

Fantástico, distopía y crítica social en *La guerra de los dos mil años* de Francisco García Pavón

Fantastic, Dystopia and Grotesque in La guerra de los dos mil años, by Francisco García Pavón

DAVID ROAS

Departamento de Filología Española
Facultad de Letras
Universidad Autónoma de Barcelona
Edificio B. Campus UAB. Bellaterra (Barcelona), 08193
david.roas@uab.cat
Orcid ID 0000-0003-0290-0646

RECIBIDO: 3 DE ENERO DE 2021
ACEPTADO: 8 DE MARZO DE 2021

ANA CASAS

Departamento de Filología, Comunicación y Documentación
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Alcalá
Trinidad, 5. Alcalá de Henares (Madrid), 28801
ana.casas@uah.es
Orcid ID 0000-0003-4792-246X

Resumen: En 1967, García Pavón publica el volumen de cuentos *La guerra de los dos mil años*, en el que se aleja del realismo que caracteriza toda su producción anterior (y posterior) y se interna por los caminos de lo fantástico, la ciencia ficción y lo grotesco con una clara voluntad de denuncia de la realidad española del momento y del pasado reciente –en especial, la Guerra Civil–. El objetivo de este artículo es analizar los principales recursos formales y temáticos de esta obra, así como su contextualización y su clara intención de crítica social y política de los males endémicos de la sociedad española y,

sobre todo, de los abusos de la dictadura franquista, aspectos que los escasos trabajos dedicados a *La guerra de los dos mil años* no habían estudiado o apenas habían destacado. Ello permitirá no solo ampliar las interpretaciones del libro de García Pavón hasta ahora sostenidas, sino evidenciar su postura disidente respecto al régimen de Franco manifestada a través de diversas vías de expresión no miméticas.

Palabras clave: Fantástico. Distopía. Grotesco. Dictadura de Franco. Sátira política.

Los dos autores han contribuido por igual a la redacción de este artículo. El texto es el resultado de las actividades desarrolladas en el marco del *Grupo de Estudios sobre lo Fantástico* (GEF), del proyecto de investigación *Lo fantástico en la cultura española contemporánea (1955–2017): narrativa, teatro, cine, televisión, cómic y radio*, del Ministerio de Economía, Industria y Competitividad (FFI2017-84402-P; I.P. Dr. David Roas) y del Programa ICREA Academia.

Abstract: In 1967, García Pavón publishes the volume of short stories *La guerra de los dos mil años*, in which he moves away from the realism that characterize all his previous (and later) production. In this book, García Pavón chooses the fantastic, the dystopia and the grotesque as a means to denounce the Spanish reality of the moment and the recent past –especially the Civil War–. The objective of this article is to analyze the main formal and thematic resources of this book, as well as its contextualization and its clear intention of social and political criticism of the endemic problems of Spanish

society and, above all, the abuses of the Franco dictatorship. These aspects have been barely mentioned or altogether ignored in the few studies devoted to *La guerra de los dos mil años*. This will allow not only to broaden the interpretations of García Pavón's book held up to now, but also to show his dissident stance regarding the Franco regime manifested through various non-mimetic means of expression.

Keywords: Fantastic. Dystopia. Grotesque. Franco Dictatorship. Political Satire.

En 1967, Francisco García Pavón publica el volumen de cuentos *La guerra de los dos mil años*, un ejemplo excepcional de esa otra narrativa de la posguerra, alejada del realismo comprometido que, en gran medida, había dominado la literatura española hasta mediados de los 60, marginando propuestas de distinto cariz estético.¹ Una veta antirrealista de la narrativa española que no es tan singular como pudiera parecer a simple vista y que a mediados de esa década están explorando algunos textos de nuestra literatura, a veces poco conocidos o divulgados: *Trece veces trece* (1964), de Gonzalo Suárez, *Una exhibición peligrosa* (1964), de Carlos Edmundo de Ory, *Las noches lúgubres* (1964), de Alfonso Sastre, *Las langostas* (1967), de Juan José Plans, *La ciénaga inútil* (1968), de Álvaro Fernández Suárez, o –este sí más conocido– *Parábola del naufrago* (1969), de Miguel Delibes, por citar solo algunos ejemplos.² *La guerra de los dos mil años* se alinea, pues, con una tradición antirrealista que, tras años de vida subterránea, emerge a la superficie en un momento en el que el realismo (sobre todo el social) llevaba algunos años dando signos evidentes de agotamiento (solo hay que recordar la publicación de *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos en 1962 y *Señas de identidad* de Juan Goytisolo en 1966).

Así, alejándose del realismo que caracteriza toda su producción anterior (y posterior), García Pavón se interna por los caminos de lo fantástico, la cien-

-
1. Acerca de la presencia de lo fantástico en la narrativa española de posguerra, ver Martín-Maestro; Roas/Casas (23-41); Casas; Carrera; Gregori/Casas/Roas.
 2. Señala Moraga Gil lo siguiente: “Aunque los novelistas de la Generación del 36 establecieron fuertes vínculos con la tradición realista española y no tuvieron en los inicios de su tarea creativa referencias literarias de otros países, también se acercaron esporádicamente a las tendencias de experimentación y de renovación de los años sesenta y de los años setenta. Por ejemplo, siguen esa línea *Cinco horas con Mario* (1966) o *Parábola del naufrago* (1969) de Delibes, *Oficio de tinieblas 5* (1973) de Cela o *La guerra de los dos mil años* (1967) de García Pavón” (37).

cia ficción, lo grotesco y lo alegórico, y lo hace, además con una clara voluntad de denuncia de la realidad española del momento y del pasado reciente –en especial, la Guerra Civil–, así como de algunos de los episodios más oscuros de la historia de España.

El volumen se compone de un conjunto de veinte cuentos –a los que se denomina capítulos– numerados correlativamente a excepción del último. Este juego estructural ha hecho dudar acerca de la adscripción genérica del libro, ya que, además de como un volumen de relatos, también podría leerse como una novela fragmentaria.³ Sin entrar en esta cuestión, sí importa señalar que no se trata de una simple colección de cuentos, pues hay una clara voluntad de organizarlos en un trayecto que el lector debe recorrer siguiendo la numeración de los capítulos, desde la reunión de los dos protagonistas hasta su separación, después de un largo viaje, en el último relato (titulado de manera significativa “Final”). Como advierte Baquero Escudero, el hecho de que los textos lleven números “implica una idea de consciente organización de narraciones que deberán ser leídas precisamente en tal consecución y no en otra” (109). Se trata, pues, de una estructura encadenada y cerrada, aunque, por otro lado, ello no impide, con la salvedad del primero y del último, la lectura autónoma de los diversos episodios. Ese es el motivo de que varios de estos textos hayan aparecido recogidos en antologías, como ocurre, por ejemplo, con “El avión en paz”, incluido en *La realidad oculta: cuentos fantásticos españoles del siglo XX* (Roas/Casas).

En cuanto a su significado, la crítica ha coincidido en describir temáticamente el libro como un viaje simbólico de aprendizaje y, al mismo tiempo, de evidente intención crítica y satírica. La suya sería una estructura clásica, como ha destacado Baquero Escudero, en la que un personaje “sirve de guía a otro enseñándole a contemplar la realidad” (108). La misma investigadora lo vincula con los viajes que se narran en la *Divina comedia*, los *Sueños* de Quevedo, *El diablo cojuelo* o *Los viajes de Gulliver*, obras en las que también es palpable –en mayor o menor medida– esa perspectiva satírica que hemos mencionado. Por otro lado, la dimensión alegórica de la obra se ve potenciada por otros aspectos, en especial la anonimidad de los dos personajes principales: el narrador, del que nunca se menciona su nombre, y la mujer que lo guía, bautizada con un escueto “Ella”.

3. Ver al respecto Andres-Suárez (1982; 1994); King; Baquero Escudero; Belmonte Serrano.

Ya desde su publicación, los críticos destacaron el componente “irreal” de *La guerra de los dos mil años*.⁴ Así, por ejemplo, José Domingo afirmaba lo siguiente en su reseña en *Ínsula*: “Nos hallamos ante un libro en el que la fértil imaginación del autor, mediante una mezcla de ingredientes que van desde el surrealismo y el escape onírico a la crítica social y aún histórica, emulsionado todo ello con una poesía de muy buena ley, nos procura una de las obras más originales de nuestra actual literatura de ficción”. Por su parte, Julio Manegat no dudaba en calificarlo con los siguientes términos: “Se trata de un libro que discurre entre la magia y la ciencia ficción, entre el surrealismo y la caricatura”. Aspectos que también destaca Guillermo Díaz Plaja en la reseña que hace de la obra al aludir a la tradición en la que, según él, esta se inserta: “Un estupendo libro de invención novelesca que bien podría alinearse junto a las mejores páginas de Jorge Luis Borges o de Manuel Mujica Láinez”.

No obstante, quisiéramos detenernos en aquellos relatos cuyos asuntos se construyen de manera expresa en torno a lo que podríamos llamar la cuestión social en la España bajo el franquismo. En este sentido, *La guerra de los dos mil años* elabora, por caminos ajenos a la narrativa realista, una despiadada crítica de la sociedad contemporánea, sin que deba descartarse una lectura política. Así lo entendió en su día el censor que informó sobre el volumen –seguramente Iglesias Laguna–, para quien “la intención principal del libro es política”. Destacaba, además, que el viaje de los dos protagonistas era un pretexto “para criticar la moral, la familia, la religión, el régimen, el pasado, la Historia de España, el inmovilismo del régimen”. Por esa razón, y aunque el libro “está magníficamente escrito y toda la crítica hecha con gran habilidad, amparándose en la alegoría constante”, “la intención antirrégimen es clara”.⁵ Al final de su informe, Iglesias Laguna descartaba denunciar el volumen, pero tampoco aceptaba su depósito por los motivos antes expuestos. No obstante, el libro se publicó sin cambios (gracias con toda probabilidad a la nueva Ley de Prensa de 1966).

Sin embargo, los pocos estudios centrados en este libro pasan de puntillas por esa “intención antirrégimen” tan hábilmente detectada por el censor,

4. Queremos agradecer a la escritora Sonia García Soubriet, hija de Francisco García Pavón, el habernos facilitado muchas de las reseñas citadas a lo largo de este artículo.

5. El número de expediente es 9983-67, con fecha 11 de diciembre de 1967. Finalmente, el volumen fue autorizado el día 13 de ese mismo mes, dado el veredicto de los lectores (Sr. Álvarez de [ilegible] y Sr. Jardón), que confirman “la imposibilidad de denunciar esta obra”. Debemos la copia del informe a la generosidad de Fernando Larraz, especialista en exilio y censura.

limitándose a reclamar un sentido universal de las historias narradas, bajo la idea de que, como afirma Baquero Escudero, “el objetivo del autor consiste en una finalidad crítica y satírica [y] rebasa lo propiamente español para ir más lejos” (97). En la misma línea, Andres-Suárez ve en esta obra una alegoría de las “frustraciones del hombre de hoy, los excesos de una tecnocracia cada vez más enajenante, el uso indiscriminado de la tecnología” (1994, 86).

Una visión semejante puede leerse también en las reseñas publicadas a raíz de la aparición del libro, en las cuales se insiste –y no en todas– acerca de ese tono crítico de carácter general o, en ocasiones, centrado en los usos y costumbres españolas: así, Juan Ramón Masoliver advierte de la voluntad de “retratar, caricaturizar «a lo divino», las mil frustraciones del hombre de hoy, los excesos de una tecnocracia más y más enajenante”; Díaz-Plaja, hablando de los textos más cienciaficcionales, destaca la sátira “del mundo que nos espera”; J. C. M. (en su reseña publicada en el diario *Madrid*) afirma de varios de los cuentos que “hablan de la tragicomedia hispana, de los modos y maneras, arrebatados y cínicos, heroicos y chulos que tienen de vivir bastantes, demasiados todavía, españoles”. Solo José Domingo y Vázquez Zamora en sus reseñas en *Insula* y *Destino*, respectivamente, se atreven –como veremos después– a destacar el retrato satírico del inmovilismo de España que ofrece García Pavón en uno de los relatos del libro (“El avión en paz”).

Así pues, ya fuera porque sus aquellos críticos no supieran (o no quisieran) percibirlo o porque no se atrevieran a señalarlo, la mayoría pasó por alto la dimensión política del libro, y todo ello a pesar de que el propio García Pavón, en el prólogo a sus *Cuentos*, señalaba con respecto a esta obra la intención crítica “de ciertas pervivencias sociales y fórmulas políticas de entonces” (1981, ii). Aunque también es cierto que años después atribuiría un alcance general al título del libro:

La idea es que la civilización nuestra, la civilización cristiana, tiene dos mil años; que los hombres desde los orígenes llevamos perjudicándonos los unos a los otros, atacándonos los unos a los otros desde que nacimos, desde los orígenes del mundo, claro, pero yo lo pongo en los dos mil últimos años, es decir, desde el nacimiento del cristianismo. (citado en King 72)

No nos parecen opciones contradictorias: la reflexión sobre asuntos universales (la hipertrofia de la tecnología y sus consecuencias deshumanizadoras, el poder opresivo, la parálisis del individuo moderno, etc.) bien puede convivir

con la denuncia de algunos de los males endémicos de la realidad nacional, presente y pasada.

Nosotros pensamos que hay en efecto una denuncia de la sociedad franquista en su conjunto: *La guerra de los dos mil años* muestra los defectos y las lacras de un país sometido al control de los poderes públicos, aturdido por los discursos que machaconamente las instituciones utilizan para dominar a la población y anclado en una estructura social inmovilista y reacia a cualquier signo de progreso o cambio real, como puede verse en “El cementerio de capitoné” (cap. II), en el que también se hace una clara alusión a la represión política y policial, y en “El avión en paz” (cap. VII). En ambos textos, como también se pone de manifiesto en “La Fiesta Nacional” (cap. V) y “Los judíos” (cap. VIII), la religión es un elemento más al servicio del orden establecido.

Completan el retrato de la sociedad franquista, la sátira de las costumbres y tradiciones españolas (esencializadas en los toros, el flamenco y la familia), el conservadurismo sexual, la aparente modernización del país (solo visible a través de sus aspectos más superficiales, como la popularización del televisor o el automóvil) y, ligado a esto último, la banalidad de la incipiente sociedad de consumo o la mercantilización de nuestra cultura para su mejor explotación turística.

LO FANTÁSTICO COMO VÍA DE EXPRESIÓN CRÍTICA

Lo fantástico es una categoría cuyo objetivo esencial es subvertir los códigos –las certezas– que hemos diseñado para percibir y comprender la realidad (ver Roas). Como advierte Reisz, las ficciones fantásticas

se sustentan en el cuestionamiento de la noción misma de realidad y tematizan, de modo mucho más radical y directo que las demás ficciones literarias, el carácter ilusorio de todas las “evidencias”, de todas las “verdades” transmitidas en que se apoya el hombre de nuestra época y de nuestra cultura para elaborar un modelo interior del mundo y ubicarse en él. (194)

Por ello sorprende que todavía haya quien identifique lo fantástico con lo evasivo o con el mero entretenimiento, pues consideran que optar por una vía de expresión no mimética invalida toda vinculación del texto con la realidad en un sentido crítico:

La acusación sin fundamento que hace de la literatura no mimética un producto industrial orientado exclusivamente a la evasión y el entreteni-

miento contiene sibilinamente una idea de fondo acaso más corrosiva: usar en el arte una imaginación alejada del estricto mimetismo estilístico comporta una grave traición a aquel compromiso ideológico que combate por causas justas. (Gregori 7)

Esa es la posición, por ejemplo, que mantuvieron los defensores del realismo social en la España de los años 60: partiendo de la idea de que el compromiso entre el artista y la sociedad solo podía expresarse a través de la literatura realista, identificaron como escapistas y evasivas las diversas manifestaciones de la literatura no mimética, especialmente la fantástica, como si esta no ofreciese una reflexión válida sobre la situación del individuo en la realidad que le ha tocado vivir.

Conviene, pues, insistir en que lo fantástico funciona como un instrumento para deconstruir y disociar los elementos de la realidad, y, por ello, también permite descubrir las contradicciones ocultas debajo de lo que aparece más estable. Una herramienta excepcional para enjuiciar la realidad, para proponer transgresiones de esas supuestas verdades que nos rodean. Y ello lo convierte en una vía privilegiada para la crítica social y política, como queda de manifiesto en los cuentos fantásticos incluidos en *La guerra de los dos mil años*.

Si bien los estudios precedentes sobre esta obra han insistido en la importante presencia en ella de lo fantástico, hay que advertir que solo cuatro relatos (capítulos VII, XVI, XVIII y XIX) responden a las convenciones y los temas que identifican dicha categoría (Roas). En todos ellos, García Pavón recurre, además, a la ironía para potenciar la dimensión crítica de las historias y el retrato de España como una anomalía con relación al resto de Europa. El relato que de manera más explícita explora esta idea es “El avión en paz” (cap. VII), una inquietante fábula política ambientada en el año 1966 y cuyo protagonista es un anticuado bimotor que, contradiciendo las leyes de la física, se encuentra suspendido en el aire en una especie de parálisis que también padecen sus tripulantes y pasajeros (significativamente muchos de ellos son militares y religiosos).

Todos ellos aparecían totalmente inmóviles, como muñecos. El traje de los pilotos, así como el de algunos pasajeros que lograban verse con cierto detalle, correspondía por su hechura y colores a las modas de hacía treinta años. Permanecían todos como en una instantánea, en el gesto y actitud que les sorprendió no se sabe qué extraña circunstancia. Uno de los pasajeros iba leyendo un *ABC* y otro llevaba un cigarrillo en la boca.

La figura tal vez más anecdótica de todas y que apareció en fotografías de todas las revistas del mundo, era la de una azafata que pasaba ante una escotilla con una bandeja en la mano. Era muy morena y su corte de pelo correspondía a la moda de hacía unos treinta años. En sus gestos, aunque estereotipados y quedos, los tripulantes y pasajeros no mostraban el menor asomo de inquietud o sorpresa. También se confirmó plenamente que lo único que funcionaba de aquel varado avión, eran los motores, y por consiguiente sus hélices, aunque la nave no cambiase de posición un solo milímetro. Al llegar la noche, se encendían las luces del interior del avión y en el transcurso de las veinticuatro horas no ocurría otra novedad. (García Pavón 2013, 79)

El prodigio inicialmente resulta inquietante, por su imposibilidad, y despierta la curiosidad de las otras naciones, aunque enseguida todos se acostumbran a la anomalía del avión en paz (que incluso atrae un gran número de turistas) y acaban tolerando esa excepción: la vida continúa, “mientras aquel viejo bimotor, aquel motor inmóvil, permanecía suspendido en el espacio sin explicación racional alguna” (82).

Junto a la fantástica irrupción de lo imposible que representa el bimotor inmóvil en el aire, el texto ofrece una evidente metáfora del régimen franquista (el avión detenido en el tiempo que, además, permanece herméticamente cerrado) y de la reacción ante dicho fenómeno de la comunidad internacional –su tolerancia cómplice–, manifestada en el relato a través del acuerdo aprobado por la ONU que prohíbe cualquier tipo de acción sobre el aparato.

Volviendo a las reseñas antes mencionadas, muy pocas de ellas perciben esa sátira del Régimen, aunque no lo expresan de una forma tan directa. Así, se pregunta José Domingo:

¿No viene acaso a ser un símbolo del país ese extraño “bimotor inmóvil” del relato titulado “El avión en paz”, ese avión de “la línea Burgos-Sevilla” que permanece inmovilizado en el aire, perdido en un año de la década de los pasados 40, y cuyos tripulantes pretenden algunos que estaban predestinados por Dios “a no recuerdo qué peregrina salvación del mundo”?

Opinión con la que coincide Vázquez Zamora, quien no duda en afirmar que uno de los más fascinantes capítulos de este libro –aquel en que un avión se inmoviliza en el aire con los motores en marcha y causa una tremenda

conmoción estupefacta en el mundo— es uno de los que más honda intención satírica tienen en *La guerra de los dos mil años*. Es un buen símbolo de la tendencia española al inmovilismo ese bimotor inmóvil en el aire.

Esta actitud acomodaticia es otro de los aspectos que más se repite en *La guerra de los dos mil años*. La pasividad de buena parte de la sociedad española ante los desmanes de la dictadura es duramente criticada en uno de los mejores relatos distópicos del libro, “Los andamios” (cap. XI), al que enseguida volveremos, y en un inquietante texto a medio camino entre lo grotesco y lo fantástico, “El cementerio de capitoné” (cap. II), centrado en el retrato de ese orden injusto, que protege los privilegios de unos cuantos y condena a los de siempre a no moverse de su sitio.

“El cementerio de capitoné” refiere un extraño fenómeno: los cuerpos de los muertos, sus siluetas, empiezan a aparecer en bajorrelieve, primero en las paredes de los edificios y luego en la epidermis de algunos individuos. De esta manera, durante el tiempo que dura el prodigio, el mundo se divide en dos: los tatuados (o “iluminados” o “encendidos”), bajo cuya piel refulgente habitan aquellos que en su día fueron hombres y mujeres modestos, trabajadores, incluso marginados o excluidos, como las prostitutas del “meblé” que visitan los protagonistas; y, por otra parte, los “oscuros, sin tatuajes, los que viv[en] de sí mismos, los que viv[en] de sus manos”, cuyos cuerpos no albergan otros cuerpos. Los primeros pertenecen evidentemente a la estirpe de los poderosos —de los “antropófagos”, como se los llama también en el texto—, mientras que los segundos pertenecen a “una raza inferior asimilable, [a] una triste raza que sirve para alimentar a los orondos de todos los tiempos” (34).

La luz que emana del cuerpo de los “tatuados” señala al victimario, en una inversión de valores muy significativa con relación al símbolo religioso que va implícito en esta imagen: los escogidos, los iluminados, son en realidad los seres de alma oscura, expresión de la muerte, sepultura de otros cuerpos. El orden establecido —más allá de las desigualdades generadas por el capitalismo o el pseudocapitalismo franquista— es el de la dictadura, que reparte privilegios entre sus acólitos y contiene la movilidad social, lo mismo que la disidencia ideológica. Por eso, los oscuros cobrarán conciencia de su situación solo durante un breve espacio de tiempo: cuando reconocen a los suyos bajo la piel de los poderosos, ven “que toda su generación había servido para alimentar grandes, para confortar grandes” (34). Se concentran entonces en las plazas, tímidamente organizados, para oír “a algunos oradores que decían discursos opacos, discursos de justicia, discursos condenados a ser callados enseguida” (34).

Dicha conciencia, como el prodigio, acaba diluyéndose hasta desaparecer con la ayuda de dos poderosas armas del régimen: la iglesia católica y la represión militar. Así, cuando todo regresa a la normalidad, los capataces ponen instrumentos de trabajo en las manos de los oscuros “citándoles al divino San José como modelo” (35). De este modo, la religión –en alusión al papel desempeñado por la iglesia católica durante la contienda y, luego, en la consolidación ideológica y moral del régimen franquista– aparece representada como un elemento fundamental al servicio del orden establecido. Por otra parte, la incipiente rebelión de los oscuros es rápidamente sofocada con la llegada de unos camiones niquelados (metáfora tal vez de los tanques militares), cuya presencia se hace innecesaria una vez todo regresa al “orden tradicional”. La última imagen del relato (los grupos de los oscuros definitivamente disueltos, el regreso de todos a sus ocupaciones de siempre) cifra la sensación de parálisis que García Pavón advierte en la sociedad de la época y que, como antes vimos, tan bien retrata en “El avión en paz”.

De manera aún más explícita, “Palabras prohibidas” (cap. XVIII) aborda el proceso de represión cultural y lingüística en Cataluña a través de la imagen de los lápices y las plumas que escriben solo en catalán y que los habitantes de Barcelona tiran a la calle por miedo a ser represaliados, o de la imagen de los “dentistas carniceros” que, tras revisar la dentadura de los sospechosos (de hablar en catalán, se entiende), se dedican a arrancarles salvajemente las muelas.

En los restantes cuentos de dimensión fantástica, la ironía presente en los textos comentados vuelve a teñirse de humor grotesco, sin que ello invalide o atenúe su dimensión imposible y, con ello, la transgresión inquietante de la idea de realidad que comparten personajes y lectores. Así, en “El paso de las aceitunas” (cap. XIX), García Pavón juega con el clásico motivo de la aparición fantasmal para meditar sobre el paso del tiempo y la familia, sobre el peso del pasado y de los muertos.

Pero es en “El velorio” (cap. XVI) donde la fusión de lo fantástico y lo grotesco se pone al servicio de un evidente ataque contra la figura de Franco y la pasividad de los que permitieron que la Dictadura se dilatara en el tiempo. Todo el cuento gira en torno al velorio de un hombre

que nadie creía que podría morir. Una innatural superstición afincaba a la gente en el convencimiento de que aquel mal nunca tendría fin. Era un hombre que hacía demasiada sombra en el pueblo. Sombra que hincaba sus raíces en todos los corazones, y era fantasma de muchos sueños. No

le temían, pero lo miraban con ascética amargura, como al cementerio. Tal vez era un mal necesario, algo así como una penitencia colectiva. Inmortal. Nadie podía decir que le hubiera hecho un mal concreto, pero todos se sabían tocados por su oscura, desdibujada maldad. (155)

No hay que forzar demasiado la máquina hermenéutica para percibir en ese individuo un reflejo del dictador.

Tras su impensable muerte, irrumpe en el texto la trasgresión fantástica, teñida de hipérbole grotesca, a través, en primer lugar, de los ímprobos esfuerzos del barbero por afeitar al cadáver y los cubos y cubos cargados de barbas que las criadas no paran de sacar. De este modo, el relato utiliza la “metonimia terrorífica”,⁶ en la medida que emplea elementos que enfatizan la naturaleza impura y repugnante de la criatura monstruosa, en este caso asociando al monstruo entidades y objetos que en sí mismos resultan repulsivos y fóbicos, como el vello de la barba, aquí perfecta expresión de la inmundicia. En este sentido, no es azaroso que el simple ruido del afeitado cause dentera a los asistentes al velorio (158). El otro elemento que aparece hiperbolizado es el ataúd del muerto, que apenas alcanza a pasar por la puerta y obliga a los allí presentes a realizar toda clase de esfuerzos para hacer que entre por fin en la habitación del finado.

No obstante, lo fantástico surge plenamente cuando la barba del muerto, que no para de crecer, se cuele bajo la puerta (“Algo así como alambres finos y negros. Alambres que avanzaban con lentitud, pero firmes, rígidos”, 160), invadiendo la casa y provocando el horror del barbero y de los que velan el cadáver. Como ocurriera antaño con el poder de su dueño, la barba acaba extendiéndose por todo el pueblo como “la lava de un volcán”, provocando el pánico entre las gentes que empiezan “a descolgarse de las paredes y del techo [...] sin compostura alguna”, y echan “a correr perseguidas por aquella gran tromba de pelo negro alámbrico” (160). Si mientras vivió el hombre, todos habían fingido una falsa normalidad, el extraño fenómeno desvela una verdad que hasta ese momento había permanecido oculta. De esta manera, García Pavón logra construir una poderosa imagen no solo del dictador, sino de la reacción de buena parte de la sociedad española ante un poder que se sentía como omnímodo y contra el que no había posibilidad de rebelarse.

6. Seguimos la terminología que propone Noël Carroll al examinar las estructuras básicas que se emplean en la representación de criaturas monstruosas.

RETRATO DISTÓPICO DE LA DICTADURA

Si examinamos ahora los cuentos encuadrables en el género de la ciencia ficción, los capítulos IX, XI, XIII, XV y XVII (resulta curiosa la simetría que dibujan) tienen una evidente dimensión distópica⁷ que las conecta con otras obras del momento que también exploraron esa vía de expresión crítica: desde el precedente de *La bomba increíble* (1951), de Pedro Salinas, a novelas como *Construcción 53* (1965), de Manuel García-Viñó, *Corte de corteza* (1969), de Daniel Sueiro, *Parábola del naufragio* (1969), de Miguel Delibes, y varios de los relatos breves de Juan G. Atienza, Luis Vigil o Carlos Buiza.⁸ Se trata de narraciones en las que domina el modelo distópico clásico (encarnado en la tríada Huxley-Orwell-Bradbury, sin olvidar el precedente de Zamiatin), a veces combinado con el juego experimental propio de los derroteros por los que empezaba a adentrarse la narrativa española del momento. Ello determina la presencia recurrente de temas habituales en el género distópico: el totalitarismo, la represión, la alienación, la crítica contra la tecnocracia y la sociedad de consumo, la derrota del sujeto frente al Estado (que toma aquí especial sentido por su directa relación con la dictadura franquista). Todo ello combinado con una clara dimensión localista en lo que se refiere a los problemas específicos de la sociedad española, esencializados en el ataque contra la sociedad tecnocrática, la falsa modernidad propugnada por el gobierno de Franco o el consumismo.

En su apuesta por lo distópico, García Pavón vuelve a echar mano de la ironía y lo grotesco como elementos potenciadores de la intención crítica y/o satírica de las historias narradas. Si bien coincidimos en la apreciación que de estos relatos proponen algunos trabajos antes citados, señalando su sentido más universal en comparación con el resto de capítulos del libro, también es cierto que, al mismo tiempo, tienen una vinculación directa con la realidad española del momento.

Así, todos los cuentos distópicos del libro giran en torno a los avances tecnológicos que terminan volviéndose contra los seres humanos: televisores

7. Acerca del uso de la distopía en la narrativa española durante la Dictadura, ver, sobre todo, los trabajos de Saldías y Peregrina (2014; 2015; 2018). También son de interés los datos que proporcionan los siguientes trabajos sobre la ciencia ficción española: Saiz Cidoncha; Martínez de la Hidalga; Moreno/Diez.

8. En relación con las obras citadas ver Saldías (235-488) y Peregrina (2014). También cabe incluir aquí textos distópicos de signo radicalmente contrario, como la “antiutopía conservadora” (según la terminología propuesta por Mannheim) *Las máquinas* (1969) del general Enrique Jarnés Ber-gua, cuyo rechazo del progreso y de la tecnocracia –tópicos del género– es aquí utilizado para reivindicar la moral, la religiosidad y el espíritu castrense propugnados por el régimen franquista.

que permiten ver lo que ocurre en cualquier lugar (lo que desemboca en un clima de paranoia y obsesión que aplasta al individuo), en el cuento “Un mundo transparente” (cap. IX); ciudades donde los coches se han adueñado no solo del asfalto sino que también circulan por las fachadas de los edificios, en el cuento “Coches para todo terreno” (cap. XIII); clínicas en las que la gente ingresa para dormir años (sin que estos se descuenten de su vida) y en las que se acaba soñando con llevar una existencia vulgar y corriente, en el cuento “El sueño cortado” (cap. XVII)... Son textos que pueden leerse como atisbos del mundo futuro al que va inevitablemente abocada la humanidad, pero, como decíamos, además de ese tono universalizador, creemos que en ellos se manifiesta una sátira de la falsa modernidad que el régimen franquista quiso instaurar y, sobre todo, una dura crítica de la actitud conformista de los españoles del momento.

Uno de los mejores cuentos distópicos del libro es, sin duda, “Los andamios” (cap. XI), el cual se inicia con un curioso fenómeno: el sol amanece de color verde sobre la ciudad. Anomalía que viene acompañada de otro hecho inexplicable: todas las fachadas de las casas aparecen cubiertas de andamios. Pese a la inicial sorpresa, los ciudadanos no reaccionan ni protestan: “Bien mirado –advierte irónicamente el narrador–, el que el sol fuera verde y las casas estuvieran apresadas por los andamios, resultaban incomodidades soportables, si se comparaban con la muerte misma que, al menos mentalmente, suele considerarse la más extremosa incomodidad” (113). Además, todo el mundo acepta encantado los andamios porque los coches ocupan el asfalto y las aceras y ya no es posible salir a la calle.

Conforme pasa el tiempo, la acumulación de vehículos es tan grande, que estos dejan de moverse y sus conductores van muriendo de inanición, mientras el olor a corrupción se extiende por la ciudad (el cuento se va escorando cada vez más hacia la hipérbole grotesca). La gente, más o menos ajena a esas tragedias, hace su vida sin protestar sobre los andamios. Poco a poco se extiende el rumor de que uno de aquellos coches transporta “peligrosos enemigos” que deben ser capturados cuanto antes, por lo que se establece un cordón policial en torno a la ciudad “que impedía todo movimiento del tráfico rodado” (114), una nueva referencia a la parálisis en que vive esa sociedad. Asimismo, los periódicos y la radio maquillan la realidad afirmando que es muy beneficioso para la salud que los automóviles no circulen (no hay accidentes ni atropellos), que vivir en los andamios permite llevar a las gentes “una vida más higiénica por la altura” (116), a la vez que elogian la luz verde del sol

por sus virtudes salutíferas; no quemaba, no hacía arder la sangre, por el contrario la mantenía en una temperatura media que imposibilitaba reacciones apasionadas. Sí, se reconocía que la luz verde disminuía la actividad cerebral, las vibraciones nerviosas y el repús vital, pero eso era beneficioso para la buena convivencia ciudadana. (116)

Con el tiempo, y una vez muertos todos los conductores, el ayuntamiento decide echar cemento sobre los coches oxidados y crear una nueva calzada, lo que, además, permite quitar todos los andamios. Aunque las casas deben adaptar sus puertas y ventanas a la nueva altura de la calle. Y todo el mundo queda satisfecho. “El sol, eso sí, siguió verde sin remedio inmediato, y las gentes se sintieron eufóricas de poder pisar alegremente la calle y entrar en sus casas por donde está mandado”, a la vez que la calle queda toda ella para los peatones. Hasta que, años después, empieza a repetirse la historia: nuevos coches, más pequeños, “perfectamente matriculados, modernamente pintados” (118), pululan de nuevo por la ciudad “sin recordar para nada que caminaban sobre una fosa interminable de antepasados muertos en la más absoluta inmovilidad” (118).

No creemos exagerar si se postula aquí una lectura metafórica de lo que supuso la dictadura respecto a la España anterior a la Guerra Civil. Además, para intensificar la lectura política, el cuento se cierra con la suposición, por boca de los más agoreros, de que aquellos “sospechosos de antaño” hayan sobrevivido en alguno de los cochecitos que animan de nuevo la ciudad: “Posiblemente –decían con aire silencioso– en un breve plazo será preciso volver a acordonar las calles, para tratar de capturar definitivamente al enemigo redivivo” (118).

García Pavón vuelve a echar mano de la metáfora automovilística en el distópico “Coches para todo terreno” (cap. XIII), donde el cuerpo –como en el antes mencionado “El cementerio de capitoné”– vuelve a ser el escenario de la transformación monstruosa. En este caso, un nuevo tipo de coche capaz de deslizarse por las fachadas (conducción vertical, la llaman), evitando así las largas colas del tráfico convencional, parece estar en el origen de una extraña dolencia que, primero, aqueja a la señorita Zupi para, más adelante, afectar al resto de la población. Como en “El cementerio de capitoné”, también aquí asistimos a un proceso de transformación del cuerpo de los personajes: primero es un prurito, una desazón debajo de la piel; luego pequeños puntos de luz acompañados de “corpúsculos proyectados”; finalmente, el cuerpo queda envuelto en “una especie de chapa fosforescente y agitada” (132). Son los efectos secundarios de la conducción vertical que la ciencia logrará resol-

ver a medias cuando los médicos encuentren un analgésico que atenúe los síntomas aunque sin llegar erradicarlos. No obstante, este cuerpo transformado deja de ser una excepción para acabar convirtiéndose en una norma: todos los individuos terminan sufriendo los mismos cambios que la señorita Zupi y los niños que nacen lo hacen ya de ese modo: desde entonces, “el viejo aspecto de la piel humana se recordaba como expresión de una época primitiva y salvaje” (134).

Por último, cabe destacar el antes mencionado “El mundo transparente” (cap. IX), que gira en torno a la creación de un aparato de televisión capaz de penetrar toda barrera física y registrar imágenes y sonidos de lo que ocurre en un radio de diez kilómetros y luego proyectarlas en las pantallas de los hogares “medianamente acomodados” (92). Ello provoca que en pocos meses la mentalidad de la gente cambie de forma inconcebible:

Jamás se ha producido una metamorfosis a lo largo de la historia de la psicología colectiva tan radical y dramática. De pronto, todo el mundo se sintió espiado y observado minuto a minuto de su vida; y, a la vez, con un deseo obsesivo de espiar, de observar la vida del prójimo. (92)

Aunque los hábitos cambian para bien y para mal, puesto que, por un lado, la privacidad es invadida y, por ello, controlada; pero, al mismo tiempo, los trabajadores, al sentirse espiados, desempeñan su labor con mayor eficacia, a la vez que se cometen menos crímenes y los políticos se comportan “con una corrección y honradez nunca vistas” (96).

Como advierte Saldías,

A diferencia del modelo tradicional, sin embargo, el autor no adjudica la responsabilidad de la práctica invasiva al Estado, sino a la ciudadanía misma: “La gente le echaba la culpa al Estado por permitir aquel escándalo, pero ni el Estado tenía la culpa, ni sabía muy bien qué había que hacer ante fenómeno tan insólito” (96). Este pequeño detalle diferencia a “El mundo transparente” de uno de sus intertextos más claros, *1984*, pues mientras en el texto orwelliano el recurso del panóptico televisivo es utilizado como una estrategia de poder vertical ejercida desde la cúpula política sobre la sociedad, en el caso del cuento de García Pavón la distribución del poder derivado del novum es homogénea y horizontal, lo que hace que la crítica que se desprenda del relato esté menos vinculada al aspecto político (que, como veremos más adelante, también existe) y más a la sociedad cotidiana. (477)

Pero el cuento enseguida se escora hacia una visión mucho más negativa, puesto que la población, sometida a esa (auto)vigilancia contante, empieza a sufrir crisis nerviosas, lo que lleva a García Pavón, por voz del narrador, a reflexionar explícitamente sobre la libertad individual:

Al tiempo que la vida individual se deshacía dramáticamente, la colectiva ganaba en pureza y perfección. Pero, ya lo dije, las ventajas no compensaban la ruina de la intimidad, del fondo malo o bueno, insobornable, de cada uno. Quedaba demostrado una vez más que la perfección pública ha de conseguirse respetando la libertad individual. De lo contrario, se cae en una especie de totalitarismo, que pretende arreglar la sociedad en determinada dirección a fuerza de mutilarla y coaccionar la individualidad. (97)

Hacia el final del cuento se produce un interesante giro de la acción: el eco mediático que tiene la reacción de la célebre actriz Sofie ante la exposición pública de sus desarreglos intestinales, provoca que se acabe dictando –desde el Gobierno Federal Europeo– la ilegalidad de la utilización de los aparatos de T.V.I.:

El famoso decreto establecía, ni más ni menos, una férrea dictadura, una verdadera tiranía, con el fin de lograr “la libertad ciudadana”. Luego de un preámbulo que dejaba las manos libres al Gobierno de cada país para actuar en muchas materias, establecía legislación completa para la T.V.I. (televisión indiscreta, como se la llamaba de manera eufemística) y se creaban unos tribunales especiales que podían hacer juicios sumarísimos aplicando en veinticuatro horas la pena de muerte a toda persona que se demostrase que utilizaba la T.V.I. Se dio un plazo prudencial para que todo el mundo pudiese deshacerse de sus aparatos y enseguida comenzó una inspección especial casa por casa que ya no se interrumpiría nunca. (100)

Aunque, claro está, la policía se reserva el derecho a utilizar la T.V.I. para investigar a los sospechosos de no haber destruido sus receptores, intensificándose –de ese modo– el clima de control contra el que –aparentemente– se trataba de luchar. Todo ello sirve para hacer evidente la ironía crítica de García Pavón contra un Estado cuyo objetivo, por encima de todo, es la vigilancia y el control a través del miedo.

El final, vuelve a dar un inesperado giro, pues focaliza la historia en la reacción específica de las mujeres, evidenciando la misoginia de la sociedad retratada en el cuento:

De todas formas, durante varios meses, hasta que el terror tomó estado de conciencia, hubo en todos los países que ahorcar a varias personas, especialmente mujeres cuya curiosidad ejercitada en husmear en hogares ajenos era enfermiza, superior a toda fuerza coercitiva.

Resulta curioso que casi todas las mujeres que encontraron ante la pantalla de la T.V.I. eran unos seres histéricos y enmascarados completamente de negro, con una tupida careta, para no ser identificados con facilidad.

Durante años, hasta que llegó la gran catástrofe, raro era el mes que en todos los países no se ahorcaba a una de estas enmascaradas que habían hecho de la curiosidad universal una segunda naturaleza. (101)

VISIONES GROTESCAS DE LA ESPAÑA DEL DESARROLLISMO

De entre todas las formas de expresión no miméticas con las que juega García Pavón en su libro, lo grotesco es sin duda la más abundante. No solo por su importante presencia en muchos de los textos ya mencionados, sino porque en esta categoría se encuadran siete de los relatos (II, III, IV, V, VIII, X y XII), cuya lectura alegórica también es evidente. Mediante esa combinación de lo terrible y lo humorístico que define a lo grotesco, García Pavón exagera y distorsiona caricaturescamente la superficie de la realidad cotidiana para mostrar la dislocación, el caos y el sinsentido del mundo. Estos son los relatos que tienen un referente más claro en la realidad española del momento.

En ellos, como advertíamos páginas atrás, se completa el retrato de la España franquista desde una evidente perspectiva satírica: García Pavón se burla de algunas de las tradiciones más asentadas (toros, flamenco, familia), de la incipiente sociedad de consumo, de la explotación turística. En estos relatos desaparecen los fenómenos imposibles y los monstruos fantásticos son reemplazados por otros de apariencia más inocua pero cuyas actitudes desafían las normas sociales, morales y psicológicas del mundo empírico.

Entre los varios cuentos grotescos, destacaremos dos de los que más directamente atacan los usos y costumbres de la sociedad española del momento: “El rodeo” (cap. III) y “La Fiesta Nacional” (cap. V).

El primero narra una situación delirante: mientras decenas de hombres corren como locos por una pista de arena, desde las gradas las mujeres de estos los jalean e incitan a golpear a los contrarios. A veces, alguna de ellas inte-

rumpe lo que está haciendo (“su conversación y juego de canastas”, 40), se lanza sobre su pareja (o sobre la pareja de otra) y “se lo copula [...] ferozmente sobre la arena” (41). Una vez terminado el acto sexual, el hombre sigue corriendo y la mujer vuelve a su lugar en la grada. Con el paso de las horas, todo se hace cada vez más absurdo: muchos hombres mueren (de los golpes, de fatiga, de ataques al corazón), pero nada interrumpe la carrera. Las mujeres siguen azuzándolos, exigiéndoles que sean más violentos; para ello “les enseñaban el modelo de un figurín, la fotografía de un coche o de un lugar de veraneo” (42), hasta que suena la sirena final y los supervivientes van a las gradas en busca de ellas. Allí, después de besarlas en la frente, les entregan el dinero cobrado durante la jornada. El relato construye de este modo una maliciosa sátira sobre los absurdos comportamientos que exige el alienante consumismo, a la vez que ironiza sobre la vacuidad de esos hombres y mujeres, y sobre los tradicionales roles de pareja.

Por su parte, “La Fiesta Nacional” es una ácida sátira anticlerical, articulada –como ya advierte su título– en torno a uno de los tótems sobre los que la dictadura franquista construyó la identidad española: los toros. En esta ocasión, los protagonistas del libro asisten, divertidos y extrañados, a una estrambótica corrida cuyo público está compuesto en su totalidad por curas, monjas, algunos obispos y un cardenal. Pero ahí no termina su sorpresa, puesto que, a pesar de que el ruedo está vacío, desde las gradas se aplauden los pases que da el torero, la faena del picador, la suerte de las banderillas, como si estuvieran presenciando una corrida normal. La extrañeza inicial del narrador y de Ella no tarda en derivar en inquietud, una sensación que se intensifica al salir de la plaza, pues las calles y los bares del pueblo están abarrotados de curas, que siguen comentando los lances de la invisible corrida. Los protagonistas preguntan al dueño de uno de los bares sobre lo que ocurre, pues no comprenden nada, a lo que este les responde reveladoramente: “Yo tampoco, señor. Pero no se preocupe, porque siempre fue así” (65).

Además de la buñuelesca corrida, de la caricatura goyesca del estamento clerical y de las tradiciones españolas, hay también, a nuestro modo de ver, una burla contra la religión, contra ese creer sin ver –compartido por todo el público (menos los protagonistas, reveladoramente)– que permite aceptar cualquier cosa, porque siempre ha sido así. Lo que también podría extrapolarse a las tradiciones hispanas y, por qué no, a la propia dictadura, asumida por buena parte de la población sin queja o cuestionamiento.

LA GUERRA DE LOS 2000 AÑOS: CRÓNICA SATÍRICA DE UN MUNDO FERROZ

Como queda de manifiesto en los textos comentados, es evidente la apuesta de García Pavón por los géneros no miméticos, eludiendo el esperable camino del realismo como vía privilegiada para la crítica social y política, a la vez que –como ya hemos señalado– demuestra que tales géneros no son simple evasión o vacío entretenimiento.

El libro muestra una España “monstruosa”, anómala con relación al resto de países de su entorno. Así lo pone de manifiesto su particular situación política, pero también la actitud acomodaticia de los personajes, reflejo de la pasividad de buena parte de la sociedad española ante los desmanes de la Dictadura: basta recordar aquí la inmovilidad –literal y simbólica– del bimotor y sus pasajeros en “El avión en paz” (así como la anuencia cómplice de la comunidad internacional); el conformismo de los personajes de “Los andamios”; la no resistencia ante el violento restablecimiento del orden narrada en “El cementerio de capitoné”; la inercia y falta de cuestionamiento de los personajes de “El rodeo”; o la medicina paliativa no curativa en “Coches para todo terreno”.

En los relatos de *La guerra de los dos mil años*, el empleo de los diversos recursos de la ficción fantástica, de la distopía y de lo grotesco se abre a la reflexión sobre asuntos universales (la hipertrofia de la tecnología y sus consecuencias deshumanizadoras, el poder opresivo, la parálisis del individuo moderno, etc.) junto con la denuncia concreta de algunos de los males endémicos de la realidad nacional, presente y pasada. Por ello, Medardo Fraile, hablando de la literatura de la posguerra, no dudaba en hacer un juego con el título de esta obra, vinculándolo con el referente español:

En la eterna salsa de preguerra, beligerancia o posguerra en la que mojamos a diario los españoles –*La guerra de los dos mil años*, la llamó García Pavón– no nos extraña que los supervivientes de una generación y otra, cuenten el funesto trance que les tocó vivir y todavía hay niños y niñas de la Guerra –la del 36–, que airean sus memorias rojas o azules, unas veces genuinas y otras tratando de congraciarse con no sabemos quién. (56)

Memorias que –al margen de los cánones establecidos en el paradigma literario dominante, de corte fundamentalmente realista– se expresan en *La guerra de los dos mil años* a través de formas ominosas y grotescas que funcionan como metáforas de un orden social listo para ser asaltado desde la imaginación disidente.

OBRAS CITADAS

- Andres-Suárez, Irene. “El personaje de Ella en *La guerra de los dos mil años* de Francisco García Pavón”. *Miscelánea de estudios hispánicos: homenaje de los hispanistas de Suiza a Ramón Sugranyes de Franch*. Eds. Antonio Lara y Luis López Molina. Barcelona: Abadía de Monserrat, 1982. 1-9.
- Andres-Suárez, Irene. “Actualidad y compromiso en *La guerra de los dos mil años* de Francisco García Pavón”. *La novela española moderna (Actas de las Jornadas Hispánicas 1993)*. Eds. G. Colón y otros. Arba (*Acta Romanica Basiliensia*). Basilea: Universidad de Basilea, 1994. 81-104.
- Baquero Escudero, Ana L. “*La guerra de los dos mil años*, de Francisco García Pavón, entre tradición y modernidad”. *Lucanor* 8 (1992): 93-116.
- Belmonte Serrano, José. “Cuento luego existo: *La guerra de los dos mil años*, de Francisco García Pavón”. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 62 (1996): 257-67.
- Carrera, Miguel. “Narrativa 1960-1970”. *Historia de lo fantástico en la cultura española contemporánea (1900-2015)*. Dir. David Roas. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, 2017. 71-98.
- Carroll, Noël. *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Trad. Gerard Vilar. Madrid: Antonio Machado Libros, 2005.
- Casas, Ana. “Lo maravilloso y lo fantástico frente a la hegemonía realista: las formas no miméticas en los cuentistas del Medio Siglo”. *Rilce* 25.2 (2009): 220-35.
- Díaz-Plaja, Guillermo. “*La guerra de los dos mil años*, de Francisco García Pavón”. *ABC* (1 febrero 1968): 16.
- Domingo, José. “Francisco García Pavón, *La guerra de los dos mil años*”. *Insula* 256 (1968): 5.
- Frailé, Medardo. *Documento Nacional*. Madrid: Huerga & Fierro, 1997.
- García Pavón, Francisco. *Cuentos*. 2 vols. Madrid: Alianza, 1981.
- García Pavón, Francisco. *La guerra de los dos mil años*. Eds. David Roas y Ana Casas. Madrid: Salto de Página, 2013.
- Gregori, Alfons. “Presentación. Fantástico e ideología: un malentendido que todavía nos acecha”. *Brumal: revista de investigación sobre lo fantástico* 7.2 (2019): 7-12.
- Gregori, Alfons, Ana Casas y David Roas. “Narrativa 1950-1960”. *Historia de lo fantástico en la cultura española contemporánea (1900-2015)*. Dir. David Roas. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, 2017. 57-69.

- J. C. M. “Francisco García Pavón: *La guerra de los dos mil años*”. Madrid (13 marzo 1968).
- King, Charles L. “García Pavón’s Fantastic Short Stories: *La guerra de los dos mil años*”. *Revista de estudios hispánicos* 8 (1996): 61-74.
- Manegat, Julio. “El libro de la semana. *La guerra de los dos mil años*, de Francisco García Pavón”. *El Noticiero Universal* (5 marzo 1968).
- Mannheim, Kurt. *Ideology and Utopia*. London: Routledge and Kegan Paul, 1954.
- Martín-Maestro, Abraham. “La narrativa fantástica en la España de posguerra”. *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Ed. Enriqueta Morillas Ventura. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario/Siruela, 1991. 197-209.
- Martínez de la Hidalga, Fernando, ed. *La ciencia ficción española*. Madrid: Robel, 2002.
- Masoliver, Juan Ramón. “A la realidad, por la fantasía: este año nuestro que llamamos 2000”. *La vanguardia española* (22 febrero 1968): 45.
- Moraga Gil, María Luisa. “Los géneros y las etapas creativas de la obra de Francisco García Pavón”. *Francisco García Pavón: el hombre y su obra*. Coord. Antonio Luis Galán Gall y Agustín Muñoz-Alonso López. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha, 2007. 35-58.
- Moreno, Fernando Ángel, y Julián Díez. *Historia y antología de la ciencia ficción española*. Madrid: Cátedra, 2014.
- Peregrina, Mikel. *El cuento español de ciencia ficción (1968-1983): los años de Nueva Dimensión*. 2014. Universidad Complutense de Madrid, tesis doctoral. <<https://eprints.ucm.es/id/eprint/29976/>>.
- Peregrina, Mikel. “La ciencia ficción distópica ante el franquismo: otro frente de disidencia”. *Dicenda: cuadernos de Filología Hispánica* 3 (2015): 209-22.
- Peregrina, Mikel. “Narrativa 1953-1980”. *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*. Dir. Teresa López-Pellisa. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, 2018. 123-50.
- Reisz, Susana. “Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales”. *Teorías de lo fantástico*. Ed. David Roas. Madrid: Arco Libros, 2001. 193-221.
- Roas, David. *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.
- Roas, David, y Ana Casas, eds. *La realidad oculta: cuentos fantásticos españoles del siglo XX*. Madrid: Menoscuarto, 2008.

- Saiz Cidoncha, Carlos. *La ciencia ficción como fenómeno de comunicación y de cultura de masas en España*. 1988. Universidad Complutense de Madrid, tesis doctoral.
- Saldías Rossel, Gabriel. *En el peor lugar posible: teoría de lo distópico y su presencia en la narrativa tardofranquista española (1965-1975)*. 2015. Universidad Autónoma de Barcelona, tesis doctoral. <<https://tdx.cat/handle/10803/295707>>.
- Vázquez Zamora. “*La guerra de los dos mil años*, de Francisco García Pavón”. *Destino* (16 marzo 1968): 56.