

# Hélice



REFLEXIONES  
CRÍTICAS  
SOBRE  
FICCIÓN  
ESPECULATIVA

## REFLEXIONES

### Las verdaderas entrañas de la ciencia ficción

Conversación entre Juan Ignacio Ferreras,  
Julián Díez y Fernando Ángel Moreno

## DOBLE HÉLICE

### Mercaderes del espacio

## CRÍTICAS

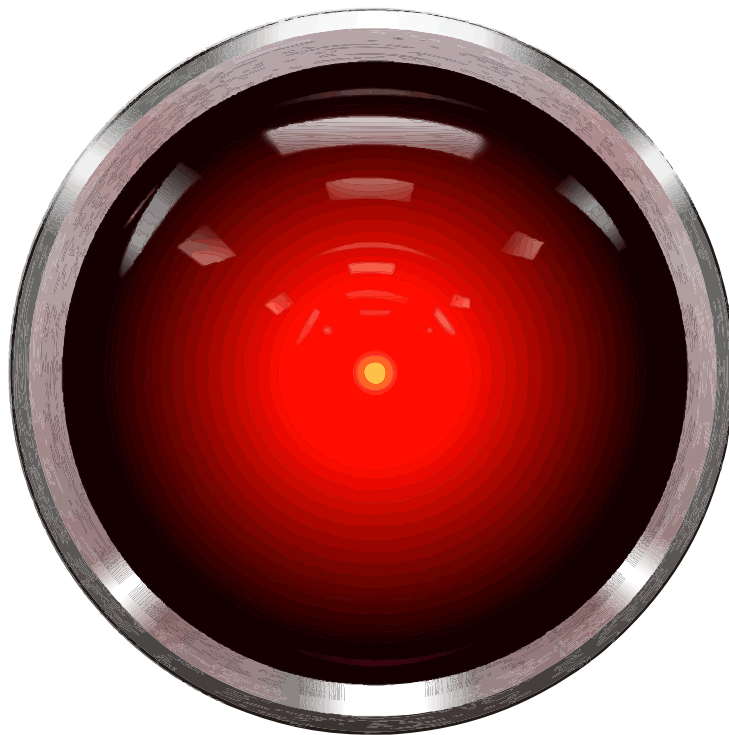
### Antiguo testamento

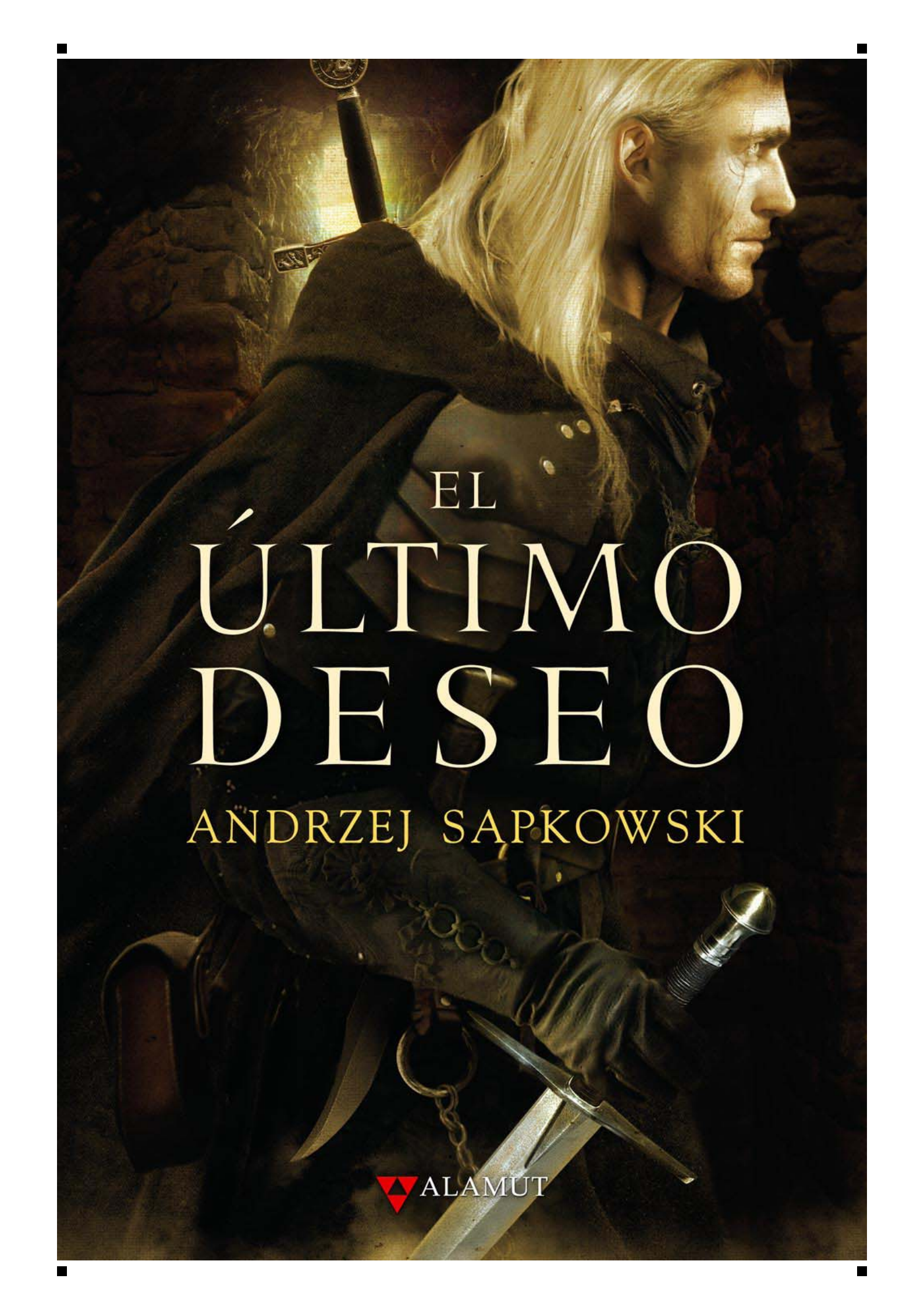
### La maldición de la momia

### Pandora al Congo

### Nueva historia universal de la infamia

### El vampiro





EL  
ÚLTIMO  
DESEO  
ANDRZEJ SAPKOWSKI

 ALAMUT

# Sumario

|   |      |                          |
|---|------|--------------------------|
| Alejandro Moia . <b>Homenaje</b>  | ○ 1  | Entrada                  |
|   | ● 2  |                          |
|   | ○ 3  | <b>Usted está aquí</b>   |
|   | ● 4  | <b>Acogida</b> Editorial |
| <b>Conversación: las verdaderas entrañas de la ciencia ficción</b>        | ● 5  | Reflexión                |
| Juan Ignacio Ferreras   | ● 6  |                          |
| Julián Díez   | ● 7  |                          |
| Fernando Ángel Moreno   | ● 8  |                          |
|   | ● 9  |                          |
|   | ● 10 |                          |
|   | ● 11 |                          |
| Iván Fernández Balbuena . <b>La maldición de la momia</b>                 | ● 12 | Crítica                  |
|   | ● 13 |                          |
|   | ● 14 |                          |
|   | ● 15 |                          |
| Álex Vidal . <b>Pandora al Congo</b>                                      | ● 16 | Crítica                  |
|   | ● 17 |                          |
|   | ● 18 |                          |
|   | ● 19 |                          |
| Fernando Ángel Moreno . <b>Antiguo testamento</b>                         | ● 20 | Crítica                  |
|   | ● 21 |                          |
|   | ● 22 |                          |
|   | ● 23 |                          |
|   | ● 24 |                          |
|   | ● 25 |                          |
|   | ● 26 |                          |
| Arturo Villarrubia . <b>Nueva historia universal de la infamia</b>        | ● 27 | Crítica                  |
|   | ● 28 |                          |
| Iván Fernández Balbuena . <b>El vampiro</b>                               | ● 29 | Crítica                  |
|   | ● 30 |                          |
|   | ● 31 |                          |
| Albergo García-Teresa y David G. Panadero . <b>Mercaderes del espacio</b> | ● 32 | Doble hélice             |
|   | ● 33 |                          |
|   | ● 34 |                          |
|   | ● 35 |                          |
|   | ○ 36 | Salida                   |

ISSN: 1887-2905

**Revista Hélice.** Número 8, marzo de 2008. Elaborada por la **Asociación Cultural Xatafi:** Santiago Eximeno, Juan García Heredero, Alberto García-Teresa, Natalia Garrido, Fidel Insúa, Teresa López Pellisa, Alejandro Moia, Fernando Ángel Moreno, Antonio Rómar y Javier Vidiella.

**Colaboradores:** Elia Barceló, Gabriella Campbell, Gabriel Díaz López, Eva Díaz Riobello, Marcelo Dos Santos, Iván Fernández Balbuena, Frank G. Rubio, David G. Panadero, Pedro Pablo García May, Ignacio Illarregui Gárate, David Jasso, Santiago L. Moreno, Eduardo-Martín Larequi, Darío Miramón, Juan Manuel Santiago, Alejo Steimberg, Susana Vallejo, Eduardo Vaquerizo, Mariano Villarreal y Arturo Villarrubia.

helice@revistahelice.com  
prensa@revistahelice.com

www.revistahelice.com

Todos los derechos reservados. Disposiciones legales en www.revistahelice.com



# Acogida

La criatura se alzó y caminó entre las lápidas, mirando con sus ojos sangrientos a un lado y a otro. Ocultos en sus nichos, en sus tumbas, los necrófagos, los muertos vivientes, los no muertos, observaron en silencio cómo el Cruciforme recorría el campo santo.

No querían llamar su atención; nadie en su sano juicio querría.

El Cruciforme abrió las verjas cubiertas de herrumbre y salió a la noche. Sentía en su interior el ansia de sangre de todas las noches, y necesitaba satisfacerla. Aulló a la oscuridad y se perdió entre altos edificios en busca de una víctima propicia. Al pasar junto a una ventana oyó un rumor en el interior, algo que no pudo identificar. Inquieto, abrió la ventana con sus garras desproporcionadas y entró en la casa.

Sobre una mesa, junto a un viejo ordenador, descubrió un extraño artefacto que giraba sin cesar. Era una hélice: dos secas aspas de papel con forma de ocho. Con desidia, comenzó a leer sus páginas, y leyó, primero con sorpresa, luego con detenimiento y finalmente con deleite, su contenido.

Prestó atención a la sustanciosa conversación entre Juan Ignacio Ferreras, teórico de la Literatura, autor de una extensa bibliografía de estudios sobre novela española, ensayista, poeta, narrador, además de artífice de uno de los primeros y únicos estudios sobre ciencia ficción escritos en español; Julián Díez, antiguo director de *Gigamesh* y coeditor de *Artifex*, antólogo y reconocido estudioso del género y Fernando Ángel Moreno, profesor universitario y doctor en Teoría de la Literatura con una tesis sobre ciencia ficción española. Sopesó sus juicios y sus razonamientos y halló en ellos valiosas respuestas sobre preguntas que, criatura irracional como era, nunca se había planteado.

Posteriormente saboreó una serie de críticas sobre *El Vampiro* y *La maldición de la momia*, por Iván Fernández Balbuena, *Pandora al congo*, por Álex Vidal y *Nueva historia universal de la infamia*, por Arturo Villarrubia, junto al estudio de Doble Hélice, en el que Alberto García-Teresa y David Panadero le llevaron al mundo distópico de *Mercaderes del espacio*.

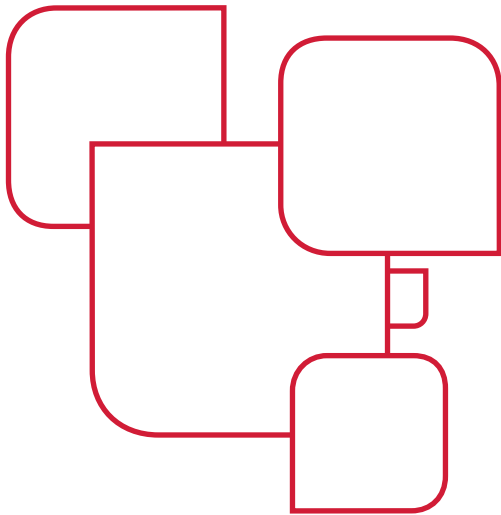
Tras ello descubrió, sorprendido, un sopesado estudio escrito por Fernando Ángel Moreno sobre uno de los libros de su infancia, el *Antiguo Testamento*, injustamente olvidado y devuelto a la actualidad en aquella hélice.

Satisfecho, dejó la hélice a un lado. Tras leer su contenido se sentía lleno, en calma. Por primera vez en muchos años aquel hambre de violencia que siempre le acompañaba parecía relegado a un segundo plano.

Sonrió.

Mientras volvía a su hogar, se limitó a devorar a una joven e inocente pareja de enamorados y destrozar una docena de vehículos mal aparcados.





## Las verdaderas entrañas de la ciencia ficción

Conversación entre **Juan Ignacio Ferreras**, **Julián Díez** y **Fernando Ángel Moreno**

**Juan Ignacio Ferreras:** El problema con la ciencia ficción es que nos ha faltado este tipo de literatura, como nos ha faltado literatura para niños.

**Fernando Ángel Moreno:** Yo, sin embargo, sí he visto que en Hispanoamérica no está tan metida en la literatura la magia como algo externo a la sociedad, y ahí sí han desarrollado la ciencia ficción.

**Julián Díez:** Y en el Barroco sí ha habido fantasía; como en *El Quijote*, por ejemplo.

**J.I.F.:** Sí, pero yo no creo que *El Quijote* sea fantasía, porque una cosa es una estructura que te da un aire diferente, que conquista espacios, etcétera, y otra es algo que parte de la pura fantasía. Si fuera un libro de caballerías, todavía; pero *El Quijote* intenta ser realista. Yo estaría más de acuerdo con Gracián, fíjate. Cuando publiqué el libro sobre novela de ciencia ficción, cometí dos errores: uno, publicar; y otro, ser el primero. Aquí naturalmente no tuvo ningún eco. Sí, se agotó la edición, pero... Yo partía de que la ciencia ficción es una ruptura con parte de la sociedad, pero ahora lo haría de otra manera, sin negar que es una ruptura, pero a continuación estudiando lo que ha podido ser la utopía. Se esclarece mucho mejor la historia de la ciencia ficción a partir de ahí, porque te aparece en los siglos clásicos, o en el XVIII, como las utopías positivas. En español existen pocas, pero existen. Cuando llegamos al XIX, empiezan las cosas a cambiar mucho.

**F.A.M.:** Para mí la utopía es ruptura.

**J.I.F.:** No, no, si estoy de acuerdo en que sigue siendo una ruptura. Además, toda la literatura lo ve así de una manera o de otra.

**F.A.M.:** Pero el resto de la literatura lo hace de una manera más conservadora. Es lo que ocurre si miramos a Dickens o a Lope de Vega, que son más conservadores. Voltaire, por ejemplo, que tiene un cuentecito sobre esto, o Swift son más rompedores.

**J.I.F.:** Tuve una discusión sobre Swift precisamente. Efectivamente es una sátira, pero ¿qué es lo que defiende? El señor Swift tiene una sociedad de caballeros donde defiende el control de natalidad, la honradez, la súper burguesía, el valor perfecto. No digamos nada de Robinson Crusoe, que el capital inicial ya lo tiene

y luego coge un esclavo. Se trata de la tabla de valores de la burguesía en marcha, pero entra en crisis a partir exactamente de la Revolución Francesa y del industrialismo. Es cuando aparece el *gothic tale*, que no está muy relacionado con la ciencia ficción, pero tiene sus contactos.

**F.A.M.:** El *gothic tale* lo que está haciendo es cumplir con una necesidad de romper con el siglo XVIII.

**J.I.F.:** Está claro que quién rompe lo hace con la industrialización, con la revolución burguesa; o rompe con las clases altas, los aristócratas. Nace así un romanticismo también de ruptura, donde la razón no sirve para nada. Si ligas esto con la ciencia ficción, creo que clarifica las cosas un poco más. En el siglo XX, ¿qué demonios de ideología utópica en el sentido positivo puede haber?

**F.A.M.:** Es el problema que hay ahora con lo de la posmodernidad. A mí es una palabra que me vale más como concepto de trabajo que como una realidad paradigmática; lo veo como una situación extraña que se produce ahora.

**J.I.F.:** Claro, volvemos a lo mismo. Muy postmodernos, pero siguen sin definir la modernidad. La modernidad se puede definir muy bien, pero ¿a partir de qué? Yo he escrito precisamente un libro en contra de la posmodernidad. La modernidad está basada en muchísimos conceptos, pero hay tres que funcionan perfectamente: secularización de todo lo sagrado (se tiene que convertir todo en civil), el culto al progreso y el culto al modelo. Eso se combatió en España desde el principio. Y por eso aquí no hubo modernidad; tenemos un siglo XVIII que da pena, y para mí todo el atraso español viene del ataque a la modernidad.

**F.A.M.:** ¿Por eso no hay fantasía ni ciencia ficción en España?

**J.I.F.:** En parte sí, pero en parte también porque hay una especie de pensamiento único: la Iglesia domina todos los niveles. Se prohíbe todo lo que se desvíe del dogma. Yo he estudiado, por ejemplo, lo que puede significar la novela barroca de aventuras en Francia, pero en España no existe, porque en España no se admite que se crea en la Fortuna. La Fortuna es el demonio, y lo dicen. Existe la Providencia, pero la Providencia va en

contra de las aventuras, como comprenderás. Entonces se produce un milagro, que es el pobre Cervantes. Aquí falla todo lo que significa la novela griega y bizantina. Tenemos unos novelistas que son una maravilla, que están a la cabeza de Europa en cuanto a estructura, pero el problema es el contenido.

**J.D.:** Me parece que también se ha intentado acallar deliberadamente quien ha tratado de analizar obras de diferentes autores. En ese momento te das cuenta de que Pedro Salinas...

**J.I.F.:** No, no, el XX no.

**J.D.:** Te voy al XIX: Bécquer. O Clarín, que tiene un relato de ciencia ficción extraordinario.

**J.I.F.:** ¡Coño! Y Carrere.

**J.D.:** Carrere, exactamente. Entonces, ¿por qué, sin embargo, a todo eso no se le da crédito?

**J.I.F.:** Sí, existir, existen, pues siempre hay un antecedente de algo, pero el problema es un problema de conciencia colectiva. El lector medio español no admite la fantasía. Admite el milagro. En ese sentido, la dimensión que podríamos tener de tipo imaginario está ya muy bien abarcada por el catolicismo. También te falla bastante en Italia, lo cual es muy sospechoso.

**J.D.:** Hombre, en el siglo XX hay unos autores en Italia...

**J.I.F.:** No, no, yo no hablo del XX porque ya hay una influencia universal y entonces puede salir lo que quieras. Tienes que venir con un tronco común. Poe no podía nacer en España, y Philip K. Dick de ninguna de las maneras.

**J.D.:** Ya, pero fíjate. En Italia tienes, con esa falta de antecedentes, en el siglo XX grandes escritores especializados en fantástico (Buzzati, Calvino...), cosa que en España no hay.

**J.I.F.:** Claro, pero volvemos a lo mismo. Italia tampoco está tan retrasada como España. Para mí es triste decirlo, pero éste es un país retrasado. Aquí tenemos la peor universidad, los peores matemáticos, etcétera. Individualmente, se trata de gente maravillosa, pero el problema es éste: ¿dónde está el tronco común? El intelectual aquí ha sido perseguido siempre. Si tú empiezas a echar cuenta de la cantidad de intelectuales que han sido desterrados, metidos en prisión o fusilados, no hay ningún país como este. Hasta el Arcipreste de Hita fue a la cárcel.

**J.D.:** A mí me parece que también se da otro fenómeno muy español, que es el de la caracterización del intelectual como alguien que no se interesa por temas banales como la fantasía. El intelectual español es un señor muy serio. Cuando Luis Alberto de Cuenca o

cuando Savater o cuando tú os interesáis por temas de fantasía, es como frivolidad.

**J.I.F.:** Sí, eso me ha ocurrido con colegas en la universidad. El caso español ha sido una lucha contra la modernidad. Yo creo que en novela sobre todo, pero te podría hablar también de pintura, pues, ¿dónde están los desnudos españoles? En la historia de la pintura española hay dos desnudos; uno: la Venus de Velázquez, a escondidas, desaparecido... y hay que esperar a la Maja Desnuda de Goya. No hay más. Ahora, pintar viejos, decrepitos, leprosos, María Magdalena con su cáncer de pecho y tal... ¡Lo hacían encantados de la vida! Pintar, pintaban de maravilla; pero el tema es ése. Eso no es normal.

**F.A.M.:** Y ahora, otra vez pensando en voz alta, debemos mencionar el dominio que tiene el catolicismo a través del miedo, y considero que la fantasía está haciendo una ruptura contra todo eso.

**J.I.F.:** Pero date cuenta de que tenemos problemas desde el principio. En tiempos de Felipe II, un estudiante no podía ir a una universidad extranjera como ningún profesor podía venir a una española. No hay ópera, pero hay zarzuela. No hay Miguel Ángel, pero hay botijo. Esas cosas se pagan a la larga. Tenías una monarquía, la de los Austrias, que adquirieron todos los desnudos de Rubens, pero un español ni tocarlo. Ahora, Valdés Leal, pintar cadáveres... Claro. Y el Ribera, los le-

propos... Por supuesto. Existe ahí una perversión que tiene que venir de la no admisión de la modernidad. Y esto, aunque parezca que nos lleva muy lejos, no es así, pues está todo unido. Entonces, ¿cómo demonios te vas a permitir aquí los viajes fantásticos o los cuentos maravillosos? Con todas las excepciones que quieras, que las hay. En España tenemos tendencia a la cerrazón mental y al pensamiento único.

**J.D.:** Sí, pero esas excepciones, en lugar de darles valor, parece que se ocultan. Actualmente tampoco debería ser así, pero esa postura sigue siendo la dominante.

**J.I.F.:** Claro, es que no lo hacemos actualmente; lo hacemos tradicionalmente. Seguimos con una censura oculta, se sigue saltando el folklore casposo. ¿Es que te crees que estamos en Europa?

**F.A.M.:** Lo que yo veo es que en el pensamiento único hay unos valores fijos inalterables, sea cual sea la ideología. Es más, cuando entra en España el comunismo o el anarquismo, son los más duros; pero ¿por qué? Porque también tiene un pensamiento único; no aceptan otras personalidades. Yo creo que por eso sobre todo la ciencia ficción no ha eclosionado en España.

«La ciencia ficción, por lo que sea, no ha conseguido que sus temas tengan diferentes categorías; todo parece metido en el saco de lo populachero»  
(J.D.)

## «El caso español ha sido una lucha contra la modernidad» (J.I.F.)

**J.I.F.:** Yo pienso que es un problema de conciencia colectiva: colectivamente no se admite.

**J.D.:** Creo que también hay un problema de ver-güenza, un cierto paletismo.

**J.I.F.:** En España, vayas donde vayas, desde los Reyes Católicos para acá, siempre se ha encontrado un culto al pensamiento único. Se aplica el Concilio de Trento a rajatabla, mientras que en otros países, no. Aquí los odios son cainitas, aquí se persigue al intelectual porque es el verdadero peligro. Y, si sigues, llegas a la represión franquista. ¿Cuál es el cuerpo que tiene más fusilados en relación con su número? Los maestros: entre un quince o un veinte por ciento frente al cinco por ciento de otros ámbitos. Por otro lado, en la Revolución Francesa se guillotinan un montón de curas. Hablamos de finales del siglo XVIII. Pero se siguen quemando iglesias y asesinando curas en el siglo XX, lo cual tampoco es normal. ¿Qué es lo que pasa? ¿Por qué tienes que matar a un cura? Significa que existe un odio tradicional anticlerical terrible, por lo que si se es tan anticlerical implica que el asunto continúa teniendo una fuerza enorme.

**J.D.:** Hay otra cosa que me gustaría comentar contigo, que son los pecados de la propia ciencia ficción. Cuando hablas de ruptura, estás hablando de lo que debería ser la ciencia ficción y del potencial que tienen las obras buenas de ciencia ficción. Me llama mucho la atención en tu libro *La novela de ciencia ficción*, de 1972, que echabas de la ciencia ficción, bastante poco discretamente, tanto la *space opera*, como el *hard*, porque venías a decir que venían a malear a la ciencia ficción; que se iban a convertir en unos estigmas.

**J.I.F.:** Es que hasta cierto punto creo que es así. La *space opera* es una novela de aventuras, que ocurre en el espacio como si fuera en el Oeste, y no es ciencia ficción para mí. Es decir, no se enfrenta con la realidad; es una evasión, y una evasión ocurre a todos los niveles. Ha ocurrido incluso en una ruptura como la que puede ser una novela policíaca que se convierte en novela negra antisocial dura, etcétera, como las aventuras de Hércules Poirot, por ejemplo.

**F.A.M.:** Estoy con Julián en que ni el lector ni el escritor de ciencia ficción dirían que la *space opera* o el *hard* no son ciencia ficción.

**J.I.F.:** Pero, ¿por qué no partimos de un punto de vista del que no partimos nunca? ¿Por qué no partimos de una definición?

**F.A.M.:** Yo propongo una definición en mi tesis sobre ciencia ficción española, que es muy sencilla y muy operativa, que es literatura sobre mundos maravillosos (ahí

meto todo lo que sale de lo cotidiano) no sobrenaturales.

**J.I.F.:** O sea, que no puede ser maravilloso ni fantástico.

**F.A.M.:** Puede ser maravilloso; es decir, puede no estar dándose, pero podría haber sido. Por ejemplo, un mago es fantástico, pero no un científico que esté creando una máquina del tiempo.

**J.D.:** Aparte, la ciencia ficción es ahora algo muy útil para definir un campo muy amplio que es el de la, entre comillas, «fantasía verosímil»: fantasía teñida con elementos más o menos realistas o científicos.

**J.I.F.:** Pero vamos a ver; cuando yo voy a Norteamérica en el año 76 a las librerías, yo veía que ponía «*science fiction*», «*space opera*», «*sword and sorcery*»; había una división, una serie de conceptos por parte del librero. Podía quizá catalogar mal, pero esos conceptos existían. Es una riqueza conceptual que aquí no tenemos. Y no puede ser tal pobreza; hay que distinguir las cosas a partir de los conceptos. Por ejemplo, ¿tú te imaginas que se pueda hacer filosofía con metáforas? Pero, ¿en qué cabeza cabe? En Chicago hay una reunión de filósofos, y sale el filósofo español diciendo que la filosofía pues está en nuestra literatura, y tal... Pero búscame las metáforas que hay en Kant, por ejemplo. Se me está hablando de una decadencia de los grandes sistemas. Pero es que en España tampoco ha habido grandes sistemas. ¿Qué pasa, que llegamos a la posmodernidad sin pasar por la modernidad?

**F.A.M.:** Entonces, ahí sí aceptarías el término «posmodernidad» a nivel occidental, no español.

**J.I.F.:** No, porque me sigue molestando el que no se conceptualicen las cuestiones. Por ejemplo, pongamos la crítica de la razón. Muy bien, usted critica la razón humanística, pero ¿desde qué razón critica usted la razón? Ahí se empieza a poner muy mal.

**F.A.M.:** A mí gente como Foucault me divierte muchísimo, pero luego acabo y digo: «bueno, qué follón tengo».

**J.I.F.:** Claro, pero puedes coger gente más razonable. Aquí, ¿qué noción se tuvo, por ejemplo, de los situacionistas? Ninguna. Los situacionistas es una corriente filosófica que influye en parte en todo lo que es la posmodernidad. Estos tíos están en el origen de lo del 68 y todos estos follones. Con ideas un poco confusas, sí, todo lo que tú quieras, pero no hacen una crítica de «la razón»; hacen una crítica de la sociedad y de cómo la sociedad utiliza la razón como quiere: la razón cínica.

**J.D.:** En ese contexto, en esa hegemonía de lo reaccionario y demás, a veces pienso cuán conveniente es haber desactivado la ciencia ficción.

**J.I.F.:** Claro, en parte tenía que ser peligroso.

**J.D.:** Porque, si alguien ahora mismo escribe una obra denunciando los problemas de nuestra sociedad, o si alguien escribiera proponiendo una sociedad alter-

## «La utopía es ruptura» (F.A.M.)

## «Si alguien ahora mismo escribe una obra denunciando los problemas de nuestra sociedad, o si alguien escribiera proponiendo una sociedad alternativa, sería encajonado como ciencia ficción, pero a la vez sería un arma que no interesa» (J.D.)

nativa y demás, sería encajonado como ciencia ficción, pero a la vez sería un arma que no interesa.

**F.A.M.:** Lo que decía Julián y comentabas tú también un poco es que la ciencia ficción es un género muy, muy revolucionario. Si ahora hay un ataque contra la banalidad... Yo no me había parado a pensarlo así. Yo veo la cosa casi, casi muerta, no del todo, pero...

**J.I.F.:** Para mí está bastante muerta, sí.

**F.A.M.:** Para mí está dando los últimos coletazos.

**J.D.:** No creo que sea tanto una muerte como una hibernación. Quiero decir, es una herramienta bastante sencilla con muchas potencialidades, y tarde o temprano alguien echa mano de ella. Lo que se está haciendo ahora, desde luego, no tiene validez; es una etiqueta para vender aventuras. Pero puede ser un caballo de Troya.

**J.I.F.:** Tal y como está la cultura en este país ahora mismo... Tú no puedes ir a ninguna parte a soltar un rollo, porque inmediatamente te lo cortan.

**F.A.M.:** Ayer tuve una larga discusión con un amigo sobre eso. Cuando la literatura deja de tener importancia, la gente deja de hacer literatura rupturista, porque ni te la van a publicar, ni te la van a leer, ni...

**J.I.F.:** Bueno, ¿pero cuándo ha tenido importancia la literatura?

**F.A.M.:** En el Romanticismo, por ejemplo, la literatura tuvo mucho peso.

**J.I.F.:** Pero porque todos hacían vida política.

**F.A.M.:** ¿Está unida la política y la literatura?

**J.I.F.:** En el Romanticismo, sí.

**F.A.M.:** Hoy en día, la ciencia ficción ha caído un poco también por eso. La gente no quiere leer ruptura, no le interesa leer literatura que le diga: «oye, deberías exigir que por tu contrato de ocho horas tú cumplas sólo ocho horas».

**J.I.F.:** Philip K. Dick en Francia era importante; le invitábamos, y demás. En Estados Unidos no; allí era Asimov.

**J.D.:** Sí, Asimov, Heinlein...

**J.I.F.:** Piénsalo. Vuelve el sistema a lo que es una conciencia colectiva, que está preparada o no está preparada. Nosotros no estamos preparados aquí. Un autor, por ejemplo, como Stanislaw Lem, inteligentísimo, una maravilla, es un señor demasiado intelectual para nosotros. ¿Cuántos libros de ensayo se venden en España?

**J.D.:** Y los que se venden, ¿cuáles son?

[Risas de todos]

**J.I.F.:** Hombre, eso ya... Si te pones siniestro... [Risas] En España no ha habido interés por la conceptualización

por la filosofía nunca. Échale la culpa a quien quieras...

**F.A.M.:** Los intelectuales en España están más por etiquetas y cosas ajenas que...

**J.I.F.:** No, no... Yo estoy en Francia, y hay un montón de intelectuales que viven de publicar sus artículos. Unas veces fracasan, otras veces no, y la gente discute. Pero jamás he logrado tener una conversación como la que estoy teniendo hoy con los supuestos intelectuales con los que me reuno por aquí, que es pura murmuración, «me tenían que haber dado esto y no me lo han dado»; la constante frustración que existe en este país: una frustración muy justificada. Pero, bueno, inténtalo. Por ejemplo, cuando intenté publicar La gran parodia me la rechazaron en tres editoriales. Con todo lo que sea ensayo no hay nada que hacer; te publican dos mil ejemplares (si los publican) y a lo mejor tardan diez años en hacerlo. Eso sí, estoy seguro de que, quien compra ensayos en España, los compra todos.

**F.A.M.:** En ese sentido, ¿cómo veis el presente del mercado editorial de ciencia ficción?

**J.I.F.:** Yo lo veo de color hormiga, pero bueno. Hay editores pequeños que dicen: vale, vendo doscientos ejemplares y me pago la edición. Siempre va a haber, en España sobre todo, pequeños editores que se defienden. A no ser, claro, que caigan en manos de Polanco y tal, pero...

**J.D.:** Bueno, sabes la historia de Minotauro y Planeta, ¿no? Por otro lado, Juan Ignacio, ¿qué obras de ciencia ficción recuerdas que tengan este tipo de conciencia crítica que estamos demandando?

**J.I.F.:** Yo creo que Philip K. Dick sigue siendo un modelo, pero no es el único; hay muchos más.

**F.A.M.:** Pienso que Ballard y Ursula K. Le Guin quizá sean otros dos autores que tengan ese tipo de conciencia crítica dentro del género.

**J.I.F.:** Es que otra de las cosas que habría que poner no es solamente ruptura, sino el anarquismo y la lucha contra la autoridad. Yo me quedé asombrado con la historia de Nettelau, el anarquista que murió en el 44 en Ámsterdam. Este hombre escribió una historia de las utopías; fue el primero que la hizo, aunque más tarde encontramos a otros más que hablan de esto. Incluso algún filósofo francés interviene en esa cuestión. Hay un frente utópico, pero ¿contra qué va? ¿A favor de qué? Empieza a aparecer el problema de la libertad, el anti-autoritarismo típicamente anarquista. Y el anarquismo sí que tiene que estar, yo creo, dentro de la ciencia ficción.



**F.A.M.:** Es una pena que el ensayo de ciencia ficción tampoco se haya desarrollado mucho. Umberto Eco tiene alguno muy interesante...

**J.I.F.:** Pero Umberto Eco... Yo lo conocí hace tiempo... ¿Tú te imaginas tomarte una cerveza con Umberto Eco? Fíjate qué época, los años sesenta o setenta...

**F.A.M.:** Pues hay gente ahí que defendía la ciencia ficción. Eco desde luego era un gran defensor.

**J.I.F.:** Redactó también una serie de ensayos para hablar de la ideología de los cómics.

**F.A.M.:** Es curioso. En cuanto a esa ruptura que estabas tú comentando, respecto al cómic de fantasía y ciencia ficción actual... Hay un tipo de gente entre los treinta y cuarenta años que está desarrollando su ruptura y sus críticas a la sociedad a través del cómic, a través de lo no institucionalizado.

**J.I.F.:** En el París del setenta había un mercado de fotonovelas que vivía de las chachas (todas ellas españolas). Ese público existía, pero sólo han existido tres países donde se ha producido este tipo de novela foto: en España, con Corín Tellado, en Italia y en Francia. En Italia intentaron llegar más allá, puesto que la intentaron politizar, pero fue un fracaso absoluto. La novela foto es la paranovela del siglo XIX: tiene el bueno y el malo, la chica buena es la que no va escotada y no fuma y no bebe... Luego, la novela rosa. No ha fallado jamás, durante siglos; y sigue sin fallar; se publica todo lo que quieras.

**F.A.M.:** Es curioso, ¿por qué sobreviven ese tipo de novelas y no se lee la ciencia ficción o la fantasía?

**J.I.F.:** Porque es literatura de evasión y consuelo. ¿Cómo vas a compararlo con la ciencia ficción que te plantea problemas?

**J.D.:** Es más, ¿por qué incluso dentro de la ciencia ficción funcionan mejor las novelas que las antologías de cuentos? Porque cada vez que inicias un cuento de ciencia ficción tienes que hacer un esfuerzo, insertarte en un universo que no conoces. En cambio, en la novela

rosa el universo es conocido, el desenlace es conocido... En el fondo, es un infantilismo. Yo tengo ahora una niña de dos años, y lo que más le gusta es que le leas siempre el mismo cuento.

**F.A.M.:** La ciencia ficción es más intensa, es más concentrada, tiene muchos niveles...

**J.I.F.:** Por eso triunfa la *space opera*...

**J.D.:** Tiene unos convencionalismos establecidos. Yo una vez escribí que, en realidad, da la sensación de que hay una obsesión por no repetir temas en la ciencia ficción. Una forma de estudiar la ciencia ficción es tratarla siempre como literatura de ideas; la base es la idea. Esto lo que genera es la sensación de que todo el mundo está escribiendo la misma novela porque no se repite, no puede repetirse. Si la idea ya está gastado entonces hay que ir a otra cosa. Pero evidentemente la intención no es ésa.

**J.I.F.:** Claro, la novela de ciencia ficción comienza porque primero es novela, no novela de tesis, aunque se puedan desprender cosas de ella. No está basada en un silogismo.

**F.A.M.:** Se dice que la ciencia ficción no es metafórica. Sin embargo, una metáfora es esencialmente: «yo digo esto que equivale a aquello». La ciencia ficción no hace eso, sino que plantea que «yo digo esto, que parece que tiene que ver o no tiene que ver», y va rompiendo y rompiendo. Ahí quizá debemos detenernos en un aspecto que yo he estudiado menos, que es que el cuento de ciencia ficción puede ser incluso más rompedor todavía que la novela. Julián, tú lo defines como la verdadera ciencia ficción...

**J.D.:** Sí, para mí el cuento la es por una cuestión: aunque no estoy de acuerdo con que la ciencia ficción sea literatura de ideas, sí que creo que se caracteriza por rasgos temáticos; por lo tanto, los argumentos tienen un peso...

**F.A.M.:** Yo no estoy muy de acuerdo. Más que los



## «La novela de ciencia ficción comienza porque primero es novela, no novela de tesis, aunque se puedan desprender cosas de ella; no está basada en un silogismo» (J.I.F.)

argumentos, pienso que se crea una atmósfera en la ciencia ficción que a veces no se enfoca tanto al tema. Va más hacia que por dentro hay una ruptura con lo que conocemos...

**J.I.F.:** Pero vuelve al concepto de novela, que exige poseer espacio y tiempo. La novela de ciencia ficción te ensancha el espacio y juega con el tiempo...

**F.A.M.:** La gente parece opinar que la novela de ciencia ficción es una novela de concepto, y no; si acaso sería de conceptos, en plural. Es una novela en la que hay muchos conceptos en conflicto y en contraste. Una novela de concepto sería una novela de tesis.

**J.I.F.:** Y hay otro problema. Yo distingo entre las novelas de tipo abierto y de tipo cerrado. La de tipo abierto es la libertad total: puedes cambiar el final, puedes hacer lo que quieras. La de tipo cerrado para mí es la policíaca tradicional o la pastoril, da igual. Es una estructura cerrada, no puedes intervenir, no puedes salir de ahí. La novela policíaca tradicional tiene que dar al burgués lector la seguridad de que el asesino será cogido. Puedes añadir humor inteligente o lo que quieras, pero es así. Pero una novela de tipo abierto tiene que ser la novela auténtica de ciencia ficción. Si se convierte en novela cerrada, es *space opera*.

**J.D.:** Todo esto incide en lo que estabas diciendo tú sobre las categorías de la ciencia ficción. En realidad, a mí me parece que uno de los grandes problemas de la ciencia ficción es que solamente haya habido una categoría. Por alguna razón, todos hemos aceptado usar el término «ciencia ficción», y este término ha terminado apropiándose de novelas previas a la existencia de la ciencia ficción y que en realidad no tienen que ver con lo que es la ciencia ficción.

**J.I.F.:** Eso viene de la pobreza conceptual nuestra.

**F.A.M.:** Es como un intento de dignificar el género, pero la ciencia ficción parte del XIX, y lo que hay antes son antecedentes.

**J.D.:** Cuando al cabo de unos años, quince, veinte o treinta, el género tenga epígonos, se dirá que hay que dignificarlo tomando cosas de antes. Y no, lo que se debería hacer es distinguir dentro de esa fantasía verosímil dos ramas: una, la fantasía popular, y otra que es la que procede de toda esa tradición.

**J.I.F.:** Sí, pero entonces te encierras dentro de un concepto de ciencia ficción que es auténtico, y otro que hay que rechazar...

**J.D.:** No, porque el problema es que rechazas como no ciencia ficción otras cosas.

**F.A.M.:** Yo diferenciaría entre novela conceptual de ciencia ficción y novela con ambientación de ciencia ficción.

**J.I.F.:** Vamos a jugar con términos del tema, no de la problemática. El tema es mucho más jodido. Tú coges una novela tradicional: Pepe ama a Pepita. Se casarán o no se casarán. Son de distinta clase social, uno es rico y la otra pobre, una es sifilítica y el otro no lo es... Empiezas a organizarla. El tema no tiene mucha importancia a ciertos niveles. Con un mismo tema, el de Pepe ama a Pepita, se puede escribir desde Hamlet hasta *El Quijote*. Yo no digo que no tenga importancia lo que dice, pero la categoría «tema» no acaba de definir el concepto.

**J.D.:** El problema está en que cualquier otro género literario tiene varias versiones que se acomodan a diferentes exigencias de los lectores. Tienes la novela policíaca en general: desde la novela problema, o la novela blandida de policía, hasta la novela más negra.

**J.I.F.:** Pero ésa es la demostración de que el tema no sirve. Si tomas una novela con una estructura cerrada, la abres. Al abrirla, te cargas la estructura.

**J.D.:** Pero puedes utilizar esos temas para otras estructuras...

**J.I.F.:** Sí, claro. ¿Pepe ama a Pepita? Lo que quieras, si lo que te digo es que no está tanto en el tema...

**J.D.:** La ciencia ficción, por lo que sea, no ha conseguido que sus temas, sus «Pepe ama a Pepita», tengan diferentes categorías; todo parece metido en el saco de lo populachero. Todos los aquí sentados sabemos que Dick hacía literatura importante y que Asimov no, pero no se ha conseguido crear la categoría para Philip K. Dick.

**J.I.F.:** Porque ahora estamos hablando de conciencias colectivas, volvemos al mismo problema de antes. Si tú no piensas conceptualmente, no puedes leer a Philip K. Dick.

**F.A.M.:** Yo encuentro entre los filólogos muchas discusiones sobre la forma, la estructura, el lenguaje... Pero veo realmente muy poca discusión de fondo, de conceptos, y la literatura de ciencia ficción es literatura de abstracción; quizá la que más.

**J.I.F.:** Aquí no te puede salir un Camus ni un Sartre, hablando de novela. Hablando de conceptos, un día nos reunimos y deciden que quieren hacer en el Ateneo una especie de seminario, una semana, sobre la pornografía. Me preguntaron qué iba a hacer yo, y respondí que lo primero sería establecer la diferencia entre erotismo y pornografía. Y me dijeron que eso eran chorradas, que las dos cosas eran lo mismo. ¡Y estoy hablando de profesores! «¿Cómo vas a comparar la pornografía con el erotismo?» «No, pero es que la transgresión...» «¿Pero qué transgresión existe en la pornografía actual que es un negocio mundial? Pero, ¿de qué estás hablan-

do?» Ahora, hubo un momento en que el erotismo se convirtió en pornografía transgresora; estamos hablando del XVIII.

**F.A.M.:** Yo creo que en España se ha pasado de lo políticamente correcto a lo ñoño. Y es muy difícil hacer discursos tipo fantasía o ciencia ficción porque realmente no interesan, no interesa distinguir conceptos.

**J.D.:** La clave está en lo que él decía antes acerca de que la gente no quiere plantearse problemas. La gente no se los quiere plantear porque además no hay respuesta a los mismos.

**J.I.F.:** No quiero ser negativo, pero en uno de los libros hay un ensayito donde hablo de que vivimos en una sociedad del hombre inoculado. Para mí, la metáfora es: hay una avispa que pica a una araña, y planta sus larvas dentro. La araña continúa viva, porque si no, las larvas no pueden comer carne fresca. Y las larvas poco más o menos que la comen viva. Bueno, pues en la actualidad el hombre está inoculado: te están comiendo, te quitan el ocio, te quitan el aire, te quitan el agua... Y estás contento.

**J.D.:** Porque tienes teléfonos móviles...

**J.I.F.:** Bueno, aparte es increíble lo que ha subido el nivel económico en cincuenta años. Yo tengo muchos años y te lo puedo decir.

**F.A.M.:** Es que vivimos muy bien. De hecho, hay amigos que me preguntan por qué me como tanto la

cabeza si estoy bien.

**J.I.F.:** La respuesta es: «Porque no quiero morir idiota, no quiero tener momentos muertos».

**F.A.M.:** Es que es una necesidad: «Necesito discutirlo».

**J.I.F.:** Eso es porque tienes el cerebro en marcha, y no estás inoculado. Pero si te dejas inocular... Todos los compañeros de mi edad han dejado de pensar. Aquí no pasa nada porque tenemos un momento de exaltación económica, pero es que te están vendiendo el ocio, que es lo único que no se puede vender en el mundo; el ocio es tuyo. No puedes manejarlo si tienes que ir de veraneo al sitio que te dicen a la hora que te dicen en el coche que te dicen.

**F.A.M.:** Siguiendo lo que comentaba Julián sobre la hibernación, ahora hay un enorme auge de la literatura fantástica en España, una literatura fantástica popular y comercial. Es un momento perfecto, yo creo, para que nuestros escritores aprovechen ese tirón.

**J.I.F.:** Es que tú no conoces a nuestros escritores y sobre todo las escritoras. ¡Pero qué clase de literatura es ésta, señor! ¡Está usted volviendo al realismo ramplón del XIX; ni una idea, nada!

La conversación hubo de levantarse. Ahí quedaron quizá más preguntas que respuestas, más crítica que soluciones, como qué busca conseguir la ciencia ficción y, al parecer, según los contertulios, de una manera que interesa poco en España. ●



## I Congreso Internacional de Literatura Fantástica y de Ciencia Ficción

Universidad Carlos III de Madrid

6 al 9 de mayo de 2008



La Universidad Carlos III de Madrid, junto a la Asociación Cultural Xatafi para la profundización de la literatura fantástica y su difusión, invitan a reflexionar sobre lo fantástico en diversas áreas, géneros y disciplinas para generar un punto de encuentro entre especialistas del tema y un espacio académico desde el que trabajar conjuntamente sobre la literatura fantástica, de ciencia ficción y terror.

La literatura fantástica funciona con una serie de mecanismos propios y exclusivos dignos de estudio. Por ello, se fomenta aquí un encuentro entre profesores, investigadores y escritores sobre literatura fantástica. Proponemos una línea interdisciplinar, a partir de la cual tener en cuenta los aspectos sociales, políticos y culturales que influyen en el género de lo fantástico. La Historia de la literatura, la Teoría de la Literatura y la Literatura Comparada serán el marco de este encuentro, para presentar una panorámica completa, rigurosa y multidisciplinar de un género de evidente interés actual y de escasa atención — hasta el momento — por parte del mundo universitario.

Las áreas temáticas sugeridas son las siguientes:

- La ciencia ficción y lo fantástico en el ámbito de la literatura latinoamericana y española.
- Ideología político-social en las literaturas fantástica y de ciencia ficción.
- Feminismo y literaturas de ciencia ficción y fantástica.
- Los discursos de lo fantástico y de la ciencia ficción desde las teorías literarias contemporáneas.
- Semiótica de lo fantástico y la ciencia ficción.
- La ciencia ficción y lo fantástico en el teatro.
- La ciencia ficción y lo fantástico en el cine.
- La ciencia ficción y lo fantástico en la cibercultura.
- Análisis de textos y de autores del género, estudios temáticos y de literatura comparada.

Más información en:

[congresoliteraturafantastica@xatafi.com](mailto:congresoliteraturafantastica@xatafi.com)

<http://www.congresoliteraturafantastica.com>

# Desubicada

por **Iván Fernández Balbuena**  
Profesor de Historia

**C**riticar un libro en pocas ocasiones es tarea fácil. A la subjetividad propia de cada lector hay que sumar el habitual bagaje de filias y fobias con que cada uno de nosotros cargamos. Pero, además, a veces uno incurre en errores elementales que hacen que la lectura quede totalmente mediatizada por ellos. Y un buen ejemplo es lo que me ha ocurrido con esta antología de la editorial Valdemar, *La maldición de la momia*. A priori Valdemar en pocas ocasiones me ha fallado y he disfrutado enormemente con sus títulos, pero, en este caso, me encuentro con una de las famosas excepciones a la regla. Salvo unos pocos cuentos concretos (ya hablaré en su momento de ellos), el libro me ha dejado bastante frío cuando no me ha parecido bastante pésimo. Pero, quizá, la culpa sea mía.

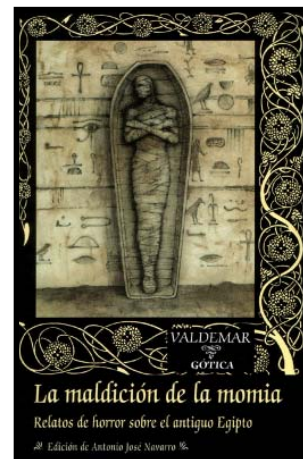
Me explico: este volumen fue leído en su mayor parte durante un reciente viaje a Egipto, y el contraste entre el aire ingenuo de la mayoría de sus cuentos, perfectamente encuadrables en el *pulp* más populachero, y la auténtica realidad del espléndido pasado egipcio es tan brutal que la mayoría de los relatos se me caía de las manos ante la abrumadora realidad que me rodeaba. Posiblemente, si la obra la hubiese disfrutado en la tranquilidad de mi salón el resultado hubiera sido otro. Pero las cosas son como son y el juicio final que me merece *La maldición de la momia* reitero que es bastante pobre.

Parte del problema, en mi modesta opinión, parte del seleccionador, Antonio José Navarro, que da la sensación de no acabar de diferenciar donde acaba el fantástico literario y donde empieza el mundo real. Ya en la prolija introducción que inicia este volumen, Navarro explica con bastantes detalles un buen número de casos curiosos y peculiares de esoterismo egipcio. Unos casos que nos son relatados con una cierta simpatía y complicidad en vez de con un sano racionalismo. Esta especie de fervor misterioso lleva al antólogo a elegir un cierto número de relatos escritos por parapsicólogos, adivinos y demás fauna esotérica que en muy pocos casos ejercieron como autores profesionales.

Son estos relatos que parecen escritos más con intención de convertir al incrédulo que de deleitar al aficionado al cuento de terror. El ejemplo paradigmático sería "El templo abandonado" de Charles Webster Leadbeater

donde se narra una anécdota mínima basada en un supuesto viaje astral al antiguo Egipto y que funcionaría a la perfección como un capítulo de un libro de «experiencias reales más allá de lo racional». Mayor empaque literario tiene su colega el Conde Louis Hamon con su "Estudio del destino". En él consigue plasmar una terrorífica y

**El contraste entre el aire ingenuo de la mayoría de sus cuentos, perfectamente encuadrables en el *pulp* más populachero, y la auténtica realidad del espléndido pasado egipcio es tan brutal que la mayoría de los relatos se me caían de las manos**



## La maldición de la momia

Varios autores  
656 páginas  
Col. Gótica, 65  
Valdemar, 2006



## Hay cierto número de relatos escritos por parapsicólogos, adivinos y demás fauna esotérica que parecen escritos más con intención de convertir al incrédulo que de deleitar al aficionado al cuento de terror

temible maldición, pero, por desgracia, toda la historia se ve teñida de un estilo tan arcaico y alambicado que nos lleva más a la época del primer gótico que a finales del XIX, cuando fue realmente escrita.

Navarro tampoco consigue convencer al incluir obras menores de autores que sí supieron escribir muy meritorias fantasías egipcias, como es el caso de los dos cuentos de Arthur Conan Doyle, “El pectoral del pontífice judío” y “El anillo de Thoth”, bastante inferiores a su “Lote nº 249”. Especialmente llamativo es el primero, que no es otra cosa que un relato policíaco a lo Sherlock Holmes sin ningún atisbo fantástico ni terrorífico (no olvidemos que el subtítulo del libro es «Relatos de horror sobre el antiguo Egipto»).

Este problema de coherencia dentro de la labor del antólogo se repite en demasiadas ocasiones al incluirse numerosas historias que poco tiene que ver con Egipto, la época faraónica o con el género de terror. Así, por ejemplo, contamos con dos narraciones de Sax Rohmer, el creador de Fu-Manchú, de la que una, “La momia misteriosa”, resulta prácticamente calcada al ya citado texto de Conan Doyle. El otro cuento, más meritorio, “El señor de los chacales”, no deja de tener un ambientación más bien beduina y desértica que faraónica.

De Willa Cather aparece el muy apreciable “Un cuento de la pirámide blanca”, que consiste en una recreación histórica de nuevo sin atisbos de horror o fantasía.

Con Rudyard Kipling, por su parte, las cosas llegan ya a un extremo chocante ya que su “Reyes muertos” es realmente un artículo periodístico de denuncia sobre la comercialización de las antigüedades egipcias más que una obra de ficción.

Más curioso todavía es el caso del rabino judío Heny Iliowizi, autor de un libro de leyendas bíblicas de donde se saca “La condena de Al Zameri”, que habla sobre la leyenda del judío errante y transcurre en el Sinaí en época islámica.

Igualmente, cuando pasamos al campo de los autores contemporáneos también nos encontramos con hechos peculiares. “El relicario de Lady Inzua” de Norberto Luis Romero está protagonizado por momias andinas y “Carne de ángel” de Pilar Pedraza nos lleva a un mo-

nasterio siciliano donde las momificaciones se realizaron a principios del siglo XX.

¡Incluso aparece un poema de Clark Ashton Smith, que es cualquier cosa menos un relato!

Coherencias aparte, quizá lo peor sea, bajo cualquier punto de vista, la poca calidad de muchas de las obras. Hay una gran monotonía en cuanto a los temas y tratamientos de estos cuentos. Generalmente, los autores recurren de forma monótona a una serie de clichés que se repiten en uno y otro relato, como la figura de la momia que es utilizada por alguien para perpetrar su venganza (“La maldición de la tumba de la momia” de John Burke, “El hombre de la calle Crescent Terrace” de Seabury Quinn), la posibilidad del viaje astral al pasado (“Un profesor de egiptología” de Guy Boothby, “El templo abandonado” de Charles Webster Leadbeater) y, el recuso preferido, la reencarnación en personas del presente de antiguos egipcios que reviven oscuras y terribles historias de amor (“La maldición de la tumba de la momia” de John Burke, “La maldición de Amen-Ra” de Victor Rousseau).

Lo más extraño de todo esto es que, en su propio prólogo, Navarro cita un buen número de relatos de autores de prestigio que parecen mucho más interesantes que los que luego incluye en el volumen. Y es que, con la excepción de unos pocos nombres como Arthur Conan Doyle, Sax Rohmer, Robert Bloch o Seabury Quinn, priman los autores desconocidos o de poco renombre para la mayoría de los lectores hispanos, lo que resulta bastante chocante si repasamos la ya citada lista y hallamos nombres como E.F. Benson, Algernon Blackwood, H.P. Lovecraft o Frank Belknap Long, que luego brillan por su ausencia en la selección final.

A pesar de todo ello, uno puede llegar a disfrutar de muchos de los cuentos de este libro. La breve recreación de Cather del entierro del faraón Snefru en “Un cuento de la pirámide blanca” es digna de la gran autora *mainstream* que la norteamericana fue. La agudeza e ironía de Kipling en “Reyes muertos” resulta impagable y plenamente vigente. Si uno es menos exquisito también hay diversión sin complejos en historias *pulp* de miedo tan artesanales y sin pretensiones como “Historia de la casa Baelbrow” de E. y H. Heron (un eficaz cruce entre momias, casas encantadas y vampirismo), “El señor de los chacales” de Sax Rohmer (de un romanticismo empalagoso pero muy potente a la hora de describir el terror que rodea a su protagonista) o “La maldición de Amen-Ra” de Victor Rousseau (delirante

## Coherencias aparte, quizá lo peor sea, bajo cualquier punto de vista, la poca calidad de muchas de las obras

pero divertida historia que cae en todos los tópicos posibles sobre manicomios, profesores chiflados, reencarnaciones, viajes astrales y amores y maldiciones más allá de la muerte).

Mucho mejor es olvidarse de los intentos humorísticos totalmente fallidos de Grant Allen, “Mi noche de año nuevo entre las momias”, y de Seabury Quinn, “El hombre de la calle Crescent Terrace” (que empieza muy bien pero que se desinfla pronto). Lo mismo puede decirse del supuesto plato fuerte del libro (y la pieza más larga), “La maldición de la tumba de la momia” de John Burke, novelización de una oscura película de igual título de la Hammer dirigida por Michael Carreras en 1964, que resulta totalmente prescindible.

Sin embargo, hay cinco piezas maestras que sí podrían salvar el volumen para cualquier aficionado al terror. Dos son de autores anglosajones «clásicos» y las otras tres de escritores hispanos actuales.

En primer lugar, tenemos “Escarabajos” de Robert Bloch (firmado con el seudónimo de Tarleton Fiske). Se trata de un cuento tan breve como eficaz. Bloch no es un estilista ni un gran creador de personajes, pero en las pocas páginas de este relato consigue llevarnos al asco y el terror más extremos utilizando unas herramientas literarias tan toscas como, en sus manos, eficaces.

Por su parte, “Huesos” de Donald A. Wollheim une el terror con la ciencia ficción, el antiguo Egipto con la ciencia más novedosa. El resultado es un cuento perturbador y con un final tan intenso como espantoso.

“La sonrisa púrpura” de José María Latorre es un perfecto cuento clásico de terror inglés. Que su autor sea español parece ser lo de menos. La ambientación londinense, la recreación de la corte británica de principios del XIX y el inteligente uso de los *tics* típicos de una larga tradición literaria de terror como es la anglosajona roza la perfección en esta historia sobre un destino peor aún que la muerte.

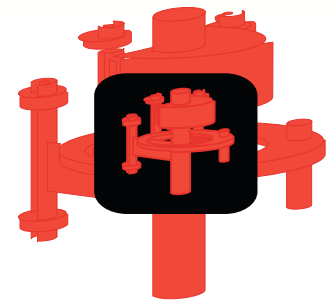
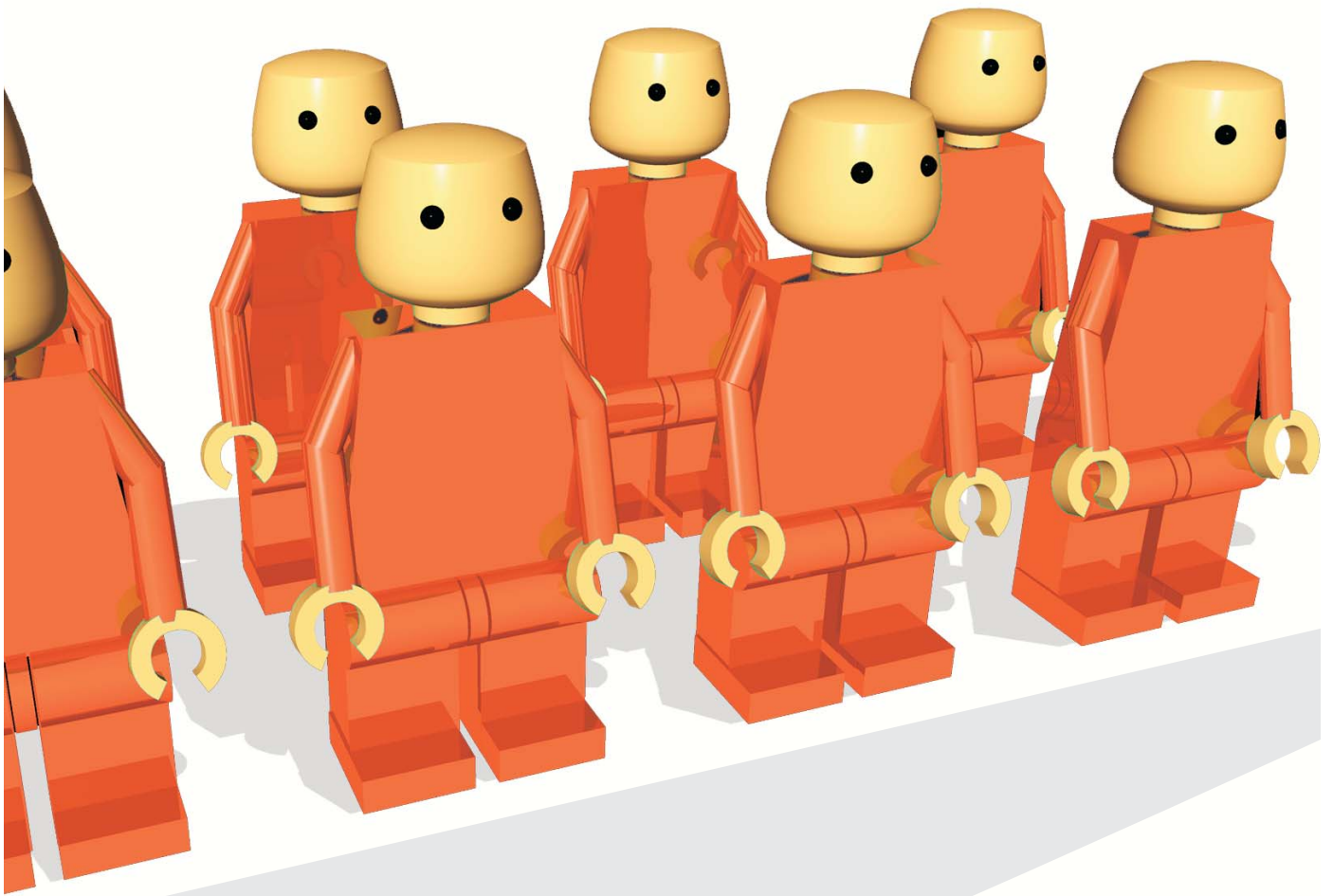
Sin embargo, “El relicario de Lady Inzua” del argentino Norberto Luis Romero es la pieza más innovadora

de todo el libro. Aunque los mimbres de los que parte (la maldición que sufren los frívolos profanadores de una momia) están más que vistos, no es menos cierto que la original ambientación (estamos en la Argentina de inicios del XIX y la momia proviene de una tribu quechua) y el escalofriante destino de sus protagonistas están entre las mejores páginas de todo el tomo.

Por último, contamos con el bello y necrófilo “Carne de ángel” de Pilar Pedraza. También hay aquí una maldición, y, cómo no, momias, pero esta curiosa narración ambientada en las universidades de una nueva Europa sin fronteras tiene más que ver con la fascinación que la muerte ejerce sobre algunas personas que con el terror propiamente dicho.

En cualquier caso, se trata de cinco grandes cuentos que consiguen hacer reflotar un más que irregular volumen, aunque, como ya apunté al principio, puede que en esta ocasión no haya sido el crítico más adecuado para tratar este libro. ●

**Bloch no es un estilista ni un gran creador de personajes, pero consigue llevarnos al asco y el terror más extremos utilizando unas herramientas literarias tan toscas como, en sus manos, eficaces**



tienda  
**cyberdark.net**

**<http://tienda.cyberdark.net/>**  
**tu librería de ciencia ficción, fantasía,  
terror y misterio en internet**

Atención al cliente y pedidos por teléfono: 916428260  
Horario de lunes a viernes de 10 a 14 y de 16 a 19 horas

5% de descuento permanente  
Entrega en 24-48 horas (hábiles L-V) por mensajero (MRW)  
Sin gastos de envío a partir de 75 €  
Pago por transferencia, contra-reembolso o tarjeta

# Cómo romper barreras, las de género y las de ventas

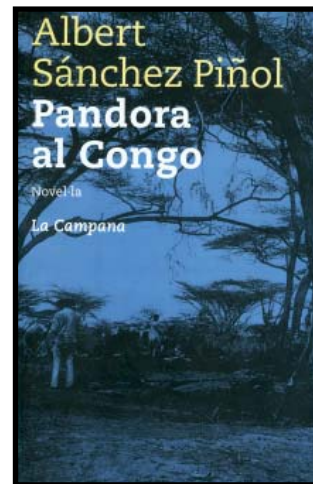
por **Alex Vidal**

Licenciado en Ciencias Físicas y responsable de producción de Ediciones Gigamesh

**A**nalicemos la siguiente afirmación: un buen escritor tiene que haber leído mucho y muy variado. Se antoja bastante lógica, ¿verdad? Diríase que es de perogrullo. Sin embargo, parece existir un género literario donde esta regla, a tenor de la cantidad de obras que reproducen ad nauseam unas convenciones propias, fácilmente reconocibles y, si no ajenas, sí disonantes con respecto al resto de las expresiones literarias, más que regla se antoja excepción. Convenciones que afectan no sólo a los elementos circunstanciales como el escenario, la caracterización de personajes y su entorno —elementos que, como mucho, dan una idea de la fértil (o estéril) imaginación del autor—, sino que afectan al discurso del autor, a ese canal de obligada construcción a través del cual ha de establecerse el diálogo con el lector sobre la finalidad de la obra. Del discurso, la de que la trama no es más, ni desde luego menos, que un bello artificio, el material en el que se fundamenta dicho canal y que, además de comunicar, nos entretiene. A menos que no funcione, nos aturda y, por tanto, nos aburra.

Aquí un breve inciso: aclaremos que la afirmación previa no excluye, ni mucho menos, aquellos títulos orientados específicamente al mero entretenimiento del lector, cuyo consumo es, por otra parte, totalmente reivindicable. Aunque pueda parecer incongruente, dichas obras ofrecen un contrato entre autor y lector con unas cláusulas precisas y diáfanas que garantizan, a menos que el autor las vulnere, el disfrute de las expectativas del lector, sin inquietudes ni zarandajas que lo molesten; otra cosa es el calado del discurso, aunque si la ejecución es sobresaliente, el gozo de la lectura compensa con creces otras consideraciones. Así, a pesar de su espectacularidad, podríamos decir que los elementos que sirven de base para la adscripción de la obra de género representan un papel secundario: sirven para deslumbrar o para sazonar la ambientación, pero no constituyen el fin en sí mismos.

En cambio, cuando el autor cae en la complacencia de (o la obsesión con, o la incapacidad de superar) unas coordenadas de género y una malentendida ambición artística, nos encontramos con títulos que marcan su objetivo y que intentan impactarnos con los



**Pandora al Congo**  
Albert Sánchez Piñol  
592 páginas  
Col. Tocs de Ficció, 47  
Ed. La Campana, 2005

**Pandora en el Congo**  
Trad. Xavier Ballesteros  
432 páginas  
Ed. Suma de Letras, 2005

escenarios más suntuosos, con los alienígenas o seres abisales más inconcebibles, con el exhibicionismo, más que con el derroche imaginativo, y que acaban desvirtuando cualquier discurso emprendido, si es que este no ha quedado relegado desde un principio a un plano secundario. Se confunde el contenido con el continente cual promusical en las fiestas patronales: unas magníficas coreografías cromáticas en un cielo estrellado al compás de bellas melodías puede impactarnos una vez, pero la verdad es que los petardos destrozan sistemáticamente *Así habló Zaratustra* y *La cabalgata de las valquirias*. Y no es que se exija cada vez un discurso original, conmovedor o rompedor capaz de sacudir los cimientos de nuestra sociedad: al fin y al cabo, todos los temas ya han sido sobradamente tratados, y no hay nada nuevo bajo el sol; pero sí se exige una mínima factura que aporte algo más que los fuegos de artificio pues, en caso contrario, la obra pecará de artificiosidad y superficialidad. Zaratustra zarandeado por la

**Tiene como uno de los ejes vertebradores de su discurso  
el miedo como motor de las acciones y las relaciones**



pólvora. Por desgracia, en este género tropezamos con frecuencia con discursos desarticulados y torpes que, subordinados a la tiranía de las ideas epatantes, traslucen entre las hilachas y los flecos del discurso descuidado su anclaje en clichés de ideas trasnochadas, metáforas huecas y una estruendosa nada.

Efectivamente, éste es el terreno de la literatura fantástica, aquel en el que los aspirantes al pódium del género consideran suficiente conocer al dedillo los clásicos de su terreno y estar al día de las novedades en las estanterías de las tiendas especializadas, donde una novela puede engrosar la lista de clásicos de esta parcela por describir mundos exóticos aunque los personajes, planos cual debate político, actúen sin motivo aparente y quepa describirlos, si cabe, con un único adjetivo. Donde siguen vigentes los héroes a la antigua usanza, los valores del medievo, el castigo por las malas acciones, el *conanismo* y la *frodomía*, entre otras desviaciones literarias. Algunas muy bien disimuladas.

Sin embargo, existen los contraejemplos. Y la esperanza. Una «avalancha» (tomando como referencia la prácticamente nula relevancia del género más allá de los clásicos) parece contaminar espacios aledaños a las estanterías de libros de colores chillones, y a las listas de más vendidos, con obras cada vez más desvergonzadamente fantásticas. Se podría afirmar que hay autores que han trascendido del estrecho nicho del género fantástico para crear obras de auténtico calado y de amplio impacto; pero son autores que, sin excepción, han bebido de fuentes «de fuera» (ateniéndonos a su visión generocéntrica de la literatura) tanto o más como de los antes mencionados clásicos, y que han sabido aplicar los recursos donde y como mejor funcionan, con un discurso coherente. Su adscripción al género, en ocasiones, responde más a una fagocitación de todo aquello que huelga a fantástico, aunque sea secundario, o a cierta nostalgia, aunque quizá en realidad deba ser así. Pero la tendencia actual, harto más satisfactoria que los escasos saltos «hacia fuera», y cuyos casos más sonados han sido reflejados en esta revista, ocurre en el escenario inverso: la irrupción de autores no considerados de (o no consagrados en exclusiva al) género que utilizan las herramientas que éste pone a su disposición para dotar a su discurso de una fuerza que, en ocasiones, es difícil, o menos efectiva, en los ambientes catalogados como «realistas».

## Sánchez Piñol, a través de Thomson, documenta la crónica de Garvey a la manera del «negro literario»: sin florituras, directo, contundente, sin escatimar escenas, sin desviar la mirada, elidir o adornar los detalles más escabrosos

En todo caso, no es más que una cuestión de catalogación, pero que revela cuán desaprovechados están los recursos que ofrece el género en el núcleo de dicho género.

Y toda esta reflexión, que merecería un desarrollo más detallado, viene al caso para analizar la segunda novela de Albert Sánchez Piñol, *Pandora al Congo* (*Pandora en el Congo*) que, al igual que su debú novelesco, *La piel fría*, tiene como uno de los ejes vertebradores de su discurso el miedo como motor de las acciones y las relaciones; y a la que, al igual que su primer éxito, los análisis más superficiales la han equiparado a la obra de H.P. Lovecraft cuando, tras una lectura no excesivamente atenta, se hace evidente la influencia de Joseph Conrad, Ruyard Kipling y Robert Louis Stevenson, entre otros. Aquí viene a colación lo expuesto anteriormente: identificar tanto *Pandora al Congo* como *La piel fría* con la obra del de Providence es limitarse a

una lectura superficial, reducir el discurso a los elementos contingentes, confundir el contenido con el continente (por muy brillante que este sea, que en este caso lo es bastante). Porque la narrativa de Lovecraft, y de los autores que siguieron su estela, se limita al monstruo, al miedo visceral ante lo sobrenatural: apela a lo irracional, y ahí se queda, sin un discurso que cimentar. En cambio, y

centrándonos en *Pandora al Congo*, allí donde Lovecraft se limita a mostrarnos el monstruo, Sánchez Piñol lo usa como un espejo deforme que nos devuelve, desde casi todos los ángulos concebibles, a través de personajes marginados o fugitivos, socialmente más cercanos al monstruo, las miserias y las perversiones del individuo y la sociedad de la que forma parte consustancial. Sin embargo, gracias a su estructura en varios niveles, el discurso se establece ya desde el nivel más superficial, el de la novela de aventuras, en el que nos brinda una actualización, sobre todo en el ámbito emocional e icónico, de las narraciones de exploraciones de tierras ignotas. Un *El corazón de las tinieblas* en que se dota al Congo del señor Kurtz de una dimensión misteriosa añadida, más concretamente «hacia abajo», donde ubica toda una sociedad intraterrestre hostil, implacable y, por ello, absolutamente terrorífica.

La trama de aventuras sirve como hilo conductor a través del que Sánchez Piñol presenta una variedad de temáticas con las que articulará el discurso. En ello, demuestra una virtud poco común: esconder su

## La pregunta subyacente es qué estaremos haciendo hoy en día, tanto a escala individual como social, que resulte intolerable a unos años vista

voz, evitando su intromisión tanto formal como ideológica (donde los autores de género fallan, cayendo en el panfletarismo) y ceder el protagonismo al narrador y, a su vez, protagonista de la trama —llamémosla— costumbrista: Thomas Thomson es un joven «negro» literario, mercenario juntalettras de «novelas de a penique» de aventuras africanas, al que la muerte del autor al que suplanta lo lleva a ser contratado por un abogado para novelizar la historia de un joven gitano, Marcus Garvey, acusado del asesinato de dos aristócratas. Son los hermanos Richard y William Craver, exploradores advenedizos para los que trabajaba como ayudante de cámara durante una expedición en busca de oro y diamantes en las profundidades de la selva congoleña.

La trama costumbrista sirve, a través de las reflexiones de Thomson, como reflejo en el entorno «civilizado» del impacto de los hechos ocurridos durante la trágica expedición en el entorno «salvaje» del hombre. El balance que presenta no es complaciente, aunque sí muy coherente: en Londres causa estupor el presunto asesinato de dos jóvenes de alcurnia a manos de un marginado en el transcurso de una iniciativa que todos aplauden y que, hoy en día, no dudaríamos en calificar de expolio de recursos y de esclavismo de repugnante corte racista. La pregunta subyacente es qué estaremos haciendo hoy en día, tanto a escala individual como social, que resulte intolerable a unos años vista. Las implicaciones son bastantes claras: el hombre sigue siendo un depredador, incluso, y sobre todo, para sí mismo. Éste es el punto de partida para una exploración a los recovecos más oscuros del individuo que busca un refugio en la sociedad pero que, a poco que se mueva, que no cumpla con unas expectativas que se revelan arbitrarias tan sólo a quien no las cumple, no encontrará acomodo.

En este aspecto, la descripción de Garvey que hace Thomson nos muestra a un marginado cuyas perspectivas son escasas dentro de la sociedad y cuya condición pesa en contra, obviamente, de cara a la sentencia. Desde su peculiar atalaya marginal, la encarnación de el horror, el horror (más tangible que aquél en el Congo de Conrad), la aparición de los primeros infrahumanos, la presencia de la tectona en quien halla un magro consuelo y, finalmente, la invasión, tensan hasta la ruptura los lazos y los condicionantes que lo ubican en el nicho social que tiene preasignado, ruptura avivada por la desigualdad: a Garvey se le conceden unos pri-

vilegios básicos que son negados a los negros, pero que resultan ridículos en comparación con los que ostentan los Craver. La irrupción de lo asombroso, del monstruo, y la situación excepcional que conduce a afrontar pasiones, reprimidas en la metrópoli y ante los estratos altos en las colonias (la codicia, el egoísmo, los privilegios de clase, el racismo, la lujuria, la muerte), lo llevan a identificarse con el monstruo, a revelarse y a iniciar una progresiva purificación, descenso a los infiernos incluido, que culmina con la certeza de la imposibilidad de encajar en el lugar que la sociedad con la que está rompiendo de facto le tiene asignado. Como único premio de consolación le queda la alegría salvaje por vivir, por aferrarse a la existencia ante un terror que traspassa el mero miedo al dolor y a la muerte en un *modus vivendi* que acentúa el rechazo de vuelta a la sociedad. Un terror, en definitiva, que justifica la relativización de los conceptos que barajamos en nuestra vida cotidiana, y que minimiza, ante la excepcionalidad de la situación, la importancia del antropocentrismo en pos de un análisis desapasionado de la conducta humana como de un animal gregario y levemente civilizado.

Sánchez Piñol, a través de Thomson, documenta la crónica de Garvey a la manera del «negro literario»: sin florituras, directo, contundente, sin escatimar escenas, sin desviar la mirada, elidir o adornar los detalles más escabrosos. Una estrategia necesaria, tanto para el narrador como para el lector, para dotar de verosimilitud a esos rincones que no nos atrevemos a encarar y en que el autor hurga sin reparos: por mucho perfume que se eche, lo que descansa en la mesa de autopsias sigue siendo un cadáver.

Sin embargo, no todo son excelencias en esta novela, claramente más ambiciosa que su predecesora. El incremento de una a dos líneas argumentales, más el ejercicio metaliterario de la crónica dentro de la narración; todo un elenco de personajes frente a los dos (o uno) más los monstruos de *La piel fría*; un discurso más amplio y ambicioso: esto merece todo el reconoci-

**El principal defecto radica en el plano dramático: los personajes, que en la trama africana encarnan atributos humanos y metáforas brillantes de la condición humana, muy a la manera conradiana, aquí aparecen sorprendentemente acartonados**

## Recordaremos *Pandora al Congo* como una lectura vivificante, gracias a la gran labor en la elaboración de los paisajes internos y externos por los que transcurre la acción, por la habilidad con la que Sánchez Piñol engarza el discurso

miento posible. En cambio, se multiplican los aspectos que pueden llegar a no cuajar. En el caso de *Pandora...*, a nivel dramático, el arco argumental ambientado en el Londres de la Gran Guerra y la posguerra es claramente inferior a la crónica aventurera, pero no tan sólo por la garra y el impacto de esta, pues, a tenor de su función en el discurso, difícilmente podría haberse abordado aquel desde una estrategia de acción trepidante; no, el principal defecto, como señalaba, radica en el plano dramático: los personajes, que en la trama africana encarnan atributos humanos y metáforas brillantes de la condición humana, muy a la manera conradiana, aquí aparecen sorprendentemente acartonados. Llegamos a un conocimiento del personaje / narrador Thomson más a través de las reflexiones sobre la crónica con la que salpica la novela, que no mediante su interacción con la galería de personajes estafalarios que pueblan el hostal de mala muerte en el que reside. Las evoluciones de estos caracteres son, o bien nulas, caso del irlandés MacMahon, que explota el tópico del celta corpulento, bonachón y borracho; o bien inverosímiles, como el de la propietaria del hostal, la señora Pinkerton, cuya transición de señorita Rottenmeier a Mary Poppins se antoja como un sinsentido. Por desgracia, esta incongruencia en la construcción de los personajes deslava un discurso por otra parte magníficamente construido en el arco africano, cuya fuerza y convicción disculpa allí la ocasional morosidad del ritmo. Pero aquí, en la trama londinense, la deriva a una narración costumbrista con toques de humor sarcástico y destellos de genialidad (especial mención a Maria Antonieta, la diabólica tortuga sin caparazón propiedad de la señora Pinkerton) ralentiza el ritmo y empantana la lectura, resta brillo a las conclusiones, que se ofrecen en este tercio de la narración, a las que el autor nos ha conducido de vuelta desde la cuenca del Congo hasta el centro de Occidente, y da como resultado una novela cautivadora en su contenido, impactante en su convicción, pero descompensada en su factura final.

Con todo, a pesar de las carencias de esta parte de la novela, recordaremos *Pandora al Congo* como una lectura vivificante, gracias a la gran labor en la elaboración de los paisajes internos y externos por los que transcurre la acción, por la habilidad con la que Sánchez Piñol engarza el discurso: franca, cruda y exenta de manierismos y juicios de valor, hechos demasiado habituales que no hacen más que insultar a la inteligencia de un lector que habitualmente se ve relegado

a la condición de receptor de mensajes ingenuos, cuando no confusos, incoherentes o, peor aún, escorados. Y, sobre todo, por un final que pone en cuestión la propia existencia del discurso, el tiro de gracia a cualquier concepción previa. Un último deseo: ojalá pudiésemos contar, sobre todo en nuestro país, con autores que narren con un discurso consistente, alejados de adoctrinamientos y de excesos estilísticos que no hacen más que viciar el bello arte de narrar. ●

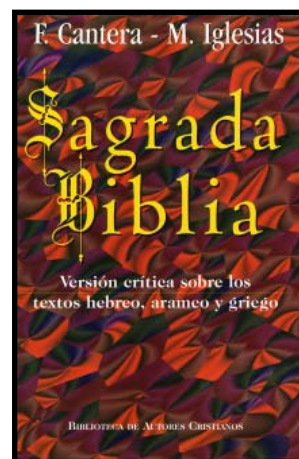
# Reivindicación de un clásico de la literatura fantástica

En su libro *Dios: una biografía*, Jack Miles, el Boswell de Yahvé, nos presenta a un Yahvé que en sus comienzos se mueve en una suerte de auto-ignorancia mezclada con un poder absoluto y un alto grado de narcisismo. Tras diversas debacles divinas, decide Miles, Yahvé pierde interés por todo, incluso por sí mismo (Harold Bloom)

por **Fernando Ángel Moreno**  
 Profesor de Teoría de la Literatura en la Universidad Complutense de Madrid

No entraré demasiado en si este análisis psicológico se corresponde o no con la realidad del personaje, pero desde luego el libro no deja de ser una buena o una mala obra literaria por que el personaje principal me caiga mal. El libro de Miles no es un análisis psicológico, pero podría haberlo sido. ¿Habría sido importante que un buen psicoanalista hubiera realizado un análisis del personaje y nos hubiera indicado, por ejemplo, que poseía algún tipo de trastorno mental? Bueno, por curiosidad... No obstante, poco habría tenido que ver con la literatura. ¿Ataco el hecho de que no se hagan tales estudios? Bien, no es mi campo y no niego que haya quien se interese por estas cuestiones, pero yo prefiero centrarme en los aspectos estéticos del libro y sólo me interesan para analizarlas aquellas cuestiones que incidan en la cuestión estética. Existe una teoría, que definiendo siempre a ultranza, de Benjamin Harshaw que considera absurdo analizar las obras literarias desde planteamientos como «realidad» y «ficción». Por el contrario, propone hablar de «Campo referencial externo» y «Campo referencial interno». Por el primero entiende todos aquellos factores de nuestro «mundo empírico», sea eso lo que sea, que permiten entender las relaciones que se establecen dentro del «Campo referencial interno». Es decir, la semejanza entre la catedral denominada «Notre Dame» en la obra de Víctor Hugo y la que podemos visitar en París sólo me sirve si permite una aclaración epistemológica o si aporta cuestiones estéticas y, de lo contrario, lo mejor es no tenerla en cuenta.

El hecho de que un personaje nos caiga antipático en nuestro «mundo real» no favorece o empeora la obra por su relación con la obra misma, como hemos visto en textos tan célebres como *La Celestina*, *Fausto* o *Ricardo III*. Pero en este sentido debo reconocer que el Yahvé del *Tanakh*<sup>(1)</sup> me fascina e incluso me resulta atractivo. Pues se trata, desde este punto de vista, de un personaje caracterizado por su soledad inimaginable. Sin embargo, insisto, lo que me interesa es el personaje literario como tal.



**Sagrada Biblia**  
 Varios autores  
 Traducción: Francisco Cantera y Manuel Iglesias  
 1444 páginas  
 B.A.C., 2003

**La Palabra será importantísima durante todo el texto: alzaré reyes, derrumbará murallas, marcará muertes, hará ascender a los profetas a los Cielos y por ahí comienza todo**

(1) *Tanakh* es el nombre hebreo de lo que los cristianos conocen como el *Antiguo Testamento*. Usaré ese nombre a lo largo de la crítica por parecerme más apropiado. Sí comento que la ordenación del *Antiguo Testamento* cristiano no es la misma que la de *Tanakh*, pero los textos sí son equivalentes.



Explicemos entonces el porqué de la cita; es más, de una cita que es indirecta. He preferido citar a Harold Bloom antes que la fuente directa porque se trata de un crítico literario que hace uso de una reflexión externa acerca de un personaje. El hecho plasma con acierto lo que acabo de escribir sobre «Campo referencial interno» y «Campo referencial externo». Hace uso de una fuente exterior, de un modo humano de comportamiento y de una reflexión ensayística para profundizar en la estética de la obra, pero no para explicar el funcionamiento de la psicología ni para profundizar en cuestiones que nada tienen que ver con la literatura. Eso busco en esta crítica y desde aquí leo el *Tanakh*; desde lo literario.

De este modo, cuando alguien se acerca a un clásico de la literatura fantástica como éste, lo mejor para analizarlo es plantearse la coherencia y la cohesión internas de la obra y no perderse en cuestiones accidentales. Y entonces podrá apreciarse la enorme poetividad de ese texto de textos que es el *Tanakh* y cuya lectura recomiendo desde aquí mismo, apenas comenzada la crítica. No me ocurre esto muy a menudo.

Ante todo, resulta difícil situar el género, pues en principio podrá parecer una antología de relatos, mas su coherencia argumental lo acerca más a la novela. También se podría comprender como una obra histórica que guardara una carga considerable de leyendas. No obstante, los autores se centran demasiado en las connotaciones del lenguaje como para no considerarla literatura<sup>(2)</sup>. En definitiva, observarla como «novela» es una de las más luminosas experiencias literarias que puedan tenerse. Así que a partir de ahora me referiré a ella como «novela», con la esperanza de que compartas, amable lector, mi opinión al final de esta crítica. Y deseo también, del mismo modo en que puede dar pereza leer otras magníficas novelas (el *Quijote*, *Fausto*, *Ulises*...) aun teniéndolas en casa con esa vaga idea de me gustaría ponerme con ella algún día, que tras esta crítica se te haga un poco más atractiva la idea de leerla.

En fin, comencemos.

En *Hélice* no acostumbramos a resumir argumentos, pero realizaré una brevísima excepción en esta crítica,

pues en el argumento del *Tanakh* se centra alguna de las claves de su calidad estética.

Disponemos, como puede verse con facilidad, de una estructura en tres actos: la creación del Universo con el establecimiento de los primeros seres humanos constituiría el primer acto. El segundo acto, mucho más complejo en cuestión de tramas, pero menos en construcción, iría desde el pacto de Jacob con su Dios hasta el asentamiento en la Tierra Prometida. Y el tercer acto, con una complejidad muy estimable y con una estructura propia muy interesante, albergaría el resto de la historia. La partición puede parecer descompensada, pero tiene su sentido y, por si fuera poco, funciona.

La primera maravilla que se esconde tras esta estructura es el hecho de que ha sido desarrollada a lo largo de cientos de años y que los rabinos que canonizaron unos textos y desestimaron otros nos legaron

un texto cerrado, único, coherente y apasionante. Han sido muchísimos los autores, las tradiciones, las leyendas, los estilos, los personajes (propios o tomados de otras culturas)... que han culminado en la construcción de una novela que se lee como una unidad férrea y concreta.

Explicaré el argumento, como prometí: el *Tanakh* es la historia del pacto de un dios con un pueblo y el desarrollo del mismo; con sus reproches y sus flaquezas,

con su épica y sus hazañas... Con sus momentos de pasión, de empatía, de amor... Y sus momentos de desamparo, de distanciamiento, de incompreensión. El *Tanakh* es una epopeya acerca de la divinidad y la mortalidad, así como de la dificultad que comprende la aceptación de la divinidad, de lo establecido, al tiempo que se tiene sed de dicha divinidad y de la protección que conlleva. Es la historia de un padre y un hijo, donde el padre es Yahvé y el hijo, el pueblo de Israel; hasta que ambos se separan... ¿Irreconciliables?

La historia comienza con la presentación preliminar del personaje principal, en la cual ya desde el principio se maneja uno de los temas más importantes de la historia: la Palabra. La Palabra será importantísima durante todo el texto: alzaré reyes, derrumbará murellas, marcará muertes, hará ascender a los profetas a los Cielos y por ahí comienza todo. El autor, llamémosle «E» (ya veremos por qué), conoce la importancia del

**Lo interesante de esta novela reside en que apenas observaremos interacción entre este personaje todopoderoso con otras fuerzas cósmicas. Los sucesivos autores van, por el contrario, centrando las tramas en las difíciles relaciones entre el dios omnipotente y un pueblo humano**

(2) La característica que distingue un texto literario (un poema, una novela...) de otro texto lingüístico verbal no literario (crónica histórica, estudio de física cuántica...) reside en dos factores: que no sea necesario un factor ajeno a la lectura para completarlo (pues de lo contrario un texto teatral o cinematográfico o un cómic serían literarios, y no lo son, aunque puedan ser más poéticos en muchos casos) y que base la comunicación en la connotación, en vez de en la denotación (lo cual no implica que un texto no literario no pueda connotar, sino que ese texto no se fundamenta en su poder connotativo).

## ¿qué es lo primero que el Ser Humano hace? Usar su palabra y poner nombre a todo lo que Elohim ha creado. La Palabra y, con ella, el conocimiento, el saber (pues eso es *nombrar*) es el leitmotiv de la novela

tema y nos muestra a este Elohim (el nombre del personaje en este momento, que significa «Yo soy el que soy»), Señor de la Nada, que está solo con su palabra y, como un poeta, la usa para crear un universo entero.

Y dijo 'Elohim: «haya luz», y hubo luz. (Gé. 1, 3)

Y, qué comienzo tan impresionante, la luz es creada por la fuerza de la palabra. El universo, amable lector, es poesía, es la palabra de un dios. ¿Puede existir un comienzo más hermoso para un amante de la lectura?

Vio 'Elohim que la luz era buena y estableció 'Elohim separación entre la luz y las tinieblas. 'Elohim llamó a la luz día y a las tinieblas llamó noche. Y atardeció y luego amaneció: día uno. (Gé. 1, 4)

Cabría esperar desde aquí un argumento cosmogónico, como en otros textos con personajes de dioses de la Antigüedad: el *Enuma Elish*, el *Mahbarata*, el *Poema de Gilgamesh*... Lo interesante de esta novela reside en que apenas observaremos interacción entre este personaje todopoderoso con otras fuerzas cósmicas. Los sucesivos autores van, por el contrario, centrando las tramas en las difíciles relaciones entre el dios omnipotente y un pueblo humano.

Así que, para crear esta interrelación, «J» crea enseguida al Ser Humano y ¿qué es lo primero que el Ser Humano hace? Usar su palabra y poner nombre a todo lo que Elohim ha creado. La Palabra y, con ella, el conocimiento, el saber (pues eso es «nombrar») es el leitmotiv de la novela. Para los israelitas, como para tantas culturas antiguas, «nombrar» algo implicaba poder dominarlo, pues para tener poder sobre algo es necesario conocerlo. Y el conocimiento debe ser algo susceptible de ser formulado con el lenguaje verbal. Por ello, el dios al que hace referencia el *Tanakh* es denominado por el autor J: Yahvé, que significa «El innombrable», «El que no puede ser nombrado» y, por consiguiente, no puede

ser dominado. Esta unión de lenguaje, nombres y personaje es una de las principales esencias de lo poético narrativo de esta novela.

Pero hemos dado un salto demasiado importante como para pasarlo por alto tan limpiamente. Estábamos leyendo el texto de «E», cuando nos hemos encontrado hablando de «J». Y ésta es una persona importante en la historia de la consecución de este libro. Ya he comentado que la complejidad del *Tanakh* es una de sus virtudes, pero eso no significa que no precise explicación.

Escribe Harold Bloom en un libro altamente recomendable (*El libro de J*) la historia de los textos más primitivos del *Tanakh*, correspondiente sobre todo a la parte de *Génesis* (en hebreo: «*Bereshith*», que significa «en el comienzo» y es la primera palabra del texto, ¿no es hermoso?)(3) y de *Éxodo* (en hebreo: «*Shemoth*», que significa: «nombres»). Pero lo más importante para empezar es lo correspondiente a *Génesis*. Según el crítico de Harvard (que se apoya en multitud de estudios accesibles para cualquier interesado), existió en la corte del rey Salomón una autora (sí, Bloom está convencido de que se trataba de una mujer) que escribió un texto muy ligero, cercano a la ironía paródica, pero muy humano, sobre el dios que había creado a los seres humanos. Esta autora ha sido llamada tradicionalmente «J» («la Yavista»), porque llamaba al dios: *Jehová*, que también nos ha llegado como *Yahvé*. Ese primer texto, que habría sido escrito hacia el 950 a.C., sería el que Bloom denomina: *El libro de J* e incluiría las partes mencionadas. Se caracteriza por su brillante humanidad, su humildad, su sencillez, su humor afectuoso, pero inteligentísimo... y por mostrar el punto de partida del Mal según la concepción bíblica: una culpa arrastrada por todos los seres humanos, generación tras generación, que es innata, por lo que determina la alianza con el dios. Incluso cabe la posibilidad de que fuera un texto paródico sobre las religiones, dada su fina ironía y la ternura con la que narra los hechos.

En este sentido, podemos acercarnos al texto en el cual Yahvé crea al Hombre a partir del barro y a la mujer a partir de la costilla. Entre los momentos geniales del libro encontramos uno especialmente poético, incluso en una sociedad tan primitiva. Lo constituye aquel en el cual la yavista comenta que

Enseguida oyeron ruido [de pasos] de Yahveh 'Elohim, que se paseaba por el vergel a la brisa de la tarde (Gé. 3, 8).

Bloom insiste en esta idea de que Dios acostumbraba a sentarse a charlar con Adán al fresco. ¿Puede imaginarse un momento tan hermoso como éste en el que Dios

(3) Por comentar cómo la influencia de *Tanakh* ha sido tan enorme, apreciemos sólo el comienzo de una obra de ciencia ficción, *Mundos en el abismo*, de Juan Miguel Aguilera, que comienza: «En el principio, fue el hidrógeno», (1988, p. 13), un magnífico juego de connotaciones intertextuales entre ciencia, religión y literatura, y que tiene su base en la enorme fuerza del comienzo bíblico.

se sienta con Adán a la caída de la tarde, quizás con la vista perdida en el Sol que se pone (el mismo Sol que ha creado el protagonista) a hablar sobre lo que surgiera, sin prisas, en la Eternidad del Tiempo Infinito? Ese momento de intimidad causó sin duda una revolución en el Israel de la época e incluso alteró la manera de entender la relación con los dioses. Muchos años después, otro autor, al que llamamos «E» («El Elohista»), un filósofo, un hombre de extraordinaria cultura, concibió una explicación diferente de la creación del Universo: la que ya hemos comentado, con todo siendo creado en siete días, con el lenguaje y la poesía de fondo. Es el texto citado al principio, tan conocido. Estos dos textos convivieron con total seguridad durante mucho tiempo, hasta que un tercer escritor, un tercer genio anónimo, al que llamaremos «P», pues se trataba sin duda de un sacerdote, fundió los dos textos e incluso añadió nexos de su propia cosecha<sup>(4)</sup>. El rastro textual que apunta a esta interpretación es que nos encontramos con la paradoja de que el Ser Humano es creado dos veces en el Génesis (Elohista: Gé. 1, 26-28 y Yavista: Gé. 2, 7).

Por consiguiente, lo que conocemos como Génesis es en realidad el trabajo de refundición un escritor genial sobre las obras de otros dos escritores geniales. Existe un cuarto escritor: «D» o «Deuteronomista»<sup>(5)</sup> a quien debemos todo el aparato normativo que forman el Deuteronomio (en hebreo: «*Debarim*», que significa: «Palabras»), *Números* (en hebreo: «*Bemidbar*», que significa: «En el Desierto») y *Levítico* (en hebreo: «*Wayiqra*», que significa: «Él llamó»), aparte de algún pasaje aquí y allá<sup>(6)</sup>. Habría un quinto genio: «R», «el Redactor», que habría revisado todo tras la vuelta del destierro a Babilonia. Este espíritu de refundición para alcanzar una obra homogénea permanece con menor complejidad autoral, pero con la misma calidad a lo largo de todo el *Tanakh*.

Y funciona. Levanta una iconografía espectacular que, a diferencia de la grecolatina, sigue un arco dramático común a lo largo del cual observamos una saga de padres, hijos, nietos a través de generaciones. Junto a personajes míticos, como Abram o Noé, que jamás existieron, aparecen literaturizados personajes históricos de la talla de Moisés: uno de los mayores héroes trágicos de todos los tiempos, el único que en varias ocasiones se enfrenta cara a cara con Yahvé y se niega a cumplir sus órdenes; quien, por salvar a todo su pueblo, extermina a docenas de hebreos; quien, por salvar a su pueblo, recibe el castigo de Yahvé y muere sin hollar con sus pies la Tierra Prometida en uno de los momentos más emocionantes de la novela, justo el final del Deuteronomio, antes de comenzar el libro de Josué. Lo veremos un poco más abajo.

La historia de Moisés se caracteriza por la fortísima personalidad del personaje, su escasa inclinación a aceptar el papel que se le ha exigido y, por tanto, su compleja relación con Yahvé. Ya llama la atención lo quejica que aparece al principio de su misión, con sus dudas constantes respecto a lo encomendado. Sin embargo, serán lo más apasionante de sus posteriores discusiones y conversaciones con su dios. Como ejemplo, observemos los momentos en que se encuentra entre una turba de desencantados sufridores condenados a vagar por el desierto...

Entonces clamó Moisés a Yahveh:

—¿Qué haré con este pueblo? ¿Por poco me apedrean! (Éx. 17, 4)

O en:

«Pues ¿por qué habéis traído a la comunidad de Yahveh a este desierto para morir en él nosotros y nuestro ganado? ¿Y por qué nos habéis subido de Egipto para conducirnos a este pesimo lugar? No es sitio de sementera, ni de higuera, ni de viñas, ni de granados, ni hay agua para beber!» (Nú. 20, 4-5).

Y un dios que también se desespera:

Y añadió Yahveh a Moisés: «He observado a este pueblo, y he aquí que es un pueblo de dura cerviz. Ahora bien, déjame y se encenderá mi cólera contra ellos y los consumiré» (Éx. 32, 9-10).

Con tanto subir y bajar del monte, en constante tensión entre un pueblo disgustado y un dios inclemente, en ese momento calmado, acaece el episodio del becerro de oro y ante la amenaza divina Moisés planta cara:

¿Por qué, ¡oh Yahveh!, su 'Elohim, se ha de inflamar tu cólera contra tu pueblo, a quién has sacado de Egipto con gran potencia y mano fuerte? [...] Vuelve del furor de tu colera y arrepíentete del mal destinado a tu pueblo (Éx. 32, 11-12).

Y el propio dios se echa atrás:

Y Yahveh se arrepintió del mal que había indicado contra su pueblo (Éx. 32, 14)

Por una vez el hombre se impone a la divinidad.

Más adelante, las cosas empeoran. Las constantes disputas llevan a que Yahvé se enfade con, quizá, el

(4) No es ésta la única explicación de la autoría de los cinco primeros libros del *Tanakh*, los conocidos como *Torah*. Ésta es la que es conocida como: «hipótesis complementaria» (Schmidt, 1979, p. 67) y que es aceptada por una gran parte de los estudiosos.

(5) Por resumir, pues es una figura compleja. Remito a la bibliografía para la profundización en este autor.

(6) Los análisis diacrónicos de la lengua son los que permiten datar los textos antiguos. Para un esquema clarificador de la yuxtaposición de textos: Schmidt, p. 73.

único amigo que jamás tendrá: este patriarca de fortísima personalidad y amor por los suyos. Y le condena a no disfrutar aquello por lo que tanto había luchado. Aprecia, por favor, amable lector, la breve extensión mediante la cual se narra el final de este personaje sublime, así como el acercamiento escogido, la estructura, tras una enumeración y con la presentación de su sucesor, Josué, y un final melancólico, pero enternecedor.

Y subió Moisés de las llanuras de Mo'ab al Monte Nebó, en la cumbre de Pisgah, situado frente a Jericó; y Yahveh le mostró todo el país: Galaad hasta Dan, todo Neftalí, el país de Efraím y Manasés, toda la tierra de Judá hasta el Mar Último; el Négeb, la Cuenca, la vega de Jericó, ciudad de las palmeras, hasta Só'ar. Luego le dijo Yahveh:

—Esta es la tierra respecto a la cual juré a Abraham, Isaac y Jacob, diciendo: «¡A tu posteridad se la daré!». Te la he hecho ver por tus propios ojos, pero allá no has de pasar.

Murió, pues, allí Moisés, servidor de Yahveh, en el país de Mo'ab, conforme a la disposición de Yahveh. Y se le enterró en el valle de Mo'ab, frente a Beyt-Peor, sin que nadie hasta el día presente haya conocido su sepultura. Moisés era de edad de ciento veinte años cuando murió; no se había debilitado vista ni su vigor perdido. Los hijos de Israel lloraron a Moisés en las estepas de Mo'ab treinta días; cumpliendo asó los días de llanto como duelo por Moisés.

Ahora bien, Josué, hijo de Nun, fue lleno del espíritu de sabiduría, porque Moisés había impuesto sus manos sobre él. Los hijos de Israel le obedecieron e hicieron como Yahveh había ordenado a Moisés.

No se levantó más en Israel profeta cual Moisés, a quien conoció Yahveh cara a cara; ya en razón de todos los milagros y prodigios que Yahveh le envió a hacer en el país de Egipto con respecto a Faraón, a todos sus servidores y a todo su país, ya en razón de toda la fuerte mano y todo el gran terror que Moisés desplegó a los ojos de Israel entero (De. 34, 1-12).

Fijémonos, por favor:

Moisés, a quien conoció Yahveh cara a cara... (De. 34, 10)

Admiración, amor, respeto... por un héroe de los que ya no podemos disfrutar en la novela postmoderna, como Aquiles, Gilgamesh o Lancelot. Y, sin embargo, no un héroe guerrero ni batallador, aunque a menudo se vea envuelto en esos lances. No, la heroicidad de Moisés se ve en los momentos de diálogo, de reflexión, en su soledad, en su destino trágico y, de nuevo, en el amor por los suyos, así como en la manera tan impresionante de soportar el dolor y las constantes frustraciones de su vida.

**¿Puede imaginarse un momento tan hermoso como éste en el que Dios se sienta con Adán a la caída de la tarde, quizás con la vista perdida en el Sol que se pone (el mismo Sol que ha creado el protagonista) a hablar sobre lo que surgiera, sin prisas, en la Eternidad del Tiempo Infinito?**

Como vemos, entre todas las virtudes del *Tanakh* destacan con especial esplendor los personajes, sus caracteres y sus historias personales; no acabamos de salir de una historia prodigiosa, de batallas en el desierto, de escaleras al Cielo o de carros voladores, cuando nos encontramos con una pobre viuda que ha de enfrentarse a un poderoso rey, entregarle su sexo y cortarle la cabeza. Son las historias de la gente del pueblo enfrentada a destinos que su vida cotidiana no les habría impuesto en condiciones normales. Por ejemplo, la preciosa historia de Ruth (una hermosa amistad entre mujeres de diferente edad, más allá del tiempo y de la política) y la valerosa de Judit (mi personaje favorito, junto a Moisés, de todo el *Tanakh*): personajes femeninos de cierta complejidad, descritos con dos pinceladas, pero a los que nos encantaría haber conocido.

Como nuevo ejemplo, escogeré una historia, una de mis preferidas entre todas: la de los hijos de Isaac, nietos de Abram<sup>(7)</sup>: Esaú y Jacob.

Jacob, elegido de Yahvé, engaña, traiciona, miente con viles artes a su hermano para quedarse con la herencia de su padre Isaac en contra de Esaú, legítimo sucesor y, además, un buen hombre. Sí, Esaú es hijo modélico, hombre ejemplar, y no se merece cuanto Jacob le causa. Por ello, incluso el buen corazón de Esaú tiene un límite:

Están próximos los días del duelo por mi padre y entonces mataré a mi hermano Jacob (Gé. 27, 41).

Jacob debe huir por ello. Contra lo esperable, en el camino Yahvé lo nombra su Elegido y cambia su nombre por el de Israel, nombre que quedará asociado a partir de entonces a su tribu y por la cual se conocerá al pueblo de Yahvé. Cuando enriquecido ya, vuelve a su tierra, Esaú le está esperando con cuatrocientos hombres

(7) Qué lástima no poder detenerme en las historias de Abrahán y de Isaac. Podrás, amable lector, descubrirlas por tu cuenta.



para acabar con él y con toda su tribu. Jacob avanza entonces solo. Deja atrás a su familia, a sus hombres, a su tribu por entero... Y se acerca a su hermano, quien le espera con odio y con espada. Ante él, Jacob le entrega su vida. Se ofrece para ser asesinado, pues su hermano tiene razones de sobra para ello.

Él, por su parte, pasó delante de ellos y se prosternó en tierra siete veces hasta llegar a su hermano (Gé. 33, 3).

Y Esaú entiende.

Esaú corrió a su encuentro, lo abrazó, echóse sobre su cuello y lo besó, y rompieron a llorar (Gé. 33, 4).

La historia habla de grandes virtudes, de aprendizaje, de la necesidad de conocer el Mal en uno mismo y superarlo para ser el Elegido... Pero ante todo habla de la relación entre hermanos, del pasado, de los lazos, de la mirada entre los dos hermanos, años después, ya adultos y cansados... Y está escrito en unas pocas páginas.

He ahí una de las mayores virtudes del *Tanakh*: su prodigiosa capacidad de síntesis. La historia de Salomón y la reina de Saba, inspiradora de novelas y películas, ocupa apenas unos párrafos, como más tarde en la secuela —*Nuevo Testamento*— la historia de Salomé. La magnífica figura de Noé y de sus hijos apenas queda inmortalizada mediante una economía textual envidiable, con su drama, con el patetismo del viejo borracho, con la melancolía de los escasos supervivientes de la catástrofe... Los relatos de los profetas nos hacen percibir la épica de la alianza en historias cargadas de recursos narrativos de primer orden.

Esto se debe a cuatro factores, en mi opinión.

Ante todo, el *Tanakh* presenta un poder simbolizador inigualable por no acudir tanto al arquetipo (como sí hacen muchos de los mitos griegos, más basados en la explicación de un hecho que en lo narrativo psicológico).

En segundo lugar, mucho debe a las constantes revisiones por parte del pueblo o de sucesivos refundidores.

Por otra parte, se basa en una tradición forjada en el arte de contar historias, aún hoy compartida por toda la cultura judía. No en vano ha influido en una generación proporcionalmente escandalosa de extraordinarios narradores (Roth, Bellow, Leví...).

Recogió el *Tanakh*, por último, numerosas historias que ya existían en culturas cercanas, como la historia de José: un relato egipcio. Todo quedó amoldado al conjunto desde lo simbólico, pero sin descuidar lo psicológico y pasado por el tamiz de una lengua original muy primitiva, pero que sabe explotar sus recursos, como el *overlay*: figura basada en una repetición constante de un elemento.

El mejor ejemplo de esta comunión de elementos literarios lo encontramos en los sucesivos enfrentamientos entre Moisés y el faraón. El faraón se encuentra compasivo, colaborador incluso, pero el dios endurece el corazón del faraón para demostrar su poder y hace que el faraón cambie de opinión y prohíba la salida del pueblo de Moisés.

Pero Yahveh endureció el corazón de Faraón, el cual no dejó partir a los hijos de Israel (Éx. 10, 20).

Pero Yahveh endureció el corazón de Faraón y no quiso dejarlos partir (Éx. 10, 27)

Pero Yahveh endureció el corazón de Faraón, y éste no dejó partir a los hijos de Israel de su país (Éx. 11, 10)

Es un *overlay* cadencioso, repetido una y otra vez antes de cada nueva plaga, creando una opresiva sensación de tragedia humano-divina. Esto crea los problemas a Moisés, quien en un principio se había mostrado muy esquivo para cumplir el mandato de su dios. En ese momento se desata una serie de catástrofes propias de la mejor *space opera* de las cuales la más turbadora es la más silenciosa, la menos espectacular, la más dramática: el pueblo de Moisés marca sus puertas pues saben del paso del ángel exterminador, quien asesinará los primogénitos.

¿Qué obra de la Historia de la Literatura supera esta iconografía, esta imagen terrorífica de la noche de Egipto, el silencio de la gente de Moisés abrazando a sus hijos, mientras sólo unos metros más allá de sus puertas el ángel exterminador absorbe la vida de los niños que duermen?!

Espadas de fuego, ángeles y demonios (sobre todo en los apócrifos, como el *Libro de Enoch*, donde se cuenta la batalla entre ángeles en el Cielo), serpientes cautivadoras, mares que se abren, reyes débiles y grandiosos al tiempo (como el soberbio David), torres kilométricas, barcos repletos de animales (dos de cada especie de

**¿Qué obra de la Historia de la Literatura supera esta iconografía, esta imagen terrorífica de la noche de Egipto, el silencio de la gente de Moisés abrazando a sus hijos, mientras sólo unos metros más allá de sus puertas el ángel exterminador absorbe la vida de los niños que duermen?!**

cuantos existen), carros voladores y toda una parafernalia de personajes y elementos visuales que explican el atractivo que ha supuesto para el cine y para tantos escritores posteriores<sup>(8)</sup>.

Como ya he comentado, una de las maravillas de esta epopeya sin igual en la Historia de la Literatura reside, y de ahí sin duda su majestuosidad, no en la autoría de un único escritor genial, sino en la de numerosos autores geniales a lo largo de cientos de años. Y en los editores (para entendernos) a finales del siglo I d.C., quienes supieron darle una forma definitiva al escoger unos textos y rechazar otros. Leerlo, por consiguiente, implica cambiar a cada capítulo de personajes, sustituidos por los hijos, los nietos, los herederos... Cambiar de estilo, por lo que cada personaje nuevo queda asociado a un nuevo estilo...<sup>(9)</sup> Sólo obras maestras como *Las mil noches y una noche* se le acercan, mas la coherencia interna, la existencia de una trama causal de acontecimientos, le otorga al *Tanakh* una pátina muy diferente a la colección de cuentos orientales y la de su secuela<sup>(10)</sup>.

Existe, sin duda, una gran diferencia respecto a la poeticidad de *Las mil noches y una noche*. El texto árabe alcanza su cohesión mediante el relato marco y la estructuración formal encadenada de los textos. El *Tanakh* basa su cohesión, como hemos visto, en un relato causal argumental a través de los siglos.

Por otra parte, debido al trasfondo cultural de la sociedad que lo sustenta, acumula cuestiones no literarias como leyes, costumbres, enseñanzas... sobre todo en *Levítico* o *Números*. En sí mismo, no considero que el conjunto no sea literario. Durante mi experiencia personal de lectura (y recalco lo de «personal»), me fascinaron todas esas páginas e incluso las leí, por momentos, con cierto agrado. No recomiendo leerlas si no se tiene un fuerte interés, pues no pasa nada por saltárselas, pero al menos debe quedar el poso de que esos pasajes de *Levítico* y *Números*, sobre todo, le dan una cierta complejidad de mundo construido al texto. Algunos, incluso, tendrán relevancia en personajes posteriores.

He hablado poco de los libros siguientes, especialmente los de los profetas, a pesar de sus virtudes. *Eclesiastés* contiene, como tantos textos antiguos (recuerdo ahora los de Confucio), píldoras cuya sabiduría se basa en una connotación rápida, brillante. *El Libro de Job* asombra por su diferencia con el resto, su tragedia, su manera de observar la fatalidad de una manera tan diferente a la griega y al resto de los relatos que lo acompañan. *El Cantar de los cantares* muestra una alegría y un vitalismo que no dejó indiferentes a fray Luis, san Juan de la Cruz y tantos otros escritores. Los libros de

los profetas son variados ante todo por las diferentes personalidades de sus protagonistas y la manera en que se ven empujados a sus respectivas misiones, cada uno con sus personajes insólitos, verosímiles, a los que imaginamos perfectamente a pesar de los cientos de años que nos separan de sus historias.

Un estudio pormenorizado daría para muchas, muchas más páginas. Espero al menos con éstas haber sabido invitar, amable lector, como soñaba en un principio, a acercarte a tan maravillosas historias. Y a gozar con un mundo alejado del nuestro, que nada parece tener que ver con nuestros teléfonos móviles o con nuestro estrés diario, pero cuyos personajes al mismo tiempo se encuentran tan cerca de nosotros. Un mundo así de inverosímil es... tan real. He ahí la grandeza de la ficción especulativa.

¡Que exista la luz! ●

## Bibliografía

- AGUILERA, Juan Miguel y REDAL, Javier (1988), *Mundos en el abismo*. Barcelona, Ultramar.
- BLOOM, Harold (1991), *El libro de J*, Barcelona: Interzona, 1995.
- BLOOM, Harold (2005), *Jesús y Yahvé: los nombres divinos*, Madrid: Taurus.
- CANTERA, Francisco e IGLESIAS, Manuel. (2003), *Sagrada Biblia. Versión crítica sobre los textos hebreo, arameo y griego*. Madrid: B.A.C.
- CHIANG, Ted (2002), “La torre de Babilonia” en CHIANG, Ted (2002), *La historia de tu vida*, Madrid: Bibliópolis, 2004.
- HARSHAW, Benjamin (1984), “Ficcionalidad y campos de referencia” en GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (1997), Madrid: Arco/Libros, pp. 123-157.
- KÖSTER, Helmut (1982), *Introducción al Nuevo Testamento*, Salamanca: Sígueme, 1988.
- MILES, Jack (1995), *Dios: una biografía*, Barcelona, Planeta, 1996.
- SCHIMIDT, Werner H. (1979), *Introducción al Tanakh*, Salamanca: Sígueme, 1983.
- SCHÖKEL, Luis Alonso (ed.) (950 a.C.), *Biblia del peregrino*, Bilbao: Mensajero, 1998.
- SCHÖKEL, Luis Alonso y BRAVO, José María (1994), *Apuntes de hermenéutica*, Madrid: Trotta.

(8) Recordemos al menos el magnífico cuento de Ted Chiang inspirado en un pasaje tan breve como el de la torre de Babel. O la película que toma su nombre, inspirada por la capacidad de abstracción tan poética implícita en una construcción hacia Yahvé en la que éste confunde las lenguas y les impide continuar trabajando. Este mito se acerca más a los griegos por su manera de abstraer un hecho, pero visualmente posee una fuerza inigualable.

(9) Debe de representar una cima lectora acercarse al *Tanakh* en su lengua original.

(10) Aprovecho ahora para comentar que la promesa de una nueva alianza entre Yahvé y su pueblo (la excusa argumental para la secuela) aparece en el libro de Jeremías, donde se habla de una reconciliación. Recordemos el final trágico, que aquí no revelaré a quien no lo conozca, del *Tanakh*.

## Más que un juego borgeano

por **Arturo Villarrubia**  
Codirector de *Jabberwock*

**A**nthony Burgess saltó a la fama porque re-  
señó al principio de su carrera varios libros  
suyos con seudónimo. Lejos de arrepentirse,  
al ser descubierto, se reafirmó en que estaba  
haciendo lo correcto ya que era la única forma de estar  
seguro de que el crítico hubiese leído la obra.

Y es que en la crítica hay una enorme tendencia a  
leer sólo parte del libro o a formarse una idea apresu-  
rada en función del título. En ese sentido, este volu-  
men es una auténtica trampa mortal para las reseñas  
apresuradas y lo más fácil es pensar, en función del  
título, que nos encontramos ante una nueva imitación  
de Borges.

Ya saben: frialdad metafísica, laberintos, teología,  
etcétera...

¡Riiing! Respuesta equivocada, pero gracias por con-  
currir.

De hecho, se debe leer atentamente el título comple-  
to y fijarse que es la «nueva» historia universal de la  
infamia. Habrá que ver en qué consiste la novedad.

Hughes ha utilizado un artificio narrativo habitual  
en el mundo anglosajón, como es tomar los temas, pre-  
ocupaciones y técnicas narrativas de un clásico e inten-  
tar adaptarlos a su propia perspectiva como autor. Sin  
ir más lejos, se trata de lo que Stephen King hizo con  
*Drácula* en *Salem's Lot*; reflexionar sobre los temas de  
Stoker y ver cómo se podían utilizar en el mundo con-  
temporáneo.

Así, si, por ejemplo, Borges escribió en el original un  
cuento sobre los bajos fondos de Buenos Aires utilizan-  
do argot lunfardo, Hughes escribe un cuento sobre los  
bajos fondos galeses utilizando argot galés (que dudo  
mucho que el lector anglosajón original pueda entender  
sin la ayuda del diccionario). De este modo, escribe un  
cuento de Hughes y no de Borges.

El rasgo característico de Hughes es un humor ab-  
surdo y brutal que filtra hasta convertir en irreconocibles  
los contenidos borgeanos del libro. Hay, sin em-  
bargo, un único pastiche borgeano puro en el libro, "Del  
rigor en la teología", y es magnífico. Se trata de una  
variación temática válida sobre uno de los cuentos de  
*El hacedor*.



### Nueva historia universal de la infamia

**Rhys Hughes**

Título original: *A New Universal  
History of Infamy*

Traducción: Carlos Gardini

224 páginas

Col. Malabares, I

Bibliópolis, 2007

**El rasgo característico de Hughes es un humor absurdo  
y brutal que filtra hasta convertir en irreconocibles los  
contenidos borgeanos del libro**

## Se trata del libro más bruto y políticamente incorrecto del año. Te hará reír, puede que algunas escenas *gore* te den asco y lo que es más: te hará pensar

En el resto del volumen, a Borges se unen las influencias del mejor Woody Allen (ya saben, el de la era de *Bananas*) y el mejor Tarantino. El resultado sólo se puede considerar como una gamberrada intelectual de primer orden.

La actitud de Hughes hacia la herencia borgiana queda plasmada sobre todo en “En pos del libro de Arena”. Consiste en un cuento que desarrolla de forma lógica, y muy divertida, la creación original y lo lleva hasta su última consecuencia. Influencia, sí. ¿Respeto reverencial? Estás de broma, ¿no? Para Hughes la obra de Borges es un cuarto de los juguetes intelectual donde divertirse. Eso obliga a este crítico a ser especialmente discreto con la trama y detalles del libro ya que desvelar demasiado es en este caso tremendamente fácil.

Si al buen aficionado a la ciencia ficción todo este cóctel le empieza a sonar familiar –humor absurdo y brutal, imaginación infatigable, desarrollo lógico del absurdo inicial hasta que ocupa todo el espacio mental del cuento– es porque Sladek es una influencia igual o mayor en el libro que Borges. De hecho, incluye una divertidísima parodia de Sladek escrita al estilo de las parodias de Sladek que termina pareciéndose muchísimo a los cuentos de Lafferty.

Pero volviendo al ADN borgeano del libro, su núcleo principal es la historia de una serie de canallas imaginarios en distintos lugares y en distintos tiempos. Hughes hace suya la libertad que se tomó Borges de inventárselo absolutamente todo sobre los personajes, más o menos, históricos que abordaba. Yo no sé lo que pensarán ustedes de la corrección política.

Leyendo esta obra parece que otro de los objetivos de Hughes es demostrar que se pueden hacer chistes sobre cualquier cosa. Y ese cualquier cosa incluye las revelaciones espirituales, la metafísica, el canibalismo, el fin del mundo y el genocidio.

En resumen, de este modo, se trata del libro más bruto y políticamente incorrecto del año. Te hará reír, puede que algunas escenas *gore* te den asco y lo que es más: te hará pensar. ●

El resultado sólo se puede considerar como una gamberrada intelectual de primer orden



# La antología perfecta

por **Iván Fernández Balbuena**  
Profesor de Historia

Todos hemos sido lectores noveles, curiosos, inquisitivos y algo despistados; gente a la que nos gustaban cosas como la ciencia ficción, la fantasía o el terror pero que teníamos dificultades para seguir la pista a esos libros que nos apasionaban. Con catorce o quince años, uno podía haber leído *El señor de los anillos* pero, después, ¿qué? ¿Había vida más allá? Lo mismo podría decirse de la serie de *Fundación* o, evidentemente, de *Drácula* de Bram Stoker. Y aquí es donde el lector que fui hubiese agradecido infinitamente la existencia de un libro como este *El vampiro*; una obra que me hubiese explicado que *Drácula* era sólo un eslabón más de una larga cadena y que, aparte del chupasangre transilvano, existían otros muchos vampiros en el mundo literario.

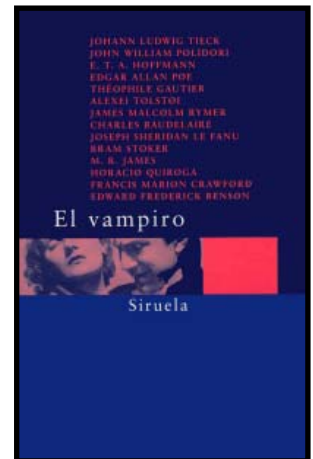
En este sentido, esta recopilación de relatos es insuperable y, casi, ejemplar. Reúne los mejores y más importantes títulos de literatura vampírica del XIX y un excepcional estudio sobre el tema obra del Conde de Siruela.

Probablemente ésta, su mayor virtud, es también su principal desventaja. El hecho de que los cuentos recogidos aquí hayan sido considerados tan incuestionables llevará a más de un buen aficionado a no tener en consideración este volumen. Y es que, realmente, estamos (salvo un par de excepciones) ante relatos más que conocidos y más que leídos por todo buen aficionado. Aunque, ciertamente, es un gusto tenerlos todos juntos en un único tomo, ejemplarmente traducidos, acompañados por una introducción de gran calibre y presentados con la exquisita calidad típica de esta editorial.

Para un lector primerizo, resultará una antología en verdad muy satisfactoria. No hallará nada de mayor utilidad pedagógica, tanto por lo cuidado de la selección como por lo bien expuestas que están las diferentes encarnaciones del vampiro, sin olvidar el puñado de grandes autores que aquí aparecen. En fin; es uno de esos libros en el que uno envidia a los novatos que se van a enfrentar con él dado el gran placer que van a disfrutar con su lectura.

Únicamente hay unos pocos detalles que impiden que esta obra sea totalmente perfecta. Uno es la inclusión de un par de fragmentos de novelas (*Drácula* de Stoker, *Varney, el vampiro* de Rymer); una práctica que no me acaba de convencer, ya que no es posible hacerse a la idea de la grandeza de una novela con sólo un puñado de sus páginas. Cierto es que ambos han sido incluidos por su valor didáctico, pues sería inimaginable escribir una antología de vampiros decimonónicos y no incluir a Stoker. Lo malo es que el irlandés no escribió muchos cuentos de temática vampírica aunque, probablemente, aquí hubiese encajado mucho mejor "El huésped de *Drácula*"; introducción a la novela que no aparece en muchas ediciones y que tiene un cierto aire autoconclusivo.

En cuanto a Rymer, puede que *Varney, el vampiro* sea la novela de este tema de más éxito antes de la publicación de *Drácula*, pero reducir sus casi mil páginas a apenas ocho resulta como poco



**El vampiro**  
Varios autores  
444 páginas  
Siruela Bolsillo, 82  
Conde de Siruela, 2006

**El vampiro es la más útil y completa colección de relatos vampíricos decimonónicos disponible**

## Reúne los mejores y más importantes títulos de literatura vampírica del XIX y un excepcional estudio sobre el tema obra del Conde de Siruela

peculiar; máxime si tenemos en cuenta que hablamos de una obra inédita en castellano y de calidad más que dudosa. Posiblemente, una simple nota dentro de la introducción hubiera hecho suficiente justicia a los méritos de Rymer.

Otro detalle a criticar es la inclusión de una serie de cuentos donde lo vampírico brilla por su ausencia. Así, “Berenice” de Edgar Allan Poe o “El conde Magnus” de M.R. James son dos obras maestras del cuento de miedo decimonónico, el primero como parte del Romanticismo y el segundo como ejemplo de las *ghost story* inglesas. Ambos autores son incuestionables y merecen estar en cualquier antología de terror que se precie, pero no queda muy claro el porqué de su presencia aquí con relatos que, por más que se empeñe el recopilador, no son de vampiros.

Igualmente llamativa es la existencia de un sólo poema, “Las metamorfosis del vampiro” de Charles Baudelaire (en perfecta edición bilingüe) que se convierte en un extraño hito en el camino, a pesar de encajar a la perfección con uno de los grandes temas del libro: la mujer vampiro como depredadora sexual ¿Por qué sólo un poema y once cuentos? ¿No hubiera sido más lógico haberse ahorrado el poema o, si no, haber incluido unos cuantos más? Como decía, llamativo.

Por otro lado, el Conde de Siruela peca de una curiosa autolimitación a la hora de encarar esta antología. Como explica en el prólogo, los vampiros aquí presentes son los más clásicos y carnales, los de colmillo afilado y ansias de sangre. El muy fértil campo de los vampiros psicológicos (los que se alimentan del alma o los pensamientos de sus víctimas) queda extrañamente descartado. Y resulta ser una pena porque de haber tenido un criterio más amplio podrían haber entrado aquí obras tan paradigmáticas como “El horla” de Guy de Maupassant o “El parásito” de Arthur Conan Doyle.

Sin embargo, éstas son objeciones menores. *El vampiro* sigue siendo la más útil y completa colección de relatos vampíricos decimonónicos disponible. Su perfecto orden cronológico permite descubrir la evolución de este tema a lo largo del siglo con tres grandes encarnaciones, según Siruela: la mujer vampiro, bella y malvada, mezcla de pureza y depravación, perfecta metáfora de lo femenino en una sociedad tan machista y reprimida como la decimonónica; el vampiro como depredador insaciable, más animal que humano, una fuerza de la naturaleza casi imparable; y, por último, el vampiro masculino como galán y seductor irresistible,

cuyas presas suelen ser las mujeres y que presenta el mayor grado de humanidad de todos.

De los tres tipos, el primero es el más representado de una forma casi abrumadora. Desconozco si esta situación es fruto la sociedad de la época y su enferma visión de la mujer o del gusto del recopilador. En cualquier caso, la visión predominante de la vampiro es la de un ser tan maligno como atrayente, especialmente en las historias más antiguas (Tieck, Hoffmann, Gautier o Le Fanu). Es aquí donde el vampirismo como metáfora del sexo parece tener su mayor exponente y donde una lectura psicoanalítica de los usos y costumbres del XIX puede resultar más eficaz como línea de investigación.

Algo parecido ocurre con el último tipo, el del vampiro como macho seductor. Sorprendentemente, su similitud con su contrapartida femenina es enorme. Ambas son figuras que mezclan la crítica y el rechazo con la atracción sin tapujos. En este sentido, no es raro que la literatura vampírica despertase fuertes críticas y censuras durante el XIX. La presentación del vampiro, con toda su carga sexual, como un ente malvado que suele morir al final de cada historia podría ser vista como una reafirmación del código de conducta social de esta época. En este sentido, el hecho de que algunos de sus protagonistas encarnen figuras estigmatizadas (el seductor profesional a lo Byron de Polidori, la lesbiana de Le Fanu, la arribista social de Tieck y Hoffmann, la prostituta de Gautier, el noble extranjero y bárbaro de Stoker) podrían apoyar esta idea. Pero hay un ligero matiz, perfectamente entendido por los críticos y censores de la época, que echa por tierra esta teoría. Los grandes protagonistas de estas historias no son los héroes acechados por el vampiro o que luchan contra él. La mayoría de ellos son realmente patéticos (con la posible excepción del Van Helsing de Stoker): el marido infiel de Tieck, el noble fácil de seducir de Hoffmann, el torpe y joven aristócrata de Polidori, el sacerdote corrupto de Gautier, la adolescente impresionable de Le Fanu, incluso los débiles Mina y Harker de Stoker. Todos son protagonistas tan sosos como poco atrayentes.

En cambio, el vampiro se erige en cada una de estas historias como un ser lleno de fuerza, resolución y atractivo; alguien con quien es fácil apasionarse ya que presenta una mayor complejidad psicológica que sus oponentes y representa el lado oculto de nuestra personalidad y nuestros deseos más oscuros.

**Los grandes protagonistas de estas historias no son los héroes acechados por el vampiro o que luchan contra él. La mayoría de ellos son realmente patéticos**

Esta carga subversiva convierte al vampiro en unos de los personajes más discutidos y fascinantes del muy literario XIX y explica por qué sólo fue aceptado por los bien pensantes en el apartado de literatura popular de consumo rápido y nunca en el de «obra artística». Puede que al colocarlo en los márgenes de la literatura los poderes de aquellos años lograsen, en parte, desactivar la carga de rebeldía que poseía la figura del vampiro pero no es menos cierto que este esfuerzo nos hace entender hoy de forma prístina hasta qué punto este personaje fue visto como una amenaza para todo el orden social de una época.

En cambio, el segundo tipo, el del vampiro como una amenaza animal, una fuerza de la naturaleza desatada, es el menos representado. De nuevo no me queda claro si esto se debe al gusto de aquellos años o a la elección del seleccionador. Me inclino más por la primera opción, ya que, de esta manera, el vampiro pierde su carga sexual, lo que realmente le hacía aterrador para aquel público. En este sentido, resulta ilustrativo que esta visión del vampiro sea la más representativa del siglo XX (*El misterio de Salem's Lot* de Stephen King, *El tapiz del vampiro* de Suzie McKee Charnas o *Drácula desencadenado* de Brian W. Aldiss), una época de mayor libertad sexual y donde nuestros miedos tiene más que ver con la muerte y enfermedades incurables como el cáncer o el SIDA. En una época de hedonismo y placer, sólo el fin de ese placer aterra y no hay mayor fin que la propia muerte encarnada en males que uno de los iconos de nuestros días (la ciencia) se ve incapaz de solucionar. El vampiro es ahora una metáfora de las fuerzas ciegas y oscuras que acaban con nuestra frágil felicidad.

Por supuesto, esta antología permite otras muchas lecturas y reflexiones de este tipo. Por ejemplo, la evolución del tratamiento de esta temática a lo largo de la centuria, que, por otro lado, da magníficas pistas para rastrear las fuentes primigenias del mito vampírico.

Partiendo de la sensibilidad romántica tenemos los cuentos de Tieck y Hoffmann. El primero, y más antiguo, denota el origen poético del mito (Goethe, Coleridge, Southey) y su entronque directo con el cuento de hadas alemán (Musäus, Brentano, los Grimm). El segundo, además, nos lleva a la crónica periodística y a los inicios del cuento policíaco. En este sentido, Gautier es también un digno y claro hijo de su época. El tratamiento onírico, morboso, decadente y sensual de su cuento refleja a la perfección la forma de entender lo romántico que se vivía en Francia (algo que en poesía podemos ver en la obra de Baudelaire).

Otro de los eslabones importantes dentro de la genealogía vampírica viene representado por el cuento de John Polidori. Su importancia es triple. Por un lado, como ejemplo de la tercera pata del romanticismo europeo: el muy inglés género gótico (junto a los ya mencionados decadentismo francés y fantástico alemán). Por otro, como muestra de las posibilidades de profesionali-

zación de los autores de terror. Puede que Polidori viese poco dinero pero sus editores se enriquecieron con el éxito sin precedentes de este cuento.

Y, finalmente, no podemos dejar de mencionar la importancia de la figura de Lord Byron como inspirador del prototipo del vampiro seductor que acabaría casi un siglo después en el *Drácula* de Stoker. En este sentido, el relato de Polidori es el que tiene una mayor carga seminal como origen del mito y que se acrecentaría en el imaginario del lector tras conocerse su gestación en la famosa reunión de Villa Diodati donde también nacería otro mito literario: el *Frankenstein* de Mary Shelley.

La última fuente de inspiración será el rico y apasionante folklore balcánico, auténtico creador a nivel popular del concepto de vampiro y su parafernalia (el no-muerto, la sangre como alimento, el contagio, etcétera), que aparece ejemplificada en el relato de Tolstoi; una impresionante traslación literaria de las leyendas y tradiciones seculares eslavas sobre el tema.

Hasta aquí se podría hablar de una fase de creación del mito. A partir de ahora vemos su perfeccionamiento de la mano de una serie de escritores profesionales que lo van convirtiendo poco a poco en una figura cada vez más compleja. A pesar del éxito de Rymer, Le Fanu es el primero en conseguir una narración que aún todos estos elementos de una forma casi perfecta. Sin embargo, será Stoker el que consiga el gran clásico indiscutible de la literatura vampírica hasta convertir el nombre de su protagonista en sinónimo del fenómeno.

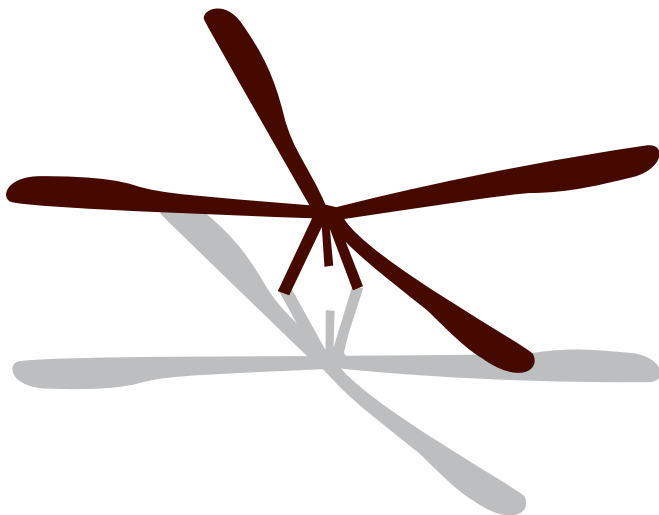
Desde entonces, el vampiro pasa al terreno de la literatura de consumo y poco a poco cae en el manierismo de la mano de los grandes profesionales del cuento de miedo del cambio de siglo (como ejemplo ahí están las obras de M.R. James o Francis Marion Crawford). Al final, el vampiro empieza a convertirse en otra cosa, en una amenaza menos sexual y folklórica. La historia de Benson marca de manera perfecta el punto de inflexión entre el modo de entender a los vampiros en el XIX y en el XX.

Un clásico es aquella obra cuya lectura permite a cada generación tener una visión nueva y diferente de lo que en ella se cuenta. En este sentido, esta antología es, sin lugar a dudas, perfectamente clásica y, por tanto, imprescindible y valiosa. Gracias a la lectura de obras como ésta podemos ser conscientes de hasta donde ha llegado el género vampírico y lo que aún podemos esperar de él.

Finalmente, debo aportar un último apunte bibliográfico que puede ayudar a evitar confusiones. En 1992, la editorial Siruela, en su legendaria colección «El Ojo sin Párpado», publicó una antología muy parecida a ésta pero no coincidente. De hecho, faltan cuatro relatos y un poema que han sido sustituidos por el fragmento de *Drácula* y las narraciones de M.R. James y Teophile Gautier. Así, pues, debemos afirmar que ambos libros son muy parecidos pero no exactamente iguales. ●

## Doble hélice

Alberto García-Teresa  
y David G. Panadero



**Mercaderes del espacio**  
Frederik Pohl y C.M. Kornbluth  
Título original: *The Space Merchants*  
Traducción de Luis Doménech  
Minotauro, 2002

por **Alberto García-Teresa**

Licenciado en Filología Hispánica y codirector de *Jabberwock*

Siempre he afirmado que *Mercaderes del espacio* supone la transición, la evolución, de las distopías clásicas (a las que buena parte del público situó –y continúa situando– como respuesta al autoritarismo del socialismo planificado) a la crítica abierta al capitalismo. La trama de recuperación del puesto de protagonista, las intrigas dentro de una empresa de publicidad, mueve por sí sola la novela. La distopía no es el único centro del volumen, escrito en 1952; no agota la novela. Esa línea irrumpe ya superado apenas el primer quinto del volumen y arrastra una narración lineal, donde no sobra nada, con un ritmo trepidante y sin ninguna determinación temporal.

Más allá de la plena vigencia de la práctica totalidad de sus planteamientos (el condicionamiento de la publicidad, cómo el poder real lo ejercen las multinacionales, especialmente en los países en vías de desarrollo, la situación de casi esclavitud que sufren los trabajadores de estas naciones, la degradación ambiental, la represión «preventiva» con ausencia total de derechos), *Mercaderes del espacio* es uno de los grandes títulos de la ciencia ficción, que conjuga varias de las mejores cualidades de una década, la de los cincuenta, que aportó un nutrido grupo de clásicos: concisión y precisión argumental, brevedad, espléndido manejo del ritmo narrativo, especulación apegada a la realidad, personajes icónicos y máxima potencia de las ideas y mundos retratados.

Frente a las primeras distopías, *Mercaderes del espacio* se centra en la sociedad de consumo. No es una sociedad autoritaria, que personaliza la opresión, salvo por la autoridad brutal del dinero y de la mercancía y de la «calidad» del consumo (unos pueden con-

sumir objetos de lujo frente a otros que sólo pueden consumir lo necesario). La publicidad lo inunda todo. Cómo las ansias de provocar y mantener consumo llevan al extremo de perjudicar la salud: el producto Mascafé contiene aditivos para provocar adicción (¿les suena de algo?): «En un principio sólo se trataba de vender productos manufacturados. Un juego de niños. Actualmente, y con el fin de satisfacer las necesidades del comercio, creábamos nuevas industrias y remodelábamos las costumbres». La vida está condicionada por el consumo; el consumo determina la vida a su antojo. No en vano, mediante la publicidad se busca provocar condicionamientos para conseguir respuestas de consumo (usar una marca genera satisfacción, no utilizarla ansiedad, etcétera) en un macro-holding multinacional.

«La hoja era una llamada a la razón, y eso era siempre peligroso». Se trata de un mundo irracional.

Las empresas de publicidad son tan importantes que se deja en sus manos la colonización de Venus y su propaganda. De hecho, tienen que vender un planeta inhóspito, y no parece que sea muy difícil, vistos sus métodos.

El gobierno es mencionado por esos publicistas como «es curioso que nos refiriéramos a esa cámara de compensación de influencias como si aún fuese una entidad independiente». Es especialmente memorable el episodio, astuta y magistralmente narrado, en el que el presidente de los EE.UU. abre la puerta del coche a un alto empresario y le rinde pleitesía. En los países productores (los hoy países menos industrializados), las grandes empresas controlan su acción, porque tienen el poder real: el dinero y la capacidad de ofrecer trabajo. Los gobiernos obedecen fielmente para que no abandonen el país.



## Mercaderes del espacio supone la transición, la evolución, de las distopías clásicas (a las que buena parte del público situó como respuesta al autoritarismo del socialismo planificado) a la crítica abierta al capitalismo

El libro resulta un ataque contra los valores de los ejecutivos y sus modos. Se nos plantea un mundo hiperindustrializado, regido por una globalización capitalista con un funcionamiento hoy en día muy fácil de comprender.

Por otro lado, se trata de una sociedad dominada por un instinto depredador, con un gran afán voraz: se promueve la expansión hacia Venus porque se ha agotado el planeta, puesto que «nos hemos comido hasta los últimos restos (...). Lamentamos que no haya más que conquistar». Se trata de un sistema económico que necesita ser infinito en un mundo finito<sup>(1)</sup>. De hecho, manifiesta uno de los grandes temores de los movimientos ecologistas actuales, que es la fe en la Ciencia, dentro de un marco radicalmente positivista. El libro nos dice que «la ciencia se adelanta siempre a la escasez de recursos naturales», y enumera distintas soluciones que permiten mantener una cadena de consumo a pesar de la grave degradación ambiental y la extrema pérdida de la biodiversidad. Ingerir carne auténtica, agua dulce o poseer flores es un auténtico lujo. De hecho, Tiffany no es ya una joyería, sino una floristería, aunque mantiene los mismos clientes.

Es, igualmente, una sociedad extremadamente superficial. Así, la fama contrarresta cualquier tara. Así, un enano, que en esa sociedad tan superficial sería un ser rechazado, es admirado, envidiado y codiciado al ser el primer piloto que llega a Venus, a pesar de no haber resultado un acontecimiento muy digno.

El protagonista, Mitchell, es cómplice de la situación de injusticia y desigualdad. Expresa su conformidad debida a su satisfacción personal: «Un derroche, la verdad, pero (...) al fin y al cabo pago mis impuestos». Es un ser prepotente (lamenta viajar en avión porque uno «se encuentra mirando hacia abajo»), egoísta, despiadado

(«no me gustan los sentimientos en los negocios»), aunque movido y dominado también por el amor (un factor que contribuye a enriquecer al personaje, que de por sí ya sufrirá una importante evolución), lo que será especialmente determinante para hacer avanzar la trama. Traición y amor, el deseo de venganza y de recuperar a su mujer, son las pulsiones más impetuosas que mueven al personaje. El amor, de hecho, consigue humanizarlo, frente a su modo continuo de comportarse. Es, sin duda, un punto clave en el personaje pues es el que le dota de mayor complejidad y lo ennoblece. En sus momentos más bajos, e incluso más álgidos, el impulso que lo anima a continuar es reunirse con su esposa. Por otra parte, además, el amor también provoca que su secretaria rompa con sus principios y quebrante las leyes.

En ese sentido, su caída puede leerse como una advertencia contra la pasividad, contra quien muestra indiferencia porque cree que un sistema injusto no le afecta puesto que (pretendidamente) está en la parte alta de la pirámide. «Quien siembra tormentas, recoge tempestad». La advertencia que hace el escritor no se enfoca sólo al rumbo de la sociedad («si esto sigue así...»), sino también contra los que se desentenden y promueven, con su dejadez o por resultar beneficiados por ello, la persistencia de un sistema injusto. Además, su situación es debida a una traición consecuencia del modo de ser, vivir y relacionarse, codicioso y soberbio, de su universo mercantilista.

Ese destierro es la excusa con la que se nos muestra los entresijos del sistema. Mitchell aspira a su salvación personal, no a derrocar el sistema, como en otras distopías. Desea volver a encontrarse donde estaba antes, y no llega a cuestionar la sociedad, no suprimir las causas que han hecho posible su caída. No es, por tanto, un héroe en el sentido de los sublevados de *1984*, *Nosotros* o *Un mundo feliz*; sino un personaje que se revuelve por su propio beneficio, producto en su totalidad del sistema. Es fruto de un egoísmo extremo.

A pesar de que no se produce un desengaño al comprobar el personaje cómo funciona en realidad el sistema<sup>(2)</sup>; cómo se mantiene su estatus, esos pasajes resultan un intento de toma de conciencia por observación directa de la injusticia; una invitación al lector, que pudiera encontrarse en una situación similar a la inicial del protagonista, que se desentiende porque tiene todas sus necesidades básicas cubiertas y goza de cierta comodidad.

Sin embargo, esto implica un gran escepticismo de los autores con la verdadera eficacia de la conciencia-

**Se nos plantea un mundo hiperindustrializado, regido por una globalización capitalista con un funcionamiento hoy en día muy fácil de comprender**

(1) Pohl encontrará su solución distópica a este problema en la novela corta *La plaga de Midas* al obligar a todos los individuos a sobreconsumir. Cuanto más alto es el estatus, menor cantidad de unidades se deben consumir.

(2) El cambio final, in extremis, del protagonista no resulta creíble ni coherente, y es de los pocos elementos que se le pueden achacar a la obra

ción. Encuentro muy significativo que un publicista sea quien obtenga mayores réditos de la propaganda, quien sepa utilizarla de manera más efectiva y que consiga, como dice, en una semana lo que los militantes en un año. ¿Quieren decir Pohl y Kornbluth que los únicos métodos efectivos son los utilizados por los manipuladores (todos los publicistas de la novela son conscientes de que quieren engañar y seducir a su público) de la sociedad de consumo? También, por el contrario, puede interpretarse como un reflejo del grado de deshumanización y desracionalización de la sociedad de Mercaderes del espacio. Y, por último, ¿están equiparando, más allá del recurso retórico, la publicidad con la propaganda política?

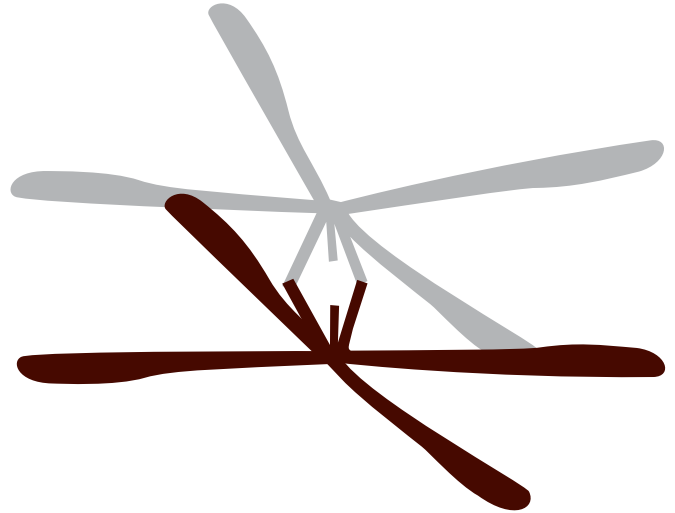
Esa caída es un descenso al Infierno, como se expresa en el primer vistazo que echa Mitchell de ese mundo («desperté en un infierno de ruidos y desorden, donde no faltaban las rojas hogueras y unos serviciales demonios de aspecto brutal»). Los trabajadores, con quienes debe codearse a partir de ese momento, son calificados como «consumidores». Su capacidad y su tarea de productores, de trabajadores, queda anulada al omitirse (y con ello la posibilidad de adquirir conciencia de que son ellos los que mueven el sistema). Sufren una explotación laboral extrema; pero no hay alternativa para ellos, y deben aceptar esas condiciones esclavistas para sobrevivir en esa sociedad de consumo.

Vemos poco a poco el proceso de alienación de Mitchell, que se va rindiendo, resignando y hasta disfrutando (en el sentido conformista) de su situación. Además, nos retrata el modelo de consumidor ideal, en el cual se va convirtiendo paulatinamente:

Me estaba convirtiendo en el consumidor ideal. Ganas de fumar; ganas de fumar un Astro, encender un Astro. Ganas de beber; ganas de beber Gaseosa, tomar un chorro de Gaseosa. Ganas de comer; ganas de comer Crocantes, comprar una caja. Ganas de fumar; encender otro Astro. Y repetir en cada etapa las alabanzas que le han metido a uno por los ojos, las orejas y todos los poros del cuerpo.

Por otro lado, el único contacto con un sindicato que tiene el protagonista acontece cuando un sindicalista trata de que le compre sus panfletos y se afilie. De este modo, no es una organización en defensa de los trabajadores, sino una asociación lucrativa que mantiene los valores capitalistas. No ocurre lo mismo, sin embargo, con la disidencia organizada, los conservacionistas, que operan en la clandestinidad, ferozmente perseguidos («es preferible que sufran mil inocentes a que escape un solo culpable».; es decir, pura guerra preventiva), que mantienen ideas ecosocialistas.

Con todo, la novela sigue aportándonos nuevas lecturas y nuevos enfoques con los que observar nuestra sociedad, sin perder la fluidez, la riqueza (no transparente a primera vista) del texto y su estudiada síntesis. ●



por **David G. Panadero**  
Director de «Calle Negra» y *Prótesis*

A menudo la literatura fantástica asume un papel didáctico, en cierto modo heredando la función social que desempeñaban las fábulas religiosas medievales que nos advertían de la existencia y la proximidad del Infierno. No es difícil adivinar esa función aleccionadora en clásicos como H.G. Wells, que en *La guerra de los mundos* nos hablaba de la imposibilidad de juzgar moralmente una invasión alienígena, en vista de lo que los países avanzados habían hecho en los países subdesarrollados, mediante el colonialismo. Discursos parecidos enarbolaba en *La máquina del tiempo*, al querer el autor advertirnos de los peligros de una sociedad clasista cerrada, que podría transformar a los obreros en *morlocks* encerrados bajo tierra.

Con *Mercaderes del espacio*, Frederik Pohl y C.M. Kornbluth recurren a la fábula ejemplar. No está de más observar el momento en que la novela fue escrita: 1953. Estados Unidos podía permitirse un descanso después de ganar la Segunda Guerra Mundial y lo que para muchos se traducía en un tiempo de paz social, para una minoría se estaba convirtiendo en la Guerra Fría, gobernada por las políticas de disuasión, que generaban una diplomacia tensa, aunque aparentemente relajada. En esos años, las autoridades culturales imponían el conformismo, a fin de que la ciudadanía no despertase de su letargo consumista y siguiese suscribiendo el *American Way of Life*.

Precisamente por este motivo, *Mercaderes del espacio* se convierte en una implacable obra de lucha social, parodiando de manera inmisericorde los organigramas de las empresas, ofreciendo una imagen degradada del hombre de negocios, del emprendedor.

Mucho se ha insistido en el carácter visionario de esta novela y no puede ser de otra forma. Parece que

## Cuando esta literatura intenta retratar el progreso tecnológico, generalmente cae en el *kitsch* más desmelenado. El problema viene cuando es precisamente ese futurismo tecnológico el que conduce la narración, por encima del aspecto humano

los autores fueron capaces de imaginar el declive del capitalismo, hasta describir de forma fiel la situación actual: ha llegado el fin de la clase media y, en su lugar, tenemos un inmenso magma de consumidores que recibirán encantados los productos que nuevos mercados neocapitalistas, como China, India o Brasil, nos ofrecen a bajo coste. Resulta impagable en este sentido el fragmento de la novela que se sitúa en Costa Rica, donde los trabajadores, hacinados, cumplen horarios con disciplina militar. Imaginemos un mundo —y no resulta tan difícil, pues hablamos de *nuestro* mundo— en el que la poesía ha sido sustituida por la publicidad, donde hasta las pupilas de nuestros ojos podrían ser un soporte para un anuncio.

Sin embargo, de *Mercaderes del espacio* se puede decir lo mismo que de gran parte de la literatura de ciencia ficción: cuando las predicciones se dirigen a la sociedad, al ser humano, a su relación con el entorno, a la comunicación, solemos encontrar elocuentes descripciones. Sin embargo, cuando esta literatura intenta retratar el progreso tecnológico, generalmente cae en el *kitsch* más desmelenado. El problema viene cuando es precisamente ese futurismo tecnológico el que conduce la narración, por encima del aspecto humano. Quizás sea esto lo que disuada a muchos lectores de adentrarse en la ciencia ficción: la máscara que el autor impone a su narración puede resultar incomprensible, poco atractiva, y deja sensación de frialdad. Citaremos una frase al azar del despampanante entorno fanta-científico de esta novela: “Las emisiones subsónicas de nuestra propaganda auditiva han sido declaradas fuera de la ley”.

Volveremos a generalizar de nuevo: como tantas otras novelas de la CF, *Mercaderes del espacio* se entretiene en aportar diversas innovaciones tecnológicas, a modo de *atrezzo*, pero en lo sustancial incurre en diversos convencionalismos. Es decir, que el afán de los autores por ofrecer una obra literaria novedosa está centrado más en pequeños detalles ornamentales que en planteamientos y cuestiones de fondo.

Lo esencial en la novela es seguir los avatares de Mitchell Courtenay, un jefe de Publicidad pagado de sí mismo que trabaja para la gran Sociedad Fowler Schoken. Lo que interesa a Pohl y a Kornbluth es señalar las contradicciones de un sistema en el que las riquezas materiales recaen sobre una minoría, mientras que la mayoría silenciosa está condenada a seguir consumiendo, viviendo en la precariedad. Una de las ideas centrales para señalar las injusticias, precisamente citada en estas páginas es la de que el poder corrompe y el poder

absoluto corrompe absolutamente. De forma que nadie puede resultar de entera confianza. Las diversas traiciones de que es víctima Courtenay proporcionarán algunos giros a la trama; eso sí, giros algo forzados, donde los autores sacan de la manga de prestidigitador la sorpresa final, aunque ésta no estuviese al alcance del lector, ni resultase demasiado congruente con todo lo previo.

Al fin y al cabo, los autores quieren hacer evolucionar radicalmente a nuestro jefe de Publicidad: ha de perder sus convicciones, se ha de familiarizar con sectores sociales que de otra forma no hubiera conocido, incluso ha de percibir la falsedad de sus propios eslóganes, sobre todo cuando se encuentra en situación desfavorecida. Me atrevería a decir que para llevar a tal límite al personaje, los autores piden prestada la excusa argumental de *Canción de Navidad*, de Dickens, de forma que, siguiendo una elemental dialéctica, Courtenay va a ser víctima de todo lo que antes predicaba. Aunque, aun siendo víctima del sistema laboral que ha defendido, gracias a sus propios méritos ascenderá para regresar a Nueva York. Pudiera ser una contradicción de la novela, que critica la inmovilidad de los roles sociales y laborales, pero a la vez preserva su lugar a las élites que, mediante la meritocracia, se acaban imponiendo.

Quizás por todo esto *Mercaderes del espacio* no me parezca una obra atemporal o imperecedera. En tanto que la novela denuncia una serie de situaciones concretas —aunque sean de la envergadura del sistema capitalista—, queda indefectiblemente ligada a una época determinada. No olvidemos, además, que en ciertos pasajes, la novela describe con todo lujo de detalles las relaciones de producción, el funcionamiento del mundo laboral, semejando por momentos el típico manual de artes aplicadas. Además, al supeditar todo elemento de la novela a esta denuncia, se distancia del hombre y deja poco espacio para el humor —pensemos en Fredric Brown—, para el humanismo a flor de piel —Richard Matheson—, o para la duda metafísica —Philip K. Dick—. ●

**Una implacable obra de lucha social, parodiando de manera inmisericorde los organigramas de las empresas, ofreciendo una imagen degradada del hombre de negocios, del emprendedor**

