

## Mediterrani i apocalipsi en la literatura catalana de ciència-ficció

### The Mediterranean and the Apocalypse in Catalan Science-Fiction Literature

VÍCTOR MARTÍNEZ-GIL  
victor.martinez@uab.cat

*Universitat Autònoma de Barcelona*

**Resum:** L'objectiu d'aquest article és analitzar la presència del mediterranisme, entès com a doctrina d'identificació col·lectiva, en la literatura catalana de ciència-ficció sobre la fi del món. L'article estableix les possibles relacions entre els motius que provoquen l'apocalipsi (guerra mundial destructora, invasió d'extraterrestres, motius ecològics) i les diferents imatges del Mediterrani com a refugi de valors clàssics i vitals (durant la postguerra i fins als anys setanta), com a imatge de la societat desapareguda (durant l'exili i en ecoficcions dels anys setanta) o, en la ficció climàtica apocalíptica i en la ficció de l'Antropocè, com a massa d'aigua amenaçadora o com subjecte de nous valors d'identificació. Aquest recorregut pot ajudar a entendre els canvis ideològics esdevinguts entre la guerra freda, la postmodernitat i l'actualitat.

**Paraules clau:** ciència-ficció, apocalipsi, mediterranisme, postmodernitat, Literatura catalana

**Abstract:** The aim of this paper is to analyse the presence of Mediterraneanism, that is, a collective identification way of thinking, in Catalan science-fiction literature about the end of the world. The paper lays out the possible relationships between what causes the apocalypse (a destructive world war, an alien invasion, environment issues) and the different portraits of the Mediterranean as the sanctuary of classical and life values (literature after the Spanish Civil War and until the 70s), as the portrait of a lost society (literature of the Exile period and 70s eco-fiction), or as a menacing water body or a subject of new identity values in apocalyptic climate fiction and Anthropocene fiction. This paper can help understand the ideological changes that happened between the Cold War, Postmodernity, and the present time.

**Keywords:** Science fiction, Apocalypse, Mediterraneanism, Postmodernity, Catalan literature

---

\* Aquest article forma part de: Proyecto I+D+i PID2021-122535NB-I00, «PAPCAT – Usos y transformaciones de los géneros paraliterarios en la literatura catalana de la posmodernidad (1968-2021)», financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033 y por «FEDER Una manera de hacer Europa».

DATA PRESENTACIÓ: 11/09/2023 ACCEPTACIÓ: 01/10/2023 · PUBLICACIÓ: 28/12/2023

## 1. Postguerra i identitat mediterrània

Enmig de la realitat devastada de la postguerra i d'un món que estava entrant en els envitricolls de la guerra freda i que havia acabat d'inaugurar l'era atòmica, Rafael Benet va defensar a la revista *Ariel*, a propòsit de Renoir i de Maillol, que l'art contemporani havia de retornar a l'ordre, «a la claror del Mediterrani, és a dir a la Proporció, a l'Harmonia acordada en la Creació» (Benet 1946: 52). Frederic-Pau Verrié, a la mateixa revista i també en un article sobre Maillol, va evocar l'emoció del pintor de Banyuls de la Marenda quan, en arribar al Pireu, «constatava que el dibuix aspre i solemne del nostre país és el mateix de Grècia» (Verrié 1946a: 70). Perquè per a Maillol, com per a molts altres pintors meridionals, «la llum del Mediterrà és –diria que ontològicament– la llum de la gràcia o, almenys, la llum d'una idea superior» (Verrié 1946a: 72). I en una nota anònima, però atribuïble també a Verrié, llegim que Botticelli i la commemoració del mig mil·lenari del seu naixement són «un pretext per a fressar aquest camí del retorn al Mediterrà que en altres planes d'ARIEL s'ha propugnat», són, en paraules que s'hi recollen d'Alexandre Cirici, una «*reafirmació de les nostres racials essències mediterrànies*». La nota anava dedicada a Ferrer Bassa, el pintor italianitzant del segle XIV que havia certificat el «nostre ingrés definitiu al món cultural del mar llatí» (Verrié 1946b: 73). És evident que aquest classicisme o mediterranisme continuava el del Noucentisme i n'arrossegava els trets: «l'essencialisme metafísic, l'evasionisme nostàlgic i l'irracionalisme idealitzant», segons la fórmula de Josep Murgades (2022: 205).

No seria just, però, interpretar la presència del mediterranisme a la Catalunya de postguerra com un simple escut protector. També va ser una forma dúctil d'acció. Va funcionar com una identitat vicària, més àmplia, i menys perillosa, que la catalana estricta, prou flexible, a despit del seu idealisme, per refermar una continuïtat i, alhora, per assumir diferents interessos i intencions. El mediterranisme es podia decantar cap a l'espanyolisme disfressat d'universalisme, com en el cas de l'Instituto Español de Estudios Mediterráneos que Díaz-Plaja es va empescar per substituir l'Institut d'Estudis Catalans (Gassol i Bellet 2011), però també en podia fer ús Salvador Espriu quan, en la presentació de *Primera història d'Esther*, lloava «*la nostra mar i la petita història de les ciutats de la seva riba, única pàtria que tots hem entès*» (Espriu 1948: 8). I se'n podia servir Josep Pla, en un text escrit el 1954, quan introduïa les seves *Cartes d'Itàlia* amb aquesta declaració: «No he pogut sentir-me mai completament estranger en cap lloc ni en cap port del Mediterrani i em faig la il·lusió de suposar que en aquest ambient, i posats tu per tu, ens entenem tots amb la mirada» (1983: 7). Fet i fet, el Mediterrani connectava Catalunya amb ella mateixa, la projectava més enllà d'Espanya i de la tristor política del moment i, ja que difícilment feia cabal del món islàmic, la relligava amb les arrels europees i occidentals. Alhora, però, el mediterranisme podia emascarar la catalanitat davant el franquisme i fer-la compatible, en aparença o en realitat, amb altres identitats com ara l'espanyola.

En la cultura clandestina de postguerra, la porositat del mediterranisme el feia apte tant per a *Ariel* com per a les revistes més populars impulsades pel grup d'Antoni Ribera: *Antologia dels fets, les idees i els homes d'Occident* (1947-1948) i la seva successora, *Occident* (1949-1950), totes dues atentes

a la geopolítica mundial i als avenços científics, entre els quals l'energia atòmica. En el primer número d'*Occident*, Adaror (pseudònim de Ribera) escrivia que hi ha una «realitat geogràfica, històrica i cultural superior a nosaltres» i, en conseqüència, «una fidelitat inexcusable a una tradició greco-llatina, mediterrània, de la qual ens sentim dipositaris», perquè «creiem ben compatible la nostra condició simultània d'homes, de catalans, de llatins i d'uropeus» (Adaror 1949: 3) –no pas d'espanyols, en aquest cas. Europeus volia dir, també, demòcrates. L'adaptabilitat i l'extensibilitat del mediterranisme és evident, i això també explica la presència que va tenir, potser amb accents més esquinxats, a l'exili. Cal, doncs, més enllà d'aquesta presència general, parar atenció a les diferents intencions culturals, polítiques i literàries que pugui tenir al darrere. I prendre'l en consideració fins i tot en camps que en semblarien allunyats, com ara la literatura de consum de mena especulativa, de la qual s'ocupa aquest article; en concret, de la ciència-ficció, i, dins d'aquest gènere, de la ciència-ficció sobre la fi del món. Analitzar aquesta relació va més enllà –sense rebutjar-lo– de l'interès històric per un gènere o per unes formes populars de ficció. Pot servir, des d'una perspectiva catalana, per entendre els canvis ideològics esdevinguts entre la guerra freda, la postmodernitat i l'actualitat, i pot ser, també, una aproximació particular al punt de vista defensat per les *Blue Humanities*, segons les quals «[t]he adoption of an oceanic lens has proven fruitful for inspiring new theorisations of world history and culture» (Campbell; Paye 2020).

## 2. Mediterranisme i ficció especulativa

El terme *speculative fiction*, documentat ja el 1889 (Prucher 2007: 214-215), ha acabat adquirint avui dia el significat, sobretot en anglès, de ficció no realista, la qual pot incloure elements sobrenaturals, futuristes o imaginaris en un sentit ampli. Si pensem en el mediterranisme, podríem estar temptats de considerar-lo aliè a aquest tipus de ficció. I, en canvi, obres com l'*Odissea*, la traducció ribiana de la qual (1919 i, refeta, 1948) és una de les fites del classicisme a Catalunya, sempre s'ha considerat, pel model de viatge que proposa, emparentada amb la futura ciència-ficció: «The *Odyssey* is important as an item of PROTO SF in being the paradigm of the FANTASTIC VOYAGE » (Nicholls 1981: 292). Aquesta tradició de literatura especulativa culta –o entesa i rebuda com a tal en la nostra societat– ha revertit en la més popular, i tant l'*Odissea* com el mediterranisme en general han tingut diverses hibridacions.

Per exemple, la que inclou l'avantguarda i el surrealisme. És veritat que a *Ariel* «s'hi imbricaren dos corrents estètics, un d'arrel mediterrània, clàssic i universalista, hereu del Noucentisme, dominant en un primer moment, i un altre de filiació avantguardista» (Samsó 1995: 68-69), però també ho és que aquests corrents van patir una superposició constant. És palès en Joan Perucho, orsià, interessat pel surrealisme i, l'any 1956, introductor del terror còsmic de Lovecraft en la literatura catalana. El 1957 va publicar *Llibre de cavalleries*, en el qual tots aquests interessos van dibuixar un Mediterrani mític i fantàstic. Entre els personatges del llibre, Ramon Llull, exalçat per Eugeni d'Ors, i també pels surrealistes (Rosselló Bover 2016: 51-64), representava per a Perucho la tradició catalana,

ahora mediterrània i alquímica (Martínez-Gil 2020). D'aquesta manera –i se'n podrien citar més exemples–, l'avantguarda i la literatura especulativa fantàstica o sobrenatural van permetre donar un matis particular al sentit identitari del mediterranisme.

En una direcció més popular, el mediterranisme i la tradició de l'*Odissea* s'han hibridat en la literatura catalana, com he dit, amb la ciència-ficció i, en concret i de manera molt productiva, amb la ciència-ficció de tema catastrofista. Per bé que, com veurem, la literatura catalana tendeix a difuminar gèneres, va ser Antoni Ribera qui va aplegar el mediterranisme amb la ciència-ficció, un gènere molt en voga als anys quaranta i cinquanta a tot arreu. El món s'havia espantat per l'explosió de les bombes atòmiques damunt Hiroshima i Nagasaki (agost de 1945) i per la cursa d'armaments instaurada entre els Estats Units i l'URSS, a la qual s'hi va afegir la cursa de l'espai el 4 d'octubre de 1957 amb el llançament soviètic del primer *Sputnik*. La ciència-ficció, que ja havia tractat temes semblants (apocalipsis, guerres mundials, armes destructores, viatges interplanetaris), va ser una de les grans maneres de canalitzar aquestes preocupacions típiques de la guerra freda. Es va veure acompanyada, a més, pel fenomen dels ovnis, ben present també a Espanya sota el franquisme (Cabria 2022).

*Llibre dels set somnis*, «el primer llibre de ciència-ficció de la postguerra» (Munné-Jordà 2013: 118), va ser publicat per Antoni Ribera el 1953. Tot i que el recurs especulatiu principal del llibre, el somni –de tota manera tradicional–, s'allunya de la lògica cognoscitiva racional de la ciència-ficció tal com la va definir Darko Suvin: «SF is distinguished by the narrative dominance or hegemony of a fictional “novum” (novelty, innovation) validated by cognitive logic» (Suvin 1979: 63), també és cert que alguns dels contes del llibre coincideixen amb el que se n'ha dit el *megatext* del gènere, és a dir, els seus tòpics i convencions. Potser el conte més interessant en aquest sentit és «El malson», que en realitat queda apartat del cos central del volum. En tot cas, és el conte en el qual la ciència-ficció catastrofista de l'era atòmica conflueix «amb la tradició literària mediterrània» (Munné-Jordà 2013: 118).

«El malson» forma part, si seguim la terminologia establerta en català per Edgar Cotes (2021), de la ciència-ficció sobre la fi del món. Aquesta ciència-ficció catastrofista, que pot presentar una gran varietat de motius destructors (pandèmies, guerres, invasions extraterrestres, desastres climàtics o naturals), secularitza la teologia escatològica. És *ciència-ficció apocalíptica* si se centra en la descripció de la fi del món, una fi que es pot ordenar en una escala ascendent: una societat (encara que no tothom acceptaria de dir-ne ciència-ficció apocalíptica, en aquest cas parcial), tota la humanitat, la Terra en si o un altre planeta i fins i tot, en les històries conegudes com de l'*End of Time*, tot l'Univers. És, en canvi, *ciència-ficció postapocalíptica* si se centra en els esdeveniments posteriors a la destrucció (tot i que una mateixa obra pot encadenar destrucció i reconstrucció), amb diverses possibilitats: *ciència-ficció de la Terra reconstruïda*, si el que explica és la creació d'una nova societat, o bé, si la història se centra en una supervivència aïllada, *ciència-ficció de l'últim home* (o equivalents) i, si fa la seva aparició una dona, en el sentit que es pot iniciar el renaixement de la humanitat, d'*Adam i Eva*. Aquesta societat postapocalíptica pot ser (o no) distòpica, però l'apocalipsi en si no és una distòpia, la qual, com a subgènere literari, demana una societat totalitària i repressiva.

### 3. L'apocalipsi i els ecos de l'*Odissea*

Les primeres frases d'«El malson» ens introdueixen directament en un escenari de guerra futurista:

Sóc el primer pilot d'un disc volador armat de raigs Gamma i de projectils atòmics. Faig servei de patrulla entre Amèrica del Sur [sic] i Turquia, i cada quaranta-cinc minuts passo i repasso per damunt d'aquesta bassa tan petita i insignificant que es diu la Mediterrània i que des d'ací, a vint-i-cinc mil metres d'altura, sembla veritablement un bassiol de granotes (Ribera 1953: 97).

Ribera enceta la seva història amb una clara provocació: el bressol del món clàssic ara sembla un bassiol de granotes. *Llibre dels set somnis*, que va inaugurar la «Col·lecció Lletres» de l'Editorial Mediterrània, era dedicat a Agustí Bartra, el poeta exiliat que va fer de referència intel·lectual per al grup de Ribera. Al seu torn, Bartra va dedicar a Ribera *Odisseu*, un dels seus llibres cabdals, publicat aquell mateix 1953 a Mèxic i començat a redactar el 1949 als Estats Units, un any després que Bartra hagués rebut per correu un exemplar de l'edició de bibliòfil de la nova traducció de l'*Odissea* de Carles Riba (Abrams 2008). Com passa amb les *Elegies de Bierville* (1943), difícilment podem identificar el classicisme d'*Odisseu* amb els trets abans descrits (essencialista, nostàlgic, idealitzant). Tampoc no s'hi podria identificar, malgrat la recerca d'uns certs valors ahistòrics de dignitat i d'humanisme, l'*Antígona* d'Espriu (redactada el 1939, segons el seu testimoni). Aquests autors, especialment Bartra però en part també Espriu, partien més aviat dels cànons de l'alta modernitat en el seu sentit més extrem: el mètode mític d'apropiació (paral·lelismes amb una obra clàssica), el desig d'una obra enciclopèdica i la fragmentació i reordenació intel·lectual del text (Abrams 2008).

Ribera, si bé compartia amb Bartra la fascinació per l'*Odissea*, se situava en una versió més unívoca del text literari, més a prop dels valors classicistes noucentistes tal com havien estat assumits per una gran part de la resistència cultural. Això, més la incorporació de les convencions i els tòpics de la ciència-ficció, li permetia seguir els patrons de la literatura de consum, la qual demana comunicació, llegibilitat, consens amb el lector i, en definitiva, «une spèce de *transparence*» (Couégnas 1992: 87). El llibre es presentava, però, amb un embolcall, una carta-prefaci de Carles Riba que rescatava tota l'operació de la baixa cultura i la col·locava en un nivell, si més no, intermedi i respectable: «*Sàviament clous el cicle dels teus somnis amb l'etern de Nausica: dones tot un bell món destruït per a retrobar-te, naufrag sol i nu, davant la noia que t'ha somiat en poesia*» (Riba dins Ribera 1953: 12). Som a l'any 2785, el 835 de l'era atòmica, i el món ha estat destruït. Al segle xxvi hi ha hagut una guerra atòmica a Amèrica. Des de fa dos anys, hi ha en curs una guerra entre Euràsia i el bloc americà, que ataca des de la Lluna. París ja no existeix, la guerra bacteriològica ha delmat la població britànica i Itàlia i el sud d'Europa «estan poblades per masses famolenques i desesperades que són la presa d'agitadors polítics, de visionaris i de místics que desenterren velles doctrines mortes i oblidades» (Ribera 1953: 97). El disc volador del protagonista –ignorem com es diu– és atacat i només sobreviu ell, que cau a «l'aigua netíssima i tranquil·la de la Mediterrània» (Ribera 1953: 99-100). El contacte físic, doncs, ha anul·lat la impressió aèria i el bassiol de granotes ha esdevingut una massa límpida d'aigua en la qual el naufrag, que s'ha hagut de desempallegar del seu vestit d'aviador, es purifica com en un



bateig. Arribat a la costa catalana –mentre volava tenia les Balears a l’esquena–, sobreviu com un nou Robinson fins que l’endemà es troba amb cinc noies que renten roba en una embassada. Com en l’episodi homèric de Nausica, totes fugen llevat d’una, la qual, malgrat el vestit esparracat, té «aspecte de noia ciutadana» (Ribera 1953: 102). Vet aquí la supervivència d’uns vestigis noucentistes encarnats en una figura que es revela arquetípic i sense nom propi: «–Ja no hi ha noms. Això pertany al passat. Ara només hi ha homes i dones perduts i sense casa» (Ribera 1953: 102). El naufrag la bateja com a Bonica, i aleshores una sensació que ja havia tingut en caure al mar se li presenta amb més força:

I en aquell moment succeí la cosa meravellosa. La sensació vaga que m’havia assaltat a la mar m’envaï novament amb una força enorme. Em semblava que estava vivint una situació que ja havia viscut feia molt, moltíssim temps, en una vida llunyana i remota (Ribera 1953: 102).

El pare de Bonica, mort en el bombardeig que havia acabat de destruir Barcelona, tenia llibres del segle xx, entre els quals una *Odissea* que, podem suposar, devia ser la ribiana de 1948. La noia recorda especialment l’episodi de l’encontre d’Ulisses amb Nausica i el que deia a son pare: «Jo, ingènuament, li deia que m’hauria agradat ésser la princeseta d’aquell conte» (Ribera 1953: 103). I, en efecte, el naufrag i la noia reprenen, com un episodi viscut «en una vida llunyana i remota», la trobada clàssica. Ara, però, Nausica ha esdevingut Penèlope, «l’esposa eterna que t’espera, vora les fredes cendres de la llar...» (Ribera 1953: 105). El nou Ulisses troba aquesta llar en la terra que fruita i en la noia que representa la «força salvadora de la raça» (Ribera 1953: 104), un etern femení que, inevitablement, recorda la Teresa d’Eugeni d’Ors. No cal insistir en l’idealisme d’aquests plantejaments, els quals es poden retrobar en altres obres de Ribera, o en declaracions com les que fa al pròleg per a la segona edició de *Llibre dels set somnis* sobre la perfecció assolida «en la Grècia inoblidable, en el gloriós passat mediterrani» (Ribera 1955: 9). Entre les dues edicions, s’havia produït la descoberta del món submarí per part de Ribera i la seva participació, el 1954, en la fundació del CRIS (Centre de Recuperació i d’Investigació Submarines), així com la publicació, aquell mateix any, d’*Els homes-peixos (Exploració i arqueologia submarines)*, amb pròlegs de Lluís Pericot i Salvador Espriu. L’altre gran món del qual Ribera era devot, el de l’espai i els ovis, va quedar oficialitzat quan, a final dels cinquanta, va contribuir a la creació del CEI (Centre d’Estudis Interplanetaris).

L’escenari catastrofista d’«El malson», doncs, permet transformar Ulisses i Nausica en uns nous Adam i Eva, si més no com a símbol de la reconstrucció de la civilització a partir d’una parella que concentra tot el potencial de la humanitat. Tornarem a trobar un Adam i una Eva, però ara en un sentit més literal, en la novel·la més famosa de la ciència-ficció catalana: *Mecanoscrit del segon origen*, de Manuel de Pedrolo. Publicada el 1974, el seu context, molt diferent al d’«El malson», és el del final del franquisme, un moment incert que va ser metaforitzat, en diferents obres, mitjançant trames apocalíptiques i postapocalíptiques. Al *Mecanoscrit* la causa de la destrucció ja no és la guerra atòmica (la qual, però, no desapareixerà pas; Miquel de Palol, per exemple, la recuperarà el 1989

a *El jardí dels set crepuscles*), sinó que prové d'uns extraterrestres, els volvians, que, víctimes d'una epidèmia, han netejat la Terra d'habitants per instal·lar-s'hi, encara que finalment no ho faran. La novel·la, postapocalíptica, relata les peripècies de l'Alba –nova Eva– i d'en Dídac –nou Adam– per sobreviure, i dibuixa una mena de reconstrucció utòpica que recull, en part, «des idees de canvi social, polític i cultural que defensava la contracultura dels anys seixanta», inclosos els debats sobre els «valors ambivalents de destrucció i redempció» (Maestre Brotons 218: 32 i 48). Al costat d'obres que haurien influït Pedrolo, com *El senyor de les mosques* (1954), de Golding, que ell mateix va traduir (Moreno-Bedmar *et al.* 2018: 123), el *Mecanoscrit* connecta amb els autors anglosaxons dels anys seixanta i amb la *New Wave*, tant per la seva ideologia (feminista, ecologista, antiracista i trencadora de tabús) com per la seva experimentalitat i metanarrativitat, amb un capítol final que s'interroga sobre si el que hem llegit és ciència-ficció o si el que explica el *Mecanoscrit* va passar de debò (Martínez-Gil 2019). La novel·la de Pedrolo és, per tant, una forma de ciència-ficció postmoderna, si bé les relacions entre el gènere i la postmodernitat, quan i com s'haurien establert, són objecte de debat. Hi ha teòrics (Booker 2001) que creuen que les arrels de la postmodernitat es poden cercar (si més no, als Estats Units) en l'expansió de la societat de consum i fins i tot en la por a l'apocalipsi nuclear dels anys cinquanta, la qual hauria esquarterat la idea moderna de progrés (l'alta modernitat amb la qual s'identifiquen aquells anys). No són pas plantejaments contradictoris, i ens ensenyen que l'alta modernitat (la qual, com hem vist en Ribera i Bartra, pot tenir diferents cares, més de consum o més rupturistes) i la postmodernitat es toquen, si més no mentre la postmodernitat no s'acabi d'imposar clarament en la producció i la circulació culturals.

El que no té dubte és que els valors ideològics de Ribera són molt diferents dels de Pedrolo, el qual capgira el subgènere d'Adam i Eva. No tan sols Dídac és un Adam mulat, sinó que «aquí Eva neix abans d'Adam, l'arbre de la ciència és ella mateixa, en comptes de perdre Adam, ella el salva, etc.» (Bensoussan 1988: 78). Malgrat tot, el *Mecanoscrit* no deixa de ser, com «El malson», una obra d'aquest subgènere, com explicita l'Alba: «–Dídac i Alba... Com Adam i Eva, oi?» (Pedrolo 2016: 81). El mateix es pot dir pel que fa al mediterranisme i a la seva capacitat regeneradora, que Pedrolo manté. Dins del simbolisme del *Mecanoscrit*, l'aigua és l'element que salva –estar-hi submergit és la manera com es pot esquivar la mort en el moment de l'atac alienígena–, és l'element que transforma i, també, l'element que substancia la realitat i que ensenya, per tant, la mort (Montetes-Mairal 2018). L'aigua, a la novel·la, se sublima en el mar, i el mar, en una història ambientada a Catalunya, és, per força, el Mediterrani: en Dídac es mirarà per primer cop l'Alba com una dona en una platja, i és en el periple pel Mediterrani, narrat al capítol «Quadern del viatge i de l'amor», que la seva unió es consumarà. No és estrany, doncs, que el fill dels protagonistes es digui, a proposta d'en Dídac, Mar, un nom androgin representant de la nova llibertat (la qual inclou el futur trencament del tabú de l'incest): «L'Alba trobà que era encertat; a més de bonic, en la seva llengua era alhora masculí i femení» (Pedrolo 2016: 130).

L'Alba i en Dídac emprenen el seu viatge iniciàtic a bord d'un remolcador, el Benaura, batejat amb el topònim imaginari de la vila on havien viscut fins aleshores. Sortint de Barcelona, del moll

de Sant Bertran, arriben fins a la platja de Tossa, lloc on fan l'amor per primera vegada. L'itinerari segueix després la costa: golf de Lleó, Costa Brava, Niça, La Spezia, Manarola —on s'enfronten amb tres homes i els maten—, Nàpols, amb els seus tresors museístics i el castell de l'Ovo, Ischia, amb l'aigua rabiosament blava, l'estret de Messina, entre Gioia Tauro i Palmi, Taormina, amb els vells monuments i la natura pagana. La tornada passa per: Capri, Anacapri, amb una bellesa que afeixuga el cor de tan intensa, Tarquínia, amb la necròpoli etrusca, Piombino, l'illa d'Elba, Porto Azzurro, La Spezia, Gènova, amb un palau amb queviures i una biblioteca de llibres eròtics, ciutat on es troben una dona folla que gronxa els ossos del seu nadó mort, Toulon, on l'Alba descobreix que està prenyada, Tossa i l'arribada a Barcelona. De Catalunya a la Magna Grècia, el viatge per la bellesa natural i cultural del Mediterrani ha estat trist, pel desencís de no haver trobat gent com ells, però també ha significat el fonament del futur de la humanitat. Així doncs, la nova gènesi, el segon origen, és, tant com bíblic, clàssic, mediterrani i, de fet, homèric. No pas pels episodis concrets, poc o gens reconduïbles a l'*Odissea*, sinó per elements estructurals comuns: el viatge iniciàtic (de partida i tornada) i l'acte metanarratiu i fundador, quan, al final de la novel·la, descobrim que l'Alba és «protagonista, narradora y bardo, a modo del Ulises homérico, u Homero odiseico» (Montetes-Mairal 2018: 4).

#### 4. El Mediterrani dessecat

Si el Mediterrani és una àncora de salvació davant l'apocalipsi, la seva absència pot expressar, en sentit contrari, la victòria de la destrucció. Josep M. Miquel i Vergés, nascut a Arenys de Mar i exiliat a Mèxic, va escriure, cap al 1957, la novel·la *L'Eixut*, finalment intitolada *Un deliri de mar* i publicada pòstumament. El protagonista de l'obra, en Pere Ribes, convalescent d'una estranya malaltia a Arenys de Mar, entre el somni i la vetlla, veu un petit tros de mar per la finestra. Aleshores s'esdevé l'impossible:

Ni una gavina, ni una vela, ni mar! El mar s'havia buidat! La gran extensió d'aigua blava ja no era altra cosa que un desert amb unes quantes taques de color com de núvol de tempesta; molt lluny, més enllà d'una gran davallada de sorra groga, ondulada, hi havia una carena de torat pàl·lid i, encara més lluny, una calitja estesa en un abim del qual no veia el fons (Miquel i Vergés 2005: 89).

*Un deliri de mar* no és ciència-ficció, sinó una novel·la de fantasmes. En el seu passeig per aquest mar dessecat, en Pere Ribes s'enfrontarà a pirates espectrals i assistirà a banquets repugnants: «Aquell menjar podia i uns cucs verds i blancs s'estiraven amb flexions uniformes pel damunt d'unes llenques llargues i primes que jo hauria dit que eren trossos de carn» (Miquel i Vergés 2005: 217). Tot plegat és el deliri d'un malalt, però la novel·la també juga amb l'ambigüitat de l'element fantàstic. I, encara que no sigui ciència-ficció, no deixa de remetre a la fi del (o d'un) món, i ho fa amb una imatge apocalíptica que retrobarem en obres ulteriors: el Mediterrani dessecat —un tema



que, de fet, ja havia tret el nas a *Sans dessus dessous* (1889) de Verne. *Un deliri de mar* reflecteix la situació anímica i existencial del seu autor i la relliga amb la desaparició de la civilització marítima catalana, la pàtria «*que tots hem entès*» en paraules abans citades d'Espriu. En una altra novel·la també escrita a l'exili, i també inèdita en vida seva, *Giratomb de vida*, Miquel i Vergés va fer que els seus personatges visitessin el mar mexicà: «El mar aquell era bonic; no tan blau com el Mediterrani, tenia, en canvi, més tons» (Miquel i Vergés 2007: 256). Tot i així, aquell mar, sense gussis, amb pescadors que no senten l'orgull de l'ofici, és, per al protagonista, una decepció: «—Fa falta el Mediterrani», sentència. Fa falta la civilització, «una saó d'anys», de lluita contra un mar poc generós: «Per això, al Mediterrani l'enginy és tan vell. Encara hi ha els mateixos estris de l'època romana» (Miquel i Vergés 2005: 257). Miquel i Vergés fa, doncs, del Mediterrani i del mediterranisme el punt central d'un joc de miralls: a *Un deliri de mar* la dessecació —negativitat present— és la plasmació metafòrica de l'apocalipsi de l'exili, i a *Giratomb de vida* el mediterranisme funciona com a imatge evocativa —positivitat *in absentia*— del que s'ha perdut. També Pere Calders, durant els anys cinquanta, va metaforitzar moltes desorientacions de l'exili estant amb la imatge del mar, en el seu cas amb l'estrany corrent circular que atrapa el *Panoràmic* de *Ronda naval sota la boira*.

La imatge del Mediterrani dessecat la tornarem a trobar en una novel·la del 1975, si fa no fa coetània al *Mecanoscrit: El fabulós viatge del Minerva*, de Miquel Ferrà i Martorell. Des del punt de vista genèric, és una obra d'estructura rondallística en la qual es combinarien a parts iguals, segons va defensar l'autor en el pròleg a la segona edició del llibre, «“història-ficció” i “ciència-ficció”, és a dir, l'experiment d'associar la ficció del passat a la ficció del futur» (Ferrà i Martorell 2008: 7). La novel·la ens narra, en primera persona, el viatge a través d'un Mediterrani dessecat que, partint de l'illa dels morts i amb la intenció de saber com són les Balears de l'any 3000, emprenen un conjunt de personatges, molts dels quals històrics (George Sand, l'Arxiduc Lluís Salvador i Catalina Homar, Jules Verne o Gaspar Melchor de Jovellanos). Troben una Mallorca —ara terra entre terres— distòpica: una societat d'androides que ha esclafat l'antiga arquitectura i que practica sacrificis rituals; tot plegat, un «malson» de ciència-ficció (Ferrà i Martorell 2008: 91). L'autor satisfà la curiositat del lector pel que fa als motius que han fet dessecar el mar: vint anys després de la total contaminació del Mediterrani, morta ja tota la flora i la fauna, el Consell General dels Estats Units d'Europa, la Confederació d'Estats Asiàtics i la Lliga de Països Africans van decidir dessecar-lo mitjançant la construcció d'un dic monstruós a l'estret de Gibraltar.

*El fabulós viatge del Minerva* és realment una obra singular. És, pels seus personatges vuitcentistes i pel joc entre les antigues tecnologies i la seva extrapolació especulativa, a prop del que, als anys vuitanta, es va batejar com a *steampunk* (Prucher 2007: 221). Es pot considerar, també, ciència-ficció postapocalíptica, i a més, d'alguna manera, pel fet de retratar un crim ecològic de contaminació i posterior dessecació, contribueix a obrir la porta en català a l'ecoficció especulativa (l'any 1971, John Stadler havia editat la influent antologia *Eco-fiction*, amb històries sobre la crisi mediambiental), el tipus de narrativa que avui dia es pot llegir, per exemple, en el recull *Deu relats ecofuturistes* (2016) de l'editorial Males Herbes. La novel·la és, també, un exemple de com l'ecoficció pot conservar el

valor fundacional i referencial del Mediterrani. Ho fa, com Miquel i Vergés —és com si se l'hagués pogut llegir!—, en negatiu, des de la destrucció: «I penso que ja no hi deu haver la més petita senyal de vida allà baix. Ni peixos voladors, ni crancs peluts, ni colònies de llagostins... Silenci de pedra. Soledat de natura morta. Un paratge de fòssils» (Ferrà i Martorell 2008: 43). En tots dos casos, les aigües retornen al Mediterrani. Si per a en Pere Ribes significa la fi del deliri —i la seva futura mort física—, per a en Simonet, un personatge rondallístic d'*El fabulós viatge del Minerva*, fer esclatar el dic vol dir crear una nova oportunitat, un nou arxipèlag, i així «una Mallorca viva, illenca, podrà renéixer de les seves pròpies cendres...» (Ferrà i Martorell 2008: 93).

Uns anys abans d'*El fabulós viatge del Minerva*, una autora també mallorquina, Maria-Antònia Oliver, ja havia transitat per l'ecoficció catastrofista des de codis màgics o rondallístics amb «M'han florit ametllers a les butxaques», escrit el 1970, i la novel·la *Cròniques de la molt anomenada ciutat de Montcarrà*, publicada el 1972 (Gregori 2015: 399-413). El món illenc, enmig d'un escenari ple d'esdeveniments estranys, s'ensorra pel pes de l'especulació turística i urbanística. Els gegants de les rondalles surten inútilment del mar per prendre'n possessió:

Na Joana va endevinar que els gegants volien salvar l'illa, que no volien destruir-la com assegurava la seva repadrina, però ja era massa tard, les construccions excessives havien minat els fonaments, les columnes de les coves ja estaven ressentides de tant de pes de tants d'anys i es trencaven: els gegants no podrien bastir una nova casta damunt d'aquella illa corcada (Oliver 1984: 198).

No hi haurà renaixement després de la destrucció, i el mar ho engolirà tot, llevat d'un petit promontori en el qual na Joana sobreviu com una consciència mítica. Amb Oliver, la regeneració lligada al mediterranisme esdevé impossible. Això no vol dir que en novel·les posteriors no pugui aparèixer el mar civilitzador: bizantí i oriental en obres de Joan Perucho dels anys vuitanta com *Les aventures del cavaller Kosmas* i *Un viatge amb espectres*, un món que Jordi Cervera ha recuperat a *L'enigma Perucho* (2017), amb una Guerra Poètica que devasta Europa i un nou centre del món a Istanbul. També, una obra de política-ficció, com *Neopàtria* (2006), d'Hèctor Bofill, s'imagina una illa-refugi mediterrània, o el mar és un fil conductor del temps a la *Trilogia de Vilanova* (1994-2008/9) d'A. Munné-Jordà. Tanmateix, Oliver ens fa veure la transició entre un mar rondallístic —amb valors— i un mar venjatiu i cosificat. Com més va més, l'amenaça climàtica s'ha anat erigint en el gran motiu apocalíptic: fins i tot la més recent adaptació de *Mecanoscrit del segon origen* al cinema, *Segon origen* (2015, Bigas Luna i Carles Porta), s'ha vist obligada a incloure-la com a possible explicació de l'hecatombe.

## 5. El Mediterrani com a amenaça

L'apocalipsi climàtica forma part de l'anomenada *cli-fi*, la *climate fiction*, o ficció climàtica, la qual, en principi, tracta de les conseqüències que pot tenir l'acció humana sobre el clima. Tot i que el terme, inventat pel periodista i activista Dan Bloom durant el primer decenni del segle XXI, és recent, s'ha

aplicat de manera retrospectiva a obres com la ja citada *Sans dessus dessous* (1889), de Jules Verne, o *The Man Who Awoke* (1933), de Laurence Manning. A Catalunya, l'any 1924, Àngel Ferran ja havia anticipat l'escalfament global amb la parella d'esquimals del conte «La calor» («Els contistes catalans»), i, a *Retorn al sol* (1936), de Josep M. Francès, un conflicte bèl·lic mundial provocava un clima glacial per la contaminació atmosfèrica amb amoníac. La ficció climàtica no té per què ser catastrofista, tot i que tendeix a ser interpretada així. Sense oblidar John Brunner o, més aviat d'ecoficció, *Dune* (1965), de Frank Herbert, el pare reconegut de la ficció climàtica és J. G. Ballard, amb novel·les com *The Wind from Nowhere* (1961) i, sobretot, *The Drowned World* (1962), on es retrata un món en el qual les tempestes solars han fet augmentar les temperatures i, per tant, ha pujat el nivell del mar, i *The Burning World* (1964, després *The Drought*), on s'ha produït una sequera extrema perquè la contaminació industrial impedeix que l'aigua del mar s'evapori. És a partir d'aquestes i d'altres obres, relacionables amb la *New Wave*, que es va començar a parlar d'ecoficció, de la qual la ficció climàtica es pot considerar un subgènere si l'entendem bàsicament –no hem d'oblidar l'ambigüitat d'aquestes definicions– com la literatura que tracta sobre el canvi climàtic provocat, en primer terme, per la intervenció humana.

Amb la ficció climàtica apocalíptica i postapocalíptica, el Mediterrani ja no serà un refugi, sinó una amenaça. És el camí que va marcar Joaquim Carbó a la seva novel·la juvenil *Calidoscopi de l'aigua i del sol* (1979), en la qual un experiment fallit de fusió nuclear provoca que canviï l'equilibri axial del planeta, que es desglaci els casquets polars i que l'aigua de les costes pugi sense aturador. No para de ploure, els turons esdevenen illots i les ciutats queden negades sota l'aigua. A diferència del que hem vist fins ara, aquí el Mediterrani no és el dipositari d'uns valors enfront de la destrucció, ni tan sols com a metàfora de dessecació. Ara és, simplement, una massa d'aigua, una aigua materialitzada que destrueix el món conegut: «L'aigua havia continuat pujant incansablement ofegant-ho i inundant-ho tot: ciutats, fàbriques, cases, gratacels, camins, autopistes, instal·lacions dels monorails, aeroports» (Carbó 1984: 129). Els humans sobreviuen enmig d'un arxipèlag en el qual, tot i la nova natura inquietant i un xic monstruosa que crea l'aigua, la vida es refà amb trets –com en Pedrolotòpics i neorurals. La novel·la presenta un final positiu: l'aigua recula i la plana i la ciutat es tornen a poblar, amb el dubte de si la nova civilització sabrà aprofitar els sistemes positius d'organització creats durant la creixuda. El mateix escenari inundat, però sense baixada de les aigües, el trobarem a la novel·la *Barcelona 2714* (2014) de Xavier Arnella.

Després d'una desfeta econòmica global a causa de la fi del petroli, el desglaç dels pols causat per l'escalfament global fa augmentar l'altura de les aigües, a partir del 2021, en seixanta metres. A Barcelona, la platja comença a la Diagonal, Montjuïc és una illa i més enllà de Badalona s'obre una badia que arriba fins a Mollet. En aquest món, Catalunya és ara independent, «per bé que potser no s'assemblava gaire a com l'havien imaginada les velles cròniques» (Arnella 2014: 17). L'escenari de la novel·la és, passat l'apocalipsi, de Terra reconstruïda, no pas distòpica, però sí amb un crim organitzat important, situat sobretot a la ciutat estat d'Andorra, contra el qual lluita la Generalitat, i amb intents de prendre el poder per part dels grups econòmics. L'ambient, també per l'aparició de

robots prohibits, anomenats emuladors, i per la trama policíaca, recorda el ciberpunk, el subgènere sorgit als anys vuitanta que va canviar la ciència-ficció (Prucher 2007: 30) i que s'encreua bé amb la ficció climàtica. A *Barcelona 2714* la xafogor és intensa, cal protecció per entomar el sol, l'aigua potable és escassa i val més esquivar la pluja. Uns anys abans, un parell de novel·les catalanes havien pogut servir d'inspiració a l'autor: *L'olor de la pluja* (2006), de Jordi de Manuel, ambientada en un futur proper en el qual milers de persones arriben a Barcelona fugint d'una sequera provocada per un invent fallit: la modificació d'un bacteri per enginyeria genètica produeix una secreció que genera una pel·lícula molt fina sobre els oceans i les grans masses aquàtiques, i això fa que –a la manera de Ballard– l'aigua no es pugui evaporar; i, dos anys després, *Aiguafang* (2008), de Joan-Lluís Lluís, la qual ens presenta una Barcelona sotmesa a una pluja embrutidora (Martínez-Gil 2022).

En la ficció climàtica catastrofista, doncs, el Mediterrani ja no és un bressol o una tradició a la qual recórrer, sinó una conca plena d'aigua amenaçadora i llefiscosa: «Feia anys que en aquelles aigües no s'hi pescava res. La pujada de les aigües havia remogut els llims dels fons abis[s]als, carregats de carboni i, encara pitjor, d'hidrurs de metà» (Arnella 2014: 98). Se'n poden citar més exemples, en català, d'aquest tipus de ficció catastrofista i marítima: *Titànic* (1990), de Vicenç Villatoro, *Silvà i Dariada* (1991), de Víctor Mora o, entre d'altres, contes de *Com serà la fi del món* (1996), d'Òscar Pàmies, i *L'empremta de Saturn* (2018), de Pau Planas. Només un vell autor com Josep Palau i Fabre serà capaç de combinar inundació i permanència d'uns valors que, però, ja no són els clàssics. En un dels seus contes, «Vacances a Venècia», escrit el 1979, Venècia és finalment engolida pel mar l'any 2036 i ara es visita amb expedicions submarines. El protagonista, que hi està obsessionat, en constata la definitiva bellesa: «Venècia jau sota les aigües, completament sebollida, i ara sí que és més bella que mai!» (Palau i Fabre 1995: 55).

## 6. L'Antropocè i el Mediterrani

A mesura que ha avançat el segle XXI, la ficció climàtica ha augmentat la seva actualitat, encara més quan la pandèmia de la covid-19 ha fet emergir de manera dramàtica la destrucció del medi ambient i la propagació de nous patògens. A més, la pujada de les temperatures i els desastres meteorològics s'han accelerat, en la realitat i sobretot en la consciència de la gent, a partir de la segona dècada del segle. Ada Castells ha barrejat els dos arguments a *Solastàlgia* (2023), amb mitja Barcelona inundada i un virus que «està més descontrolat que mai» (Castells 2023: 122). En una novel·la sobre la fragilitat i la culpa, hi ha la sensació que el segle ha inaugurat una nova era de pors apocalíptiques (o, escriu l'autora seguint la gran extensió actual del terme, *distòpiques*), tal com ironitza la protagonista: «Em costa tant desempallegar-me de les distopies del XX per entrar fresca al XXI» (Castells 2023: 169).

*Solastàlgia*, que pren com a títol el neologisme que Glenn Albrecht va crear per designar l'angoixa provocada pel deteriorament del nostre entorn, repeteix esquemes, en principi, coneguts, com el de *Calidoscopi de l'aigua i del sol*: inundacions, fugida de la ciutat al camp, una nova vida més a prop

de la natura, dubtes i esperances sobre la possibilitat que té la humanitat de sobreviure. En aquests casos, com en altres que hem vist, l'aigua del Mediterrani (i la de la pluja) és això, aigua, i aigua destructora, no pas portadora o receptacle de cultura i tradició. I, tanmateix, hi ha una diferència de to, perquè la novel·la s'escriu des d'una angoixa molt marcada pel present i pel *near future*: «Els virus es desperten, la ciutat se'ns inunda, les glaceres se'ns fonen, què farem quan ja no ens quedin noms per batejar les tempestes?» (Castells 2023: 79). Aquesta sensació de peremptorietat la trobem, també, en novel·les actuals que parlen, en aparença, de futurs llunyans. Per exemple, a *Diatomea* (2022), de Núria Perpinyà. Al segle xxiii, a l'any 2220, la humanitat viu en una societat gairebé perfecta, sense guerres, després d'haver passat el 2100 per una era afrofuturista postcolonial. El 2145 va esclatar la quarta guerra mundial, el 2150 l'aliança de dones polítiques va instaurar un programa feminista de pau. Es va crear així una humanitat de simbiosi genètica, sense racisme, una humanitat que viu ajudada pels robots domèstics. Tots aquests nòvums, per dir-ho com Suvin, que Perpinyà engalza, formen part de molts dels tòpics de la ciència-ficció actual, i alguns, malgrat una aparent bonhomia, no deixen de ser inquietants. El gran element negatiu que subjuga la humanitat de Perpinyà, però, és el canvi climàtic, que ocasiona contínues i devastadores inundacions que assolen la terra. Al físic Bekele Jenklin se li acut una solució, absurda però que a *Diatomea* esdevindrà possible: «—Hem de matar l'aigua» (Perpinyà 2022: 9). I la novel·la ens explicarà aquest assassinat, aquest ecocidi, la creació d'un planeta desert, i la lluita dels qui s'hi oposen o la perplexitat dels qui, com la Kailani, la dona del Bekele, dubten, tot i que el matrimoni té raons per a la venjança, ja que l'aigua els ha mort un fill. Torna a aparèixer, doncs, una imatge que ja hem trobat, la del mar dessecat: primer com a metàfora de l'exili, després com una primera aproximació a l'ecoficció i, ara, com un enfrontament radical entre dues entitats, la humana i l'aigua cosificada, o, potser millor, l'aigua convertida en espècie. El populisme —un dels temes del llibre— la fa esdevenir enemiga, però els que la defensen la consideren com una presència viva, fascinant: «Agraïm-li que continuï existint i que ens deixi entrar-hi» (Perpinyà 2022: 333). En aquest plantejament entre espècies, la pàtria i les antigues nacions són herències llunyanes. Catalunya i el Mediterrani, les meravelles engolides del qual seran saquejades (Perpinyà 2022: 264), són tan sol una petita gota de l'herència de ciutadans del món com la Kailani.

Aquesta doble combinació de globalitat climàtica apocalíptica i de discurs entre espècies més enllà de la humana, i fins i tot més enllà de les animals i de les vegetals, situa *Diatomea* en l'era narrativa de l'Antropocè, i el seu món futur, encara més enllà, en el «desert del neoantropocè» (Perpinyà 2022: 267). Podem traslladar, al paisatge d'aquesta i d'altres novel·les, les paraules amb què Edgar Illas ha definit *Canto jo i la muntanya balla* (2019), d'Irene Solà, en la qual «la muntanya té la funció d'entrellaçar la història humana amb una sèrie de temporalitats i percepcions animals, inanimades i geològiques» (Illas 2021). El terme *Antropocè*, creat i usat per Eugene F. Stoermer ja als anys 80, va adquirir popularitat quan Paul J. Crutzen el va esmentar en públic l'any 2000 (Carruthers 2019) i quan ell i Stoermer el van proposar a la comunitat científica aquell any. El terme vol donar nom a la nova era geològica provocada per l'impacte humà sobre el planeta, la qual s'hauria iniciat amb la industrialització (o, segons alguns autors,



amb la bomba atòmica). Més enllà de la seva acceptació científica, el que és important és que al llarg del segle XXI, sobretot durant la seva segona dècada, s'ha produït el que podem anomenar una *consciència de l'Antropocè*, és a dir, l'ús del terme per designar la nostra actualitat (Closa 2019). Aquesta consciència va de bracet amb la del posthumanisme i els estudis que hi tenen a veure: «estudis animals, estudis de plantes crítics, i ecocrítica i geocrítica, i també estudis algorítmics, per esmentar-ne només uns quants» (Braidotti 2020: 64). *Antropocè*, que ha donat nom a publicacions especialitzades, i *posthumanisme* són de les poques paraules que han pogut fer la competència en popularitat a *postmodernitat*; han semblat eixamplar-ne els límits i adaptar-la al present, però futures aproximacions hauran de dilucidar com s'hi relacionen.

Moltes de les obres recents de la ciència-ficció catalana, a més de les citades, es poden considerar com a ficcions de l'Antropocè, ficcions que tendeixen a barrejar (no cal que hi sigui tot sempre) canvi climàtic, pandèmies i posthumanisme (inclòs el feminisme), i ho poden fer en un sentit negatiu o, com el *solarpunk* o el *hopepunk*, positiu. Com ha dit Jonathan Strahan (2022: VIII), la recent pandèmia ha demostrat que «people across the world can work together on a global scale». Entre aquestes obres, es poden citar: *Mater* (2022), de Martí Domínguez, *L'edat dels vius* (2022), de Mar Bosch Oliveras, *Tot era massa fràgil* (2022), de Rubèn Suriñach Padilla, *Profecia* (2023), de Raül Garrigasait, *Pregària a Prosèrpina* (2023), l'apocalipsi del món romà d'Albert Sánchez Piñol, o *Eutopia* (2023), de Llorenç Prats. O antologies com *Barcelona 2059. Ciutat de posthumans* (2021), o còmics com *L'oracle* (2021) de F. Jota-Pérez i V. F. Dunkel, que se situa en el Chthulucè, terme que Donna Haraway prefereix a Antropocè.

El 2 de novembre del 2022, el Festival 42 de Barcelona va aplegar alguns exemples d'aquest tipus de novel·les en una taula rodona sota el títol de *climapunk*. Hi va participar Mercè Falcó, autora de la novel·la postapocalíptica *La muntanya líquida* (2022), un oxímoron que indica el protagonisme de l'aigua i de la lluita per controlar-la i fer-la potable en un món inundat. En epígraf, Falcó cita: *The Drought*, de Ballard (un dels pares de la ficció climàtica, com hem vist), *Liliana*, d'Apel·les Mestres (la subjectivització mitològica de l'aigua), i *Canto jo i la muntanya balla*, d'Irene Solà (consciència posthumana). Tot plegat ho rebla la dedicatòria amb què s'obre el llibre: «A l'aigua, especialment la dels rius» (Falcó 2022: 5 i, epígrafs, a 13). Igual que a *Diatomea*, doncs, l'aigua és tractada per Falcó, no tan sols com un enemic o com un aliat, sinó també com una presència, als rius i al mar. Com passa a *Els fills del mar* (2023), d'Inés Macpherson, on el medi marítim concentra un sentit d'opressió patriarcal, però també de consciència.

La ciència-ficció de l'Antropocè, doncs, assumeix l'ecoficció i la ficció climàtica i va més enllà. L'era que dibuixa és política, com ho és el posthumanisme (Braidotti 2020: 66), i el mar que retrata, també. Hi ha espai, en l'Antropocè, per al mediterranisme? El paisatge

de *La muntanya líquida* recorda, transformat i engolit, el del lloc de residència de l'autora, Xerta. Com ha escrit Víctor García Tur, «és una novel·la on s'encén una petita llum per a l'esperança. I aquesta llum, és clar, és mediterrània» (García 2022: 11). La llum també hi és, en part, a *Diatomea*. El grau d'identificació amb un mar concret, o fins i tot amb una herència nacional concreta, dependrà de cada obra, de les seves intencions i de la seva formalització. Si la politització en l'Antropocè implica l'articulació de tota mena d'agents humans, naturals i inanimats, la nació i les seves característiques hi poden ser presents, «però no com a finalitats en si mateixes, sinó com a elements d'un espai planetari, fins i tot còsmic» (Illas 2021). En tot cas, i aquest és un terreny crític que la literatura hauria de preservar, ben lluny de suposades identitats com el mediterranisme dels anuncis de televisió que adapten i degraden els antics valors noucentistes (Bardera; Espluga 2013: 8).

## 7. Conclusions

L'itinerari traçat ens ha dut del mediterranisme de la postguerra fins al (possible) mediterranisme d'ara mateix. Això significa, d'alguna manera, que es manté, com una de les característiques de la ciència-ficció catalana, l'assumpció del mediterranisme com un agafall des del qual plantar cara a la imatge de l'apocalipsi. Les diferents possibilitats que s'han aïllat marquen una evolució ideològica i social d'ençà dels anys quaranta i cinquanta del segle xx: el Mediterrani clàssic i homèric de la postguerra esdevé imatge metafòrica de la devastació a l'exili, passa per la contracultura als anys setanta i assumeix de nou una imatge de devastació en les primeres ecoficcions d'aquell moment. La ficció climàtica sembla destruir la possibilitat del mediterranisme a partir de final dels anys setanta, amb una aigua cosificada, però el posthumanisme i la consciència de l'Antropocè, al segle XXI, sobretot a partir de la seva segona dècada, creen la necessitat de nous escenaris d'identitat que poden recuperar, adaptant-la, la vella imatge del Mediterrani. Aquest itinerari, de desenvolupament complex, és una resposta a una evolució més general que, partint de l'era atòmica i de l'alta modernitat, assisteix a l'expansió de la postmodernitat, a la seva plasmació en diferents formes de ficció especulativa (la *New Wave*, l'ecoficció, la ficció climàtica o el ciberpunk) i a les seves relacions de continuïtat o de canvi amb la consciència de l'Antropocè.

## Bibliografia

- Abrams, D. Sam (2008) «Pròleg. “Vinc del no-res i marxo cap al tot», dins Bartra, A. *Odisseu*, a cura de D. Sam Abrams, Barcelona, Proa, pp. 7-28.
- Adaror [Ribera, A.] (1949) «Comiat i represa», *Occident*, 1 (maig), pp. 3-4.
- Arnella, X. (2014) *Barcelona 2714*, Barcelona, Llibres de l'Índex.
- Bardera, D.; Espluga, E. (2013) *Mediterròniament. La catalanitat emocional*, Barcelona, Biblioteca del Núvol.
- Benet, R. (1946) «L'eternitat de les essències mediterrànies. I.-Renoir i Maillol com antídots del transtorm», *Ariel. Revista de les Arts*, 3-4 (juliol-agost), pp. 52-53.
- Bensoussan, M. (1988) «*Mecanoscrit del segon origen* de Manuel de Pedrolo: una nova interpretació del mite del recomençament», *Zeitschrift für Katalanistik*, 1, pp. 73-79.
- Booker, M. K. (2001) *Monsters, Mushroom Clouds, and the Cold War. American Science Fiction and the Roots of Postmodernism, 1946-1964*, Westport, Conn., Greenwood Press.
- Braidotti, R. (2020) *Coneixement posthumà*, Barcelona, Arcàdia.
- Cabria, I. (2022) *Historia cultural de los omnis en España. 1950-1990*, [Alacant], Reediciones Anómalas.
- Campbell, A.; Paye, M. (2020) «Water Enclosure and World-Literature: New Perspectives on Hydro-Power and World-Ecology», *Humanities*, 9, 106. Consulta 10/07/2023 de <https://www.mdpi.com/2076-0787/9/3/106/pdf-vor>. Doi: 10.3390/h9030106.
- Carbó, J. (1984 [1a. ed 1979]) *Calidoscopi de l'aigua i del sol*, Barcelona, La Magrana.
- Carruthers, J. (2019) «The Anthropocene», *South African Journal of Science*, 115 (7/8), Art. #6428, 1 p. Consulta 10/07/2023 de <https://doi.org/10.17159/sajs.2019/6428>.
- Castells, A. (2023) *Solastàlgia*, Barcelona, L'Altra.
- Closa, D. (2019) *Antropocè: la fi d'un món*, Barcelona, Angle.
- Cotes i Argelich, E. (2021) *Manuel de Pedrolo: punt final. La ciència-ficció catalana sobre la fi del món després de 'Mecanoscrit del segon origen'*, El Biblionauta [edició digital: <https://elbiblionauta.com/ca/producte/manuel-de-pedrolo-punt-final/>].
- Couégnas, D. (1992) *Introduction à la paralittérature*, París, Seuil.
- Espriu, S. (1948) *Primera història d'Esther. Improvisació per a titelles*, Barcelona, Aymà.
- Falcó, M. (2022) *La muntanya líquida*, [Barcelona], Mai Més.
- Ferrà i Martorell, M. (2008 [1a ed. 1975]) *El fabulós viatge del Minerva*, Palma, Miquel Font.
- García Tur, V. (2022) «Pròleg a un futur proper», dins Falcó, M. (2022), pp. 9-11.
- Gassol i Bellet, O. (2011) *De la utopia mediterrània a la realitat provincial. El projecte cultural de la Diputació de Barcelona durant el primer franquisme*, Barcelona, Fundació Carles Pi i Sunyer.

- Gregori, A. (2015) *La dimensió política de lo irreal: el component ideològic en la narrativa fantàstica espanyola y catalana*, Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Illas, E. (2021) «La muntanya catalana: del pairalisme a l'antropocè», *La Lectora. Revista digital de crítica literària*, 5 d'octubre. Consulta 16/11/2022 de <https://lalectora.cat/2021/10/05/la-muntanya-catalana-del-pairalisme-a-lantropoce/>.
- Maestre Brotons, A. (2018) «*Mecanoscrit del segon origen*: contracultura i política en els anys setanta», dins Martín Alegre, S. (ed.) *Explorant 'Mecanoscrit del segon origen': noves lectures*, Tarragona, Orciny Press, pp. 31-56.
- Martínez-Gil, V. (2019) «Manuel de Pedrolo i les formes de la ficció especulativa», dins Moreno, A. M.; Ardolino, F.; Malé, J. (eds.) *Manuel de Pedrolo, una mirada oberta. Noves perspectives crítiques i didàctiques*, Lleida, Pagès, pp. 61-81.
- Martínez-Gil, V. (2020) «Joan Perucho o l'imperialisme fantàstic», *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, VIII (2) (otoño/autumn), pp. 141-164; <https://doi.org/105565/rev/brumal.692>.
- Martínez-Gil, V. (2022) «Allò que no s'esdevingué: història i gèneres especulatiu en l'obra de Joan-Lluís Lluís», *Catalan Review*, 36, pp. 115-135; <https://doi.org/10.3828/CATR.36.6>.
- Miquel i Vergés, J. M. (2005) *Un deliri de mar*, a cura de V. Martínez-Gil, Barcelona, Angle.
- Miquel i Vergés, J. M. (2007) *Giratomb de vida*, a cura de V. Martínez-Gil, Barcelona, Angle.
- Montetes-Mairal y Laburta, N. (2018) «Mitos y símbolos en el "Mecanoscrito del segundo origen", de Manuel de Pedrolo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 821, pp. 80-93. Consulta 16/11/2022 de <https://cuadernohispanoamericanos.com/mitos-y-simbolos-en-el-mecanoscrito-del-segundo-origen-de-manuel-de-pedrolo/>, [1 novembre 2018], pp. 1-4.
- Moreno-Bedmar, A. M.; Munné-Jordà, A.; Villalonga, A. M. (2018) *Pedrolo informa*, Lleida, Pagès.
- Munné-Jordà, A. (ed.) (2013) *Futurs imperfectes. Antologia de la ciència-ficció*. Estudi preliminar, propostes de treball i comentaris de text a cura d'A. Munné-Jordà, Barcelona, Edicions 62.
- Murgades, J. (2022) *Escrips sobre Noucentisme*, Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Oliver, M.-A. (1984 [1a ed. 1972]) *Cròniques de la molt anomenada ciutat de Montcarrà*, Barcelona, Edicions 62.
- Nicholls, P. (autor/ed.) (1981 [1a ed. 1979]) *The Encyclopedia of Science Fiction*, Granada, Londres. Nova versió actualitzada en línia (2022): <https://sf-encyclopedia.com/entry/homer> [JC/PN].
- Palau i Fabre, J. (1995) *Contes de capçalera*, Barcelona, Proa.
- Pedrolo, M. de (2016 [1a ed. 1974]) *Mecanoscrit del segon origen / Mecanoscrito del segundo origen / Typescript of the Second Origin*, a cura de S. Martín Alegre, Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs.
- Perpinyà, N. (2022) *Diatomea*, Barcelona, La Magrana.
- Pla, J. (1983 [1a ed. 1955]) *Cartes d'Itàlia*, Barcelona, Destino.

- Prucher, J. (ed.) (2007) *Brave New Words. The Oxford Dictionary of Science Fiction*, Nova York, Oxford University Press.
- Ribera, A. (1953) *Llibre dels set somnis*, Barcelona, Mediterrània.
- Ribera, A. (1955) *Llibre dels set somnis*, Barcelona, Albertí.
- Rosselló Bover, P. (2016) *Ramon Llull en la literatura contemporània*, Palma, Lleonard Muntaner.
- Samsó, J. (1995) *La cultura catalana: entre la clandestinitat i la represa pública (1939-1951)*, vol. II, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Strahan, J. (2022), «Introduction: Science Fiction in the Anthropocene», dins *Tomorrow's parties. Life in the Anthropocene*, Strahan, J. (ed.), Cambridge, Mass., The MIT Press, pp. VII-VIII.
- Suvin, D. (1979) *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven i Londres, Yale University Press.
- Verrié, F.-P. (1946a) «Maillob», *Ariel. Revista de les Arts*, 5 (setembre), pp. 70-72.
- Verrié, F.-P. (1946b) «Ferrer Bassa», *Ariel. Revista de les Arts*, 5 (setembre), p. 73.