparecen tres esquiadores diminutos que descienden por una colina con unas cabañas al fondo. Esa era la postal que había inspirado la novela favorita de todos aquellos fans un día que su autora, Louise Cassidy Feldman, había parado a tomar un café en aquel desapacible lugar y se había topado con ella. Pero lo realmente interesante es que esa misma postal es la que aparece en la imagen de la cubierta del libro en su edición de Mondadori; es decir, que la frenética reproducción en abismo de la que echa mano Laura Fernández llega también al propio paratexto de la portada. Y, como no podría ser de otra manera, los personajes son conscientes de estar precisamente allí dentro de esas cabañas mientras contemplan la escena de la postal que los incluye (Fernández, 2021: 18 y 504). A veces, el propio Billy, “al contemplar la ladera de la montaña desde aquella pequeña cabaña a la que solo podía accederse a través de aquel telesilla tan extrañamente fuera de lugar como él mismo, podía ver descender a los tres esquiadores de aquella postal” (Fernández, 2021: 596). En definitiva, es como si el propio protagonista de la novela que leemos sacara por un momento la cabeza de nuestro libro para asomarse a contemplar la imagen de la cubierta de la ficción que lo contiene.

Pues bien, las pequeñas bolas de nieve, las figuras de una maqueta, las tarjetas postales, etc., cumplen con una misión reproductora de mundos bajo la que late esa función autorreferencial que nos hace tomar conciencia sobre el propio acto de la creación literaria. Y lo cierto es que, en esa suerte de universos interconectados y en expansión que constituye la obra de Laura Fernández, los objetos adquieren un increíble protagonismo: “Siempre me han fascinado los objetos. Tiendo a imaginar que tienen algún tipo de vida interior” (Fernández, 2023: 143). Y así también las cafeteras, las naves, los zapatos, las furgonetas, las bufandas, los intercomunicadores y un largo etcétera adquieren vida, hablan, se comunican entre sí, sienten, se enamoran, sufren, y todo ello con el mismo grado de intensidad que los seres terrícolas y por supuesto otras criaturas extraterrestres.

En relación con el tema que me ocupa en este trabajo, especial relevancia tendrán aquellos objetos que podríamos considerar como pequeñas piezas de *merchandising*, miniaturas, réplicas, piezas de coleccionista, objetos fetiches para todos aquellos que admiran o que son fans de algo o de alguien y que encuentran en ese pequeño objeto una réplica consoladora de aquello a lo que se admira. Una de las protagonistas de *Connerland* lleva siempre consigo un pequeño marciano de plástico. El protagonista de “El mundo se acaba pero Floyd Tibbts no pierde su trabajo” se convirtió en un escritor universalmente famoso, y con él también el resto de personas de su entorno. Tal fue su éxito que llegaron a comercializarse por toda la galaxia unas figuras articuladas que los representaban a pequeña escala (Fernández, 2023: 75). En el transcurso de este relato Tibbts se enamora de Kimmie y, aunque se ven y charlan a diario, esta se dedicaba a fabricar hombrecitos de jengibre con los que finge citarse y divertirse, prefiriendo su compañía más que a la de

cualquier otra persona. Uno de los protagonistas del relato “Aborrecer a Lester J. Murray” colecciona pequeñas réplicas de osos polares mecánicos (Fernández, 2023: 178), que tuvieron otra vida antes de vivir en una estantería cubiertos de polvo. En el relato “La señorita Slope ha muerto” hay una auténtica señorita Slope, pero también un montón de muñecas de goma llamadas Señorita Slope que son réplicas de aquella y que fabricaba su marido (Fernández, 2023: 205). En “Claus, y el señor Duggan”, el protagonista tiene un mundo construido en su garaje, el mundo que ficcionaliza las aventuras de Perky Pat, el detective que protagonizaba todas las novelas de su escritora favorita, y juega a ser él (Fernández, 2023: 226).

En numerosas ocasiones será imposible saber si todas esas miniaturas son solo pequeños objetos que cobran vida en la imaginación de sus propietarios, o se trata de una suerte de diminutos seres-objetos que realmente viven en un mundo paralelo y con existencia *real*. En “Maldita seas, Doris Dane” nos toparemos con los Hoppy Harrington, “muñecos *vivos* con aspecto de pequeños terrícolas” (Fernández, 2023: 238), que luego reaparecerán en “Hombres por correo Lohmann” (Fernández, 2023: 313). En “Recuerda que eres una Womble”, el padre de la protagonista cuida de una pequeña familia de “diminutos perros parlanchines” para los que había construido una pequeña casita en un rincón de su habitación, mientras que su hija, Steve Womble, era autora de unas aventuras protagonizadas por un oso de peluche que, por supuesto, tiene su propia vida fuera de la cabeza de su creadora (Fernández, 2023: 261-278). El protagonista de “(AGITANDO EL MALDITO AVISPERO)”, al igual que uno de los protagonistas de *La señora Potter no es exactamente Santa Claus* (que es mencionado en el relato), construye también una ciudad sumergida, en este caso habitada por actores y actrices. En el mismo relato se menciona una serie de televisión titulada *Ácaros* protagonizada por una familia de ácaros que vive en una alfombra polvorienta. Asimismo, descubrimos finalmente que el tipo que construye su ciudad sumergida habitada por actores, también era actor, pero en realidad era un “ácaro actor” (Fernández, 2023: 304). En “Llámame Dridde, pequeña”, la protagonista asegura tener una familia de marcianos azul marino instalados en su horno, conocidos como los Rocksie Lewinston, y les compra una casita de muñecas que instala en la repisa de los trofeos para que se muden a ella. En una de las cenas de gala con el capitán que se celebraban en la estación de esquí en la que tiene lugar la historia narrada en “El mundo se acaba pero Floyd Tibbts no pierde su trabajo”, como si aquello fuera un auténtico crucero de lujo, alguien dijo que también “existe un *capitán* diminuto para los huéspedes diminutos que preside una cena como la nuestra bajo esta misma mesa, a la luz de diminutas velas” (Fernández, 2023: 57). Así, todos esos pequeños seres-objetos se sitúan en su propio universo, contenido siempre en otro, y dentro de sus pequeños universos, cuando son contemplados a una escala superior, podemos observar que existen a su vez otros infinitos universos dentro de ellos.

Pero los submundos dentro de otros mundos, esas estructuras fractales complejas, que se expanden a partir de un principio de autosimilitud en la que en cualquier momento puede intervenir el caos (Martínez, Ballesteros y Paredes, 2017), pueden aparecer también

en los lugares o planos de realidad más insospechados, como por ejemplo la indumentaria de los protagonistas. En el capítulo 21 de *La señora Potter no es exactamente Santa Claus* se describe un fantasma. Este llevaba una corbata decorada con cientos de dibujos de diminutos submarinistas y burbujas que discutían entre sí. Unos y otros se miraban y se decían que, a fin de cuentas, nada de todo aquello, del universo de la corbata en la que habitaban como ridículas figuras decorativas, tenía ningún sentido (Fernández, 2021: 244). En otra ocasión, serán el reno y el oso polar que decoran el jersey de uno de los personajes los que nos sumergirán por un instante en su propio universo:

Louise se puso en pie. Hizo aquella cosa que hacía con los brazos. Nicole cerró los ojos. Realmente la mareaba. Pensó en el oso polar y el reno de su jersey. Los imaginó charlando. Uno le decía al otro, *Está volviendo a hacerlo, Dust, ¿El qué, Ben?, Esa cosa que hace con los brazos, Oh, sí, Mi primo Ernie dice que está chiflada, Es probable. Escribiré a mamá y le diré, Mamá, Dustie y yo vivimos en el jersey de una escritora chiflada, Apuesto a que tu madre dirá que podría ser peor, Oh, por supuesto, Dust, siempre podría ser peor* (Fernández, 2021: 289).

Otras escenas de hilarante comicidad serán las protagonizadas por los órganos de los personajes, que igualmente adquieren su propia vida y existencia paralela y autónoma del universo (en este caso, el cuerpo) en el que habitan: “Nicole trataba de mantener los ojos abiertos, pero, oh, aquello párpados, ¿qué hacemos aquí?”, se decían, y también: “¿No deberíamos estar ya en la cama?”; “Oh, sí, un momento, *chicos*, solo será un momento, ¿de acuerdo? Dejadme terminar”, les responde su dueña, Nicole (Fernández, 2021: 453). En otra ocasión son las manos del personaje Violet McKisco las que mantienen una apasionada discusión entre ellas (Fernández, 2021: 570). Pero los límites de lo insólito se materializan en las ficciones de Laura Fernández cuando consigue dotar de vida propia, autonomía y protagonismo a algo tan insignificante en nuestro universo como son los *ceños* y, muy especialmente, los *ceños fruncidos*. Una y otra vez reaparecen en sus relatos y novelas, cada uno con su propia manera de ser y su personalidad, comunicándose entre sí y poblando un universo simultáneo al nuestro y que vive, sin que sepamos apreciarlo, en el interior de sus propias entrañas o, mejor, en el interior de nuestras propias caras (Fernández, 2021: 41). Más recientemente han sido los propios estados de ánimo de los personajes los que también adquieren estatus de personajes en un universo propio. Así, al comienzo de “El mundo se acaba pero Floyd Tibbts no pierde su trabajo” el protagonista será un escritor frustrado y fracasado, lleno de tristeza y de rabia, y estas dos eran tan extremas que incluso tenían nombre, Herbie y O’Rourke, y caminaban junto a su dueño y mantenían, por supuesto, largas conversaciones entre sí (Fernández, 2023: 35).

4. MACROCOSMOS NARRATIVO O UN CÚMULO DE GALAXIAS EN EXPANSIÓN

En 2023 Laura Fernández publica una selección de sus cuentos bajo el título *Damas, caballeros y planetas*, donde encontramos un total de 16 relatos, cuatro de ellos inéditos,

y una extraordinaria *nouvelle* también inédita abriendo la colección. La recopilación de textos va precedida de un prólogo que lleva por título “Mudarse a otro planeta, o érase una vez Rethrick, o el cuento como hogar desde el que explorarse como se explora un territorio desconocido, misterioso, fascinante, infinito, tal *real* como el (TEC) (TEC) tecleo de una vieja e imaginaria máquina de escribir”. Asimismo, cada uno de los textos va introducido por una breve nota de la autora en la que, sin abandonar su particular estilo literario, explica las circunstancias de escritura o publicación del relato en cuestión, dando también alguna que otra clave para su interpretación. Tanto en el prólogo como en cada una de las 17 notas aclaratorias que se intercalan entre los textos publicados, Laura Fernández parece tener la voluntad de otorgar cierta unidad y coherencia al conjunto de relatos que en su mayoría ya habían sido publicados con anterioridad en antologías o revistas. Así, en el prólogo leemos:

no concibo la escritura de un relato como otra cosa que como la escritura de una frondosa novela en miniatura, un mundo dentro de un mundo que se explora así mismo como se explora un territorio desconocido, misterioso, fascinante, infinito, tan real como la vida que, por fortuna, ha quedado fuera, sin haberlo hecho en realidad, porque lo que hace es contenerla, *encantarla* (Fernández, 2023: 14).

A continuación, confiesa que todas las historias que agrupa este libro están relacionadas entre sí. Cada relato contiene su propio universo, pero el aleteo de una desconsiderada mariposa en otro universo paralelo puede ocasionar un sinfín de acontecimientos inesperados en todo el resto de relatos. Y, efectivamente, el baile de personajes, objetos, anécdotas y escenarios de un relato a otro va a ser continuo.

La novela corta que abre la colección, titulada “El mundo se acaba pero Floyd Tibbts no pierde su trabajo”, fue escrita en la recta final de *La señora Potter no es exactamente San Claus*, y tiene sin duda mucho de ella; ambas se desarrollan en una pequeña localidad nevada, en este caso una estación de esquí. Confiesa la autora que comenzó a escribir esta novela corta cuatro días después de que se decretara el confinamiento y está claramente inspirada en la experiencia de la pandemia del COVID-19. Es más, con esta obra Fernández elabora su especial versión cómica de esa ficción apocalíptica tan popular en la última década. El protagonista queda junto a su familia encerrado en esa estación de esquí durante todo el periodo de confinamiento y anuncio de un pronto fin del mundo por un condenado catarro inesperado que contagia al resto de la galaxia. Pero curiosamente a aquel lugar no llegó el virus, y aquel espacio y aquel periodo de encierro tuvo para el personaje, como para la propia autora mientras vivía el confinamiento en el que escribió este texto, “algo de acogedoramente hostil” (Fernández, 2023: 18).

Con respecto al resto de relatos de la colección, hay que notar de entrada que muchos de ellos transcurren en el planeta Rethrick, de especial protagonismo en toda la obra de Laura Fernández. Tal y como ya vimos a propósito de *El show de Grossman*, se trata del planeta *fan* de la Tierra, y una réplica exacta de ella. Según confiesa la autora, poco a poco “Rethrick iba a convertirse en un mundo propio, el único otro mundo repleto de

otros mundos por el que transitaría mi narrativa breve” (Fernández, 2023: 143). Asimismo, en “¿Por qué, por todos los dioses galácticos, tenía que ser ella?”, alguien o algo procedente de Rethrick le dice a un terrícola: “Vivimos en un lugar que para vosotros ni siquiera existe. Pero puedo asegurarte que está ahí” (Fernández, 2023: 337). Pero las conexiones no solo tienen que ver con la coincidencia de escenario.

Como bien explica la propia Laura Fernández, el relato titulado “¿Acaso soy una especie de monstruo, señor Pallcker?”, también ambientado en el planeta Rethrick, le da vida y protagonismo a un limonero parlanchín, llamado Limon Wompler, que ya aparecía en un segundo plano en el cuento “Hombres por correo Lohmann”. Al tiempo, se nos indica que “¿Acaso soy una especie de monstruo, señor Pallcker?” contiene a su vez, muchos inicios, universos explorados o por explorar en otros posibles relatos (Fernández, 2023: 103-104). De hecho, el cuento que le sigue, “El redactor estrella de *Rocketbol Amazing Times*”, retoma y continúa una de esas líneas argumentales abierta en el cuento anterior. “(AGITANDO EL MALDITO AVISPERO)”, escrita entre la finalización de *Connerland* y *La señora Potter no es exactamente Santa Claus*, retoma o anuncia infinidad de personajes y situaciones de ambas novelas, convirtiéndose en precuela y secuela a un mismo tiempo dentro del universo narrativo de la autora. En “¿Por qué, por todos los dioses galácticos tenía que ser ella?”, que es para Laura Fernández el relato que dio comienzo a todo, el *big bang* que creó el planeta Rethrick, aparecen personajes de *La chica zombie*, porque los escribió al mismo tiempo (Fernández, 2023: 323). Y la protagonista del relato “Lámame Dridde, pequeña” es a su vez la protagonista de la novela que la popular escritora Robbie Stamp (de quien dice Laura Fernández ser su *alter ego*) está escribiendo dentro de la ficción de la novela *El show de Grossman* (Fernández, 2023: 385). En la nota introductoria al relato “La señorita Slope ha muerto”, Fernández confiesa que a veces ocurre que los protagonistas de sus novelas escriben novelas que ella hubiese querido escribir y que en alguna ocasión lo ha hecho, siendo este el caso del relato mencionado, y que, a su vez, como nos explica, está repleto de personajes, situaciones y objetos que ya aparecen en otros de sus relatos (Fernández, 2023: 201-202). Las conexiones entre unos textos o planetas y otros parecen ser potencialmente infinitas, y me he conformado con señalar aquí solo algunos de los más evidentes.

5. LA OBRA DE LAURA FERNÁNDEZ Y LA COSMOLOGÍA FRACTAL

En la novela corta “El mundo se acaba pero Floyd Tibbts no pierde su trabajo” una tal Georges Laforgue produjo un documental sobre los supervivientes de aquella estación de esquí. Aquella pequeña y extraña pieza estaba protagonizada por los cuatro pares de gemelos Laforgue:

Cuando los hermanos Laforgue se miraban las manos, lo hacían en primer plano, y de tal manera que el espectador podía, si quería, convertirse en uno de ellos. ¿Qué veía, si lo hacía? Su propia mano, por supuesto. ¿Y que era su propia mano? La mano de un niño que acababa de recoger un montón de nieve. ¿Y qué parecía aquel montón de nieve? Una

diminuta colina en la mano de un niño. ¿Y era aquello que se movía allí abajo, en aquella diminuta colina, en aquella montaña de nieve, un niño? ¿Era un puñado de niños, en realidad? ¿Niños diminutos? ¿Cómo era posible? [...] Los críticos no habían dudado en considerarla “una extraña pero bellísima forma de reflejar aquello que hemos sido desde el principio: puro espejismo” (Fernández, 2023: 81).

Pareciera como si las propias leyes del Universo y su apariencia astronómica inspiraran el propio universo literario y estético de Laura Fernández, aparentemente inabarcable precisamente por ser potencialmente infinito. Si el universo en el que habitamos, tal y como parece, es infinito en el espacio, solo podremos llegar a descubrir, más allá del nuestro, otro universo o planeta que sea una réplica exacta del nuestro. Recordemos que precisamente eso era Rethrick, el planeta fan de la Tierra.

De cara a entender la compleja estructura narrativa de las ficciones de Laura Fernández, ficciones que, no lo olvidemos, transcurren no solo en el planeta Tierra o en algún que otro planeta conocido, sino en toda la inmensidad de la galaxia, quizás no resulte descabellado recurrir a las teorías científicas que explican el cosmos desde la geometría fractal. Si a gran escala el Universo muestra un aspecto homogéneo e isótropo, se considera que a pequeña escala su materia visible muestra un tipo de disposición multifractal, es decir, una mezcla de fractales de diferentes dimensiones:

Las estrellas se unen en galaxias, estas se agrupan en sistemas o cúmulos de galaxias, y estos a su vez se agruparían en un nivel superior de la jerarquía, los supercúmulos y estos en estructuras mayores, como filamentos y paredes, a una escala superior y así sucesivamente. A pequeñas escalas, el Universo tiene esta propiedad de autosimilitud local estadística (Paredes y Martínez, 2010: 113).

Pero esa estructura fractal no respondería a un orden jerárquico absolutamente simétrico y basado exclusivamente en la autosimilitud. La teoría del caos sostiene que las aparentes homogeneidad e isotropía se ven permanentemente interrumpidas por pequeñas variaciones iniciales que irán progresivamente aumentando su tamaño o intensidad hasta completar las complejas estructuras que se observan actualmente en la totalidad del cosmos (Paredes y Martínez, 2010: 113-115).

Como he intentado demostrar a lo largo de este trabajo, la estructura fractal, la creación de mundos dentro de otros mundos, basadas en un principio de autosimilitud o réplica y diferencia, es observable en todas las obras de Laura Fernández. El macrocosmos de su ficción —aquel en el que todas las obras, tanto las novelas como los relatos cortos, quedan interconectados, conteniéndose incluso unos en el interior de los otros, o siendo a su vez potencialmente susceptibles de ser expandidos en otros posibles relatos— está poblado a su vez de diminutos microcosmos que insospechadamente habitan en las corbatas, en los jerseys decorados con renos, en los párpados o en los ceños o dentro del horno de las casas de los personajes... Al igual que la teoría matemática de los fractales, cuya configuración geométrica se basa en el principio de la autosemejanza, Fernández urde sus tramas a partir de un principio de réplica a diferentes escalas. Si en la

naturaleza son muchos los eventos físicos que presentan ese principio de autosemejanza (el cuerpo humano y de los animales, las plantas y los árboles, los átomos y las moléculas, y, por supuesto, los planetas y las galaxias), nada impide a Laura Fernández dotar de un universo propio a cierta parte de los cuerpos humanos, por muy insignificante que esta sea (como los ceños, por ejemplo). En definitiva, el universo literario de la autora metaforiza una magnitud infinita, tanto en cuanto a su extensión hacia el macrocosmos (los terrícolas son solo una parte de la gran cantidad de personajes procedentes de otros planetas y galaxias) como hacia el microcosmos (las réplicas en miniatura, las partes del cuerpo, de la ropa, etc., constituyen sus propios universos autónomos).

Nótese que, con una pequeña dosis de imaginación, podríamos hallar cierta correlación entre la fantasía desbordante de Laura Fernández y los argumentos que maneja la física cuántica. En un ensayo de divulgación científica sobre la cosmofractalidad, Daniel Antianka afirma que “cada punto del contorno corporal de una mosca puede hacerse corresponder biunívocamente con cada punto del contorno corporal de una galaxia, dando por resultado finalmente que tanto la mosca como la galaxia poseen exactamente la misma longitud infinita en sus contornos” (2013: s. p.). A partir de este y otros argumentos similares, se propone explicar este autor el mecanismo de lo que denomina la *cosmofractalidad*, que básicamente propone un modelo del Universo concebido como un gran fractal físico de magnitud infinita. En realidad, no es otra la propuesta del universo de ficción de Laura Fernández, en la que el tamaño de un ácaro puede igualarse, en función de la escala de observación y representación, al de la propia galaxia que lo contiene. La jerarquía entre relatos, entre personajes, entre seres terrícolas y extraterrestres, seres vivos y objetos parlanchines, se pierde de forma irremediable en esa inaprehensible galaxia fractal que es el universo de ficción de Laura Fernández. Para la física cuántica el hecho de que percibamos que un objeto es más grande y que otro objeto es más pequeño, es substancialmente una ilusión basada en nuestra forma relativa de experimentar la realidad, ya que, como quedó señalado más arriba, todo objeto de la naturaleza posee en estricto rigor el mismo tamaño infinito. Pero es precisamente la condición de ver un objeto, un personaje, una galaxia, en relación con otros u otra, la que nos permite tomar conciencia de su tamaño y naturaleza en el sistema.

Esa potencial capacidad de expansión de la que vengo hablando se manifiesta en múltiples tramas de las que aquí he ofrecido tan solo un pequeño muestrario de ejemplos, pero lo más interesante es que estas funcionan también a modo de advertencia de la infinita posibilidad de existencia y desarrollo de otros muchos universos y tramas (que habiten tanto en el microcosmos como en el macrocosmos) y que, en un inesperado momento, también pudieran ponerse de manifiesto en el desarrollo narrativo a partir de un principio cuántico y potencial. Nada es previsible en esta suerte de universos en abismo, ningún patrón nos hará estar preparados para la naturaleza de la próxima réplica por venir. Y es que, como en los fractales complejos, el caos irrumpe en los momentos más insospechados para desbaratar toda suerte de simetría o jerarquía. No en vano, esa irrupción del caos, que todo lo vino a complicar para la tradicional geometría de los

fractales lineales (Martínez, Ballesteros y Paredes, 2017: 73-74), parece estar muy presente en la concepción estética de Laura Fernández, cuando en *La señora Potter no es exactamente Santa Claus* le hace decir a su narrador:

Y se hizo el silencio.

Y caos de todo tipo ocurrieron en aquel silencio.

No eran cosas de las que Stumpy MacPhail pudiese tener aún noticia. Pero no tardaría en tenerla. Porque una mariposa estaba agitando las alas en algún puede que nada exótico lugar, y lo hacía desconsideradamente (Fernández, 2021: 530).

6. MUNDOS SUMERGIDOS Y FICCIÓN INMERSIVA

El último de los relatos publicados en *Damas, caballeros y planetas*, “Sandy McGill nunca ha viajado a otro planeta”, que parece también ser el último texto escrito por Laura Fernández tras la finalización y el éxito de *La señora Potter no es exactamente Santa Claus*, encierra toda una declaración de su poética de la ficción. En la nota aclaratoria que lo precede, Fernández explica que: “Los cuentos son para mí una especie de abismo al que sigue una colección de pequeños y fascinantes *abismos encadenados*. Una sucesión de trampas que me tiendo, curiosa y encantadoramente, a mí misma, para no hacer otra cosa que tratar de escapar” (2023: 393). En otro momento de esta antología, habla de universos en expansión que solo se detienen para ver crecer al otro (2023: 260).

Una vez que nos adentramos en el cuento en cuestión vamos a entender muy bien lo que la autora trata de explicar respecto a su poética. Ninguna otra expresión como la de *abismos encadenados* podría definir tan bien la complejidad y a la vez la inmensa adicción que generan las obras de Laura Fernández. En “Sandy McGill nunca ha viajado a otro planeta” retoma las peripecias de un personaje presente en su obra desde hace más de una década y con especial protagonismo en *La Señora Potter no es exactamente Santa Claus*, la famosa escritora terrícola de novelas de detectives Sandy McGill. Esta adquiere un muñeco mecánico de compañía hecho a imagen y semejanza del más famoso de sus personajes, el detective Abe Susan, para cuya creación a su vez se inspiró en un joven granjero llamado Carrick Fergus de quien Sandy McGill se había enamorado. Este tenía instalado en el horno de su casa una familia completa de marcianos, llamados los Rocksie Lewinston. El padre de esta familia salía todas las mañanas a trabajar en su nave, mientras la madre se quedaba en una de las habitaciones que habían habilitado en el horno y se dedicaba a escribir diminutas novelas de misterio que eran muy populares en el pequeño planeta del que procedían. Pero si Sandy estaba perdidamente enamorada de Carrick Fergus, su intercomunicador espacial, llamado Errol Dean, estaba perdidamente enamorado de ella y desde su existente, aunque minúsculo, mundo de los intercomunicadores espaciales siente unos celos terribles del muñeco robot Abe Susan. Errol Dean, ese comunicador espacial enamorado, busca consuelo en el Manual Contra El Insomnio del Intercomunicador Espacial, que se llamaba Ryde Florentine, y antes de ser un Manual había sido una lechuza, y antes también un presentador de televisión. Creo

que no es necesario seguir, aunque el relato sí que lo hace. Ninguna de las subtramas (o abismos) que van abriéndose camino una dentro de la otra es abandonada. Los nombres, las historias se multiplican y nos resulta difícil, aunque no imposible si leemos con atención, volver a la historia, no central (pues todo intento de jerarquía ha quedado diluido) sino inicial, al nivel diegético de la que surgieron todas las demás. Aquella, la primera a la que se hizo referencia, ya no es la historia principal, el relato marco; más bien es solo una más de entre todas ellas y, si aquella contiene a las demás, cada una de estas también la contiene a ella. El mundo se muestra así como un complicado tejido de sucesos en el cual alternan, se superponen o se combinan conexiones de diferentes clases. Es precisamente el propio *encadenamiento* entre abismos del que habla la propia autora el que nos permite tomar conciencia del tamaño de cada uno de ellos y su posicionamiento en el todo. Dicho de otra manera, ninguna de sus ficciones está íntegramente protagonizada por ácaros actores, marcianos, rethrickianos, dinosaurios, cafeteras, zapatos con vida propia, ceños fruncidos, intercomunicadores, lechuzas, o manuales para intercomunicadores, sino que cada uno de estos entes aparecen siempre interrelacionándose con otros, configurando así una suerte de sistemas complejos, que permiten que tomemos conciencia de su verdadero posicionamiento en la escala del universo (y, por supuesto, de paso, de la nuestra también). En definitiva, el universo literario de Fernández se manifiesta como un sistema continuo y, a la vez, autorreferencial, pues la irrupción de un nuevo personaje o universo se debe y deriva de la existencia de todos los otros personajes o universos, que componen en su interrelación indisoluble el sistema total del mismo.

Pero, a su vez, esta historia funciona como excelente metáfora de nuestra experiencia lectora ante las intrincadas intrigas creadas por Laura Fernández. La experiencia podría asemejarse a la de observar en la pantalla de un ordenador uno de esos vídeos que nos muestran a toda velocidad la organización del famoso fractal de Mandelbrot, permitiéndonos apenas tomar conciencia de la interminable sucesión de cientos y cientos de niveles de organización a diferentes escalas. Cuando leemos este relato, nos sumergirnos en esos abismos encadenados a velocidad de vértigo sin posibilidad ya de encontrar el hilo conductor que nos permita regresar a la superficie (de realidad) de la que partimos. En “El mundo se acaba pero Floyd Tibbts no pierde su trabajo” los hijos del protagonista, sin ser conscientes de ello, tenían acceso a todos aquellos mundos que se cocían bajo la superficie del mundo y “no se limitaban a otear bajo la alfombra que cubría aquello que, para cualquiera, era la única (REALIDAD) posible, sino que existían allí dentro, es decir, en todas aquellas otras *posibilidades*” (Fernández, 2023: 42-43). Y de eso va precisamente la obra de Laura Fernández: de una experiencia de inmersión total en planetas o universos alternativos.

El mecanismo de construcción de sus textos parte de una situación determinada y singular, anclada en unas coordenadas espacio temporales más o menos precisas, para ir evolucionando hacia lo abstracto, lo múltiple y versátil, lo ubicuo y atemporal y, en muchos casos, morfológicamente fluido. Y ese mecanismo es similar al del proceso de

virtualización que el mundo ha vivido en las últimas décadas. En su ensayo *¿Qué es lo virtual?*, Pierre Lévy (1999) reconocía que podría consistir en la continuada reapertura de problemas que nos conducen a una determinada solución y en la búsqueda de problemas relacionados cuya solución pueda convertirse en un nuevo problema que solucionar. Y algo de experiencia virtual, de superar pantallas en un videojuego, tiene la experiencia lectora de ese encadenamiento de abismos problemáticos como los que se nos presentan en “Sandy McGill nunca ha viajado a otro planeta”. Por su parte, Marie-Laure Ryan propuso en su clásico libro *La narración como realidad virtual* trasladar el concepto de inmersión procedente del mundo tecnológico y la RV al campo literario para convertirlo en la piedra angular de una fenomenología de la lectura e incluso de la experiencia artística (Ryan, 2004).

Lo cierto es que tradicionalmente se ha atribuido cierta carga peyorativa a la experiencia inmersiva, relacionada con una cultura popular o de mero entretenimiento que promueve una actitud pasiva en el lector o usuario, similar a la de la experiencia del turista que visita un parque temático. Recordemos ahora que en las ficciones de Laura Fernández se fantasea con la construcción de parques temáticos en torno a los exitosos libros escritos por sus personajes. Recordemos también que su propia estética bebe de una tradición de literatura popular poco exigente. Pero Ryan, refiriéndose a un tipo específico de inmersión, la que presupone una relación imaginativa con un “mundo textual”, auguraba a la misma un ámbito de exploración y desarrollo ilimitado de la imaginación creadora. Para esta autora, lo virtual, al abrir la posibilidad de creación de todas las historias que puedan desarrollarse a partir de una situación dada, es un recurso inagotable, cuya utilización nunca conduce a su extenuación. Es evidente que antes de la admonición de nuevas tecnologías como el hipertexto o la realidad virtual, la propia literatura ya había perfeccionado el arte de construir un mundo inmersivo y, sin ir más lejos, el tradicional género de la ciencia ficción en el que se inspira Laura Fernández da buena cuenta de ello. Pero tampoco deberíamos de pasar por alto que toda su producción literaria, con todo su aire de retrofuturismo pop, irrumpen dos décadas después del auge y eclosión de la virtualidad e interactividad, en un momento en el que el inmenso desarrollo de la RV no podía ser ni siquiera sospechado por una teórica de la virtualidad como Marie-Laure Ryan a comienzos del siglo XXI. El laberíntico y potencialmente infinito devenir de las tramas de Laura Fernández responde a una estética posttecnológica y posvirtual que, recogiendo el guante de esas infinitas posibilidades que aportó el desarrollo de la tecnología y la virtualidad, parece reelaborarlas en clave paródica. Eso sí: sin perder por ello ni un ápice de su natural capacidad inmersiva y adictiva.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANTIANKA, D. (2013). “El Universo como fractal, un modelo del cosmos que gana validez científica”. *Tendencias21*, 10 de octubre. Disponible en línea: https://tendencias21.levante-emv.com/el-universo-como-fractal-un-modelo-del-cosmos-que-gana-validez-cientifica_a24995.html [16/09/2024].
- CALVO, J. (2013). “Nueva narrativa extraña española: un mapa”. *Jot Down*, 14 de marzo. Disponible en línea: <https://www.jotdown.es/2013/03/nueva-narrativa-extrana-espanola-un-mapa/> [16/09/2024].
- CORROTO, P. (2021). [Entrevista con] “Laura Fernández: ‘Reivindico que el adulto siga leyendo como leía de niño’”. *El Confidencial*, 20 de diciembre. Disponible en https://www.elconfidencial.com/cultura/2021-12-20/laura-fernandez-novela_3343491/ [16/09/2024].
- DÄLLENBACH, L. (1991). *El relato especular*. Madrid: Visor Libros.
- DÍAZ, J. (2017). [Entrevista con] “Laura Fernández: ‘El de ciencia ficción es el escritor purísimo que sigue siendo como un niño’”. *Jot Down*, 3 de octubre. Disponible en línea: <https://www.jotdown.es/2017/10/laura-fernandez-el-de-ciencia-ficcion-es-el-escriptor-purisimo-que-sigue-siendo-como-un-nino/> [16/09/2024].
- DÍEZ, J. Y MORENO, F. Á. (2014). *Historia y antología de la ciencia ficción española*. Madrid: Cátedra.
- FERNÁNDEZ, L. (2013a). *La chica zombie*. Barcelona: Seix Barral.
- ____ (2013b). *El show de Grossman*, M. López (ilustr.). Badajoz: Aristas Martínez.
- ____ (2017). *Connerland*. Barcelona: Random House.
- ____ (2019 [2008]). *Bienvenidos a Welcome*. Barcelona: Random House.
- ____ (2021). *La señora Potter no es exactamente Santa Claus*. Barcelona: Random House.
- ____ (2023). *Damas, caballeros y planetas*. Barcelona: Random House.
- GÓMEZ TRUEBA, T. (2022). *Espectáculo apocalipsis. La estetización de la distopía en la narrativa española del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
- GÓMEZ TRUEBA, T., ed. (2020). *Mire a cámara, por favor. Antología de relatos sobre tecnología y simulacros*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- LÉVY, P. (1999). *¿Qué es lo virtual?* Barcelona: Paidós.
- MARTÍNEZ, V. J.; BALLESTEROS, F. J. Y PAREDES, S. (2017). *Fractales y caos. La aventura de la complejidad*. Córdoba: Guadalquivir.
- MORENO, F. Á. (2018). “Narrativa 2000-2015”. En *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*, T. López-Pellisa (ed.), 177-194. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- OREJUDO UTRILLA, A. (2020). *Narrativa utópica contemporánea*. Valladolid / Nueva York: Cátedra Miguel Delibes / Universidad de Valladolid.
- PAREDES, S. Y MARTÍNEZ, V. J. (2010). “Cosmología fractal”. *Espacio Teleco. Revista de la ETSIT-UPCT* 1, 107-115.

- PEREGRINA, M. (2018). "Narrativa 1953-1980". En *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*, T. López-Pellisa (ed.), 123-150. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- RYAN, M.-L. (2004). *La narración como realidad virtual. La inmersión y la interactividad en la literatura y en los medios electrónicos*. Barcelona: Paidós.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Fecha de recepción: 31/10/2023

Fecha de aceptación: 17/09/2024