

# Hélice



REFLEXIONES  
CRÍTICAS  
SOBRE  
FICCIÓN  
ESPECULATIVA

## CRÍTICAS

Una aventura extraordinaria en las sombras

La posibilidad de una isla

Estación de tránsito

Kafka en la orilla

La espada rota

Sueños nuevos por viejos

## CRÍTICAS ENFRENTADAS

La fábrica de pesadillas

## REFLEXIONES

Propuesta para  
una nueva caracterización  
de la ciencia ficción

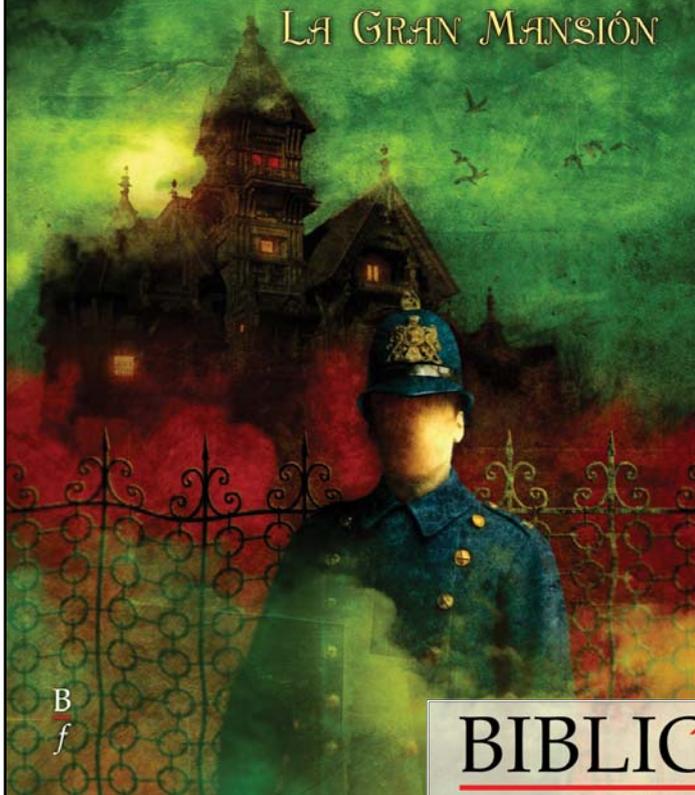
Julían Díez



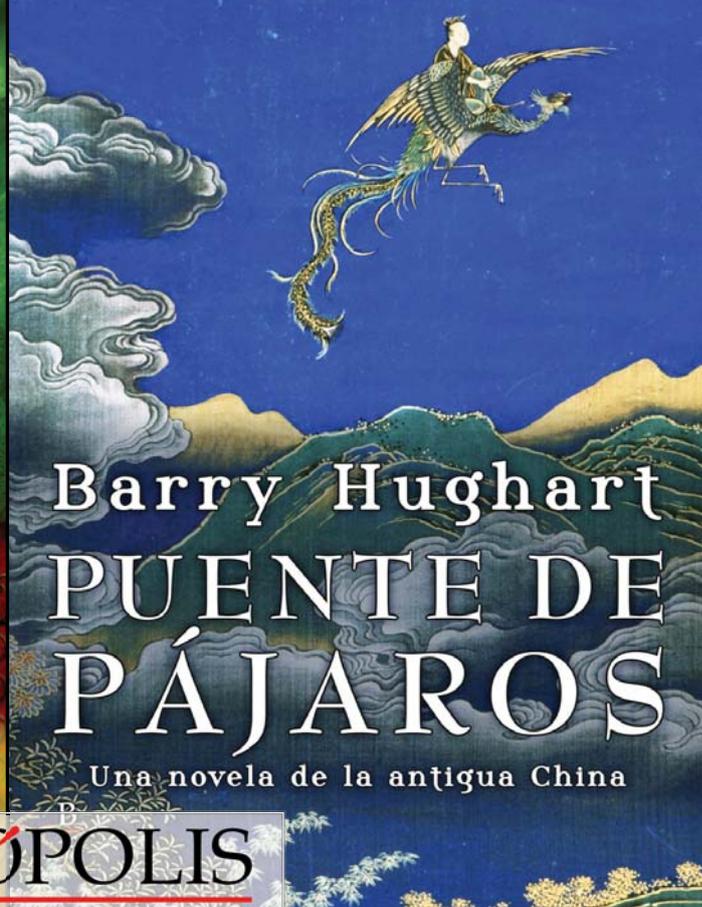
JAMES STODDARD

# EVENMERE

LA GRAN MANSIÓN



PREMIO MUNDIAL DE FANTASÍA



# Barry Hughart PUENTE DE PÁJAROS

Una novela de la antigua China

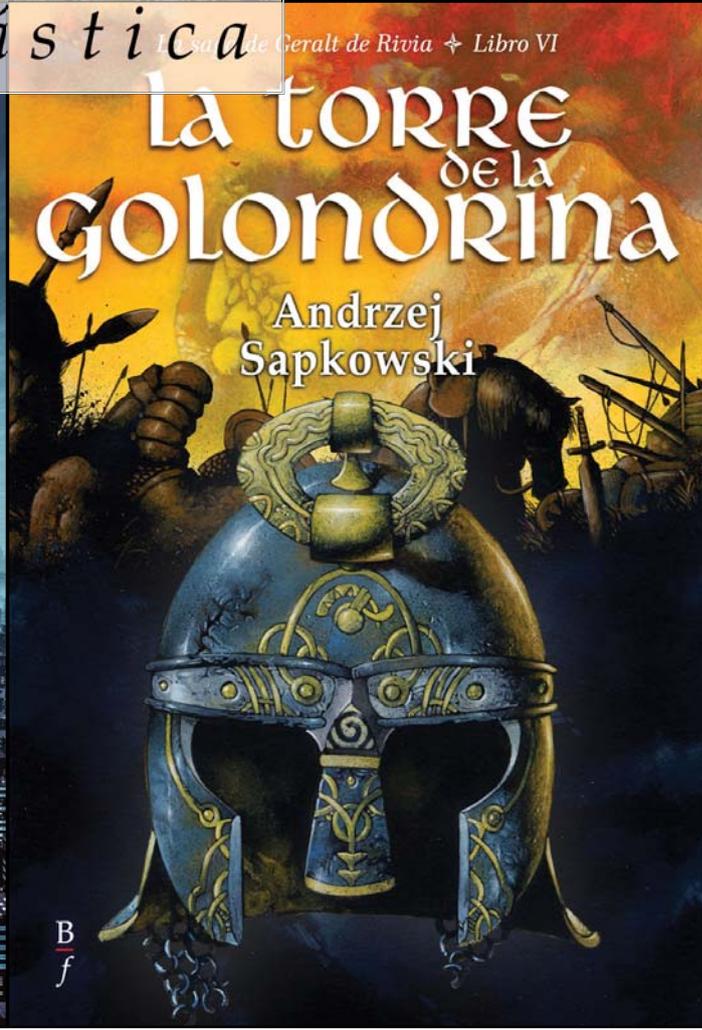
**BIBLIOPOLIS**

*fantástica*

FINALISTA DEL PREMIO NEBULA *La casa de Geralt de Rivia* ✦ Libro VI

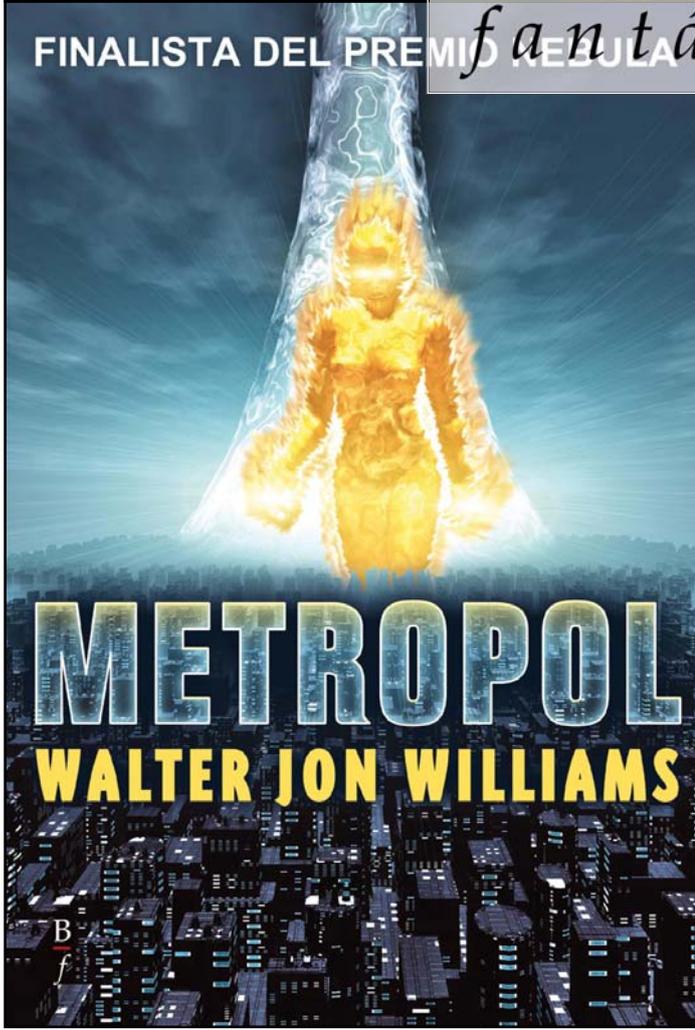
# la torre de la golondrina

Andrzej  
Sapkowski



# METROPOL

WALTER JON WILLIAMS



# Sumario

Alejandro Moia . <b>Playa ballardiana</b>	○ 1	Entrada
	● 2	
	○ 3	<b>Usted está aquí</b>
<b>Acogida</b>	● 4	Editorial
Julián Díez	● 5	Reflexión
<b>Propuesta para una nueva caracterización de la ciencia ficción</b>	● 6	
	● 7	
	● 8	
	● 9	
	● 10	
	⋮	
	● 18	
	● 19	
Iván Fernández Balbuena . <b>Una aventura extraordinaria en las sombras y otros relatos fantásticos</b>	● 20	Crítica
	● 21	
	● 22	
	● 23	
Juan Manuel Santiago . <b>La posibilidad de una isla</b>	● 24	Crítica
	● 25	
	● 26	
Alberto García-Teresa . <b>Estación de tránsito</b>	● 27	Crítica
	● 28	
	● 29	
	● 30	
	● 31	
	● 32	
	● 33	
Ignacio Illarregui Gárate . <b>Sueños nuevos por viejos</b>	● 34	Crítica
	● 35	
Santiago L. Moreno . <b>Kafka en la orilla</b>	● 36	Crítica
	● 37	
Fidel Insúa . <b>La espada rota</b>	● 38	Crítica
	● 39	
David Jasso y Santiago Eximeno . <b>La fábrica de pesadillas</b>	● 40	Críticas enfrentadas
	● 41	
	● 42	
	● 43	
	● 44	
	● 45	
	● 46	
	○ 47	Salida

ISSN: 1887-2905 **Revista Hélice.** Número 2, febrero de 2007. Elaborada por la **Asociación Cultural Xatafi:** Julián Díez, Javier Esteban, Santiago Eximeno, Juan García Heredero, Alberto García-Teresa, Natalia Garrido, Fidel Insúa, Alejandro Moia, Fernando Ángel Moreno y Javier Vidiella.

**Colaboradores:** Óscar Buenafuente, Gabriella Campbell, Iván Fernández Balbuena, Frank G. Rubio, David G. Panadero, Adolfinia García, Pedro Pablo García May, Ignacio Illarregui Gárate, David Jasso, Santiago L. Moreno, Eduardo-Martín Larequi, Cristóbal Pérez-Castejón, Juan Manuel Santiago, Eduardo Vaquerizo y Arturo Villarrubia.

helice@revistahelice.com  
 prensa@revistahelice.com  
 publicidad@revistahelice.com

www.revistahelice.com

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



# Acogida

**H**élice: *Reflexiones críticas sobre ficción especulativa* es un proyecto muy personal y, al mismo tiempo, coral. Ha surgido de la Asociación Cultural Xatafi, un grupo de personas muy heterogéneo con formaciones, visiones y maneras de entender la literatura muy diferentes, e incluso en ocasiones opuestas. Sin embargo, poseen una pasión común y una misma convicción: la literatura fantástica en todas sus vertientes y la firme apuesta por una crítica literaria reflexiva que enriquezca aún más la lectura de cada obra. Porque la literatura en cualquiera de sus manifestaciones, y sobre todo la ficción especulativa, además de provocar deleite, es un catalizador de desarrollo del pensamiento y de la manera de entender la realidad.

De esta simiente y con este propósito nació la revista *Hélice*, con el convencimiento de que más gente compartía nuestra visión y nuestra pasión. Sin embargo, no podíamos sospechar la gran aceptación y la cálida acogida que ha recibido, tanto el elevado número de descargas del primer número en tan sólo dos meses como el rápido y firme apoyo de editores y grupos editoriales, además de las felicitaciones de críticos y escritores. Y, sobre todo, lo que casi es lo más importante y enriquecedor, ha suscitado numerosos comentarios, reflexiones y críticas constructivas, tanto de escritores, críticos especializados y estudiosos como de simples lectores, donde cada cual ha hecho hincapié en los aspectos que consideraba más importantes para que este proyecto continuara creciendo y mejorando.

Esta espontánea reacción resulta especialmente reconfortante ya que es la manifestación más evidente y palmaria de que la revista, que nació en el seno de un grupo reducido de personas, es ya un proyecto y una visión común de miles de lectores.

Todo ello nos impele a mejorar número a número, a ser más exigentes y a ampliar más nuestra mirada sin perder nuestra perspectiva: seguir apasionándonos con la literatura con el mayor rigor.

Un claro ejemplo de esto lo podemos encontrar en este mismo número, en la lúcida reflexión de Julián Díez, donde analiza la situación actual de la ciencia ficción nacional e internacional, los nuevos retos que ello supone y las nuevas vías que pueden abrirse para canalizar, enfrentarse y reconducir en parte dicha situación. Por otro lado, se da la curiosa e involuntaria circunstancia de que, en esta ocasión, entre otros libros, se critican varias antologías de relatos, todas ellas con diferentes características, que ponen de manifiesto el peso específico del cuento dentro de la ficción especulativa. Además, cada una de ellas es obra de un único escritor, por lo que cada una muestra todas las herramientas narrativas de su autor, sus aciertos y sus puntos débiles; algo que dentro de una antología colectiva quedaría disimulado. Presten especial atención a la «Crítica enfrentada», donde, mediante una arriesgada crítica ficcional, los escritores David Jasso y Santiago Eximeno realizan una disección minuciosa y reveladora de la antología de Thomas Ligotti.

Así, esperamos que debajo de nuestra hélice, que sobrevuela el proceloso océano de la ficción especulativa, cada vez se aglutinen más y más lectores, y que con espíritu crítico y constructivo deseen acompañarnos en este fascinante viaje.

#2

**Bienvenidos a bordo**

# Propuesta para una nueva caracterización de la ciencia ficción

por Julián Díez

Periodista y ex-director de Gigamesh

## La situación

En mi búsqueda por leer las obras más atractivas de las temáticas que me gustan, la mitad de las veces me enfrento a libros en los que el término «ciencia ficción» es eludido como si se tratara de una mancha vergonzante. Aunque el contenido está temáticamente inscrito, de forma clara, en el corpus de lo que conocemos como ciencia ficción, si ésta se menciona es sólo para regalarnos con el famoso «trasciende...». Entre otras cosas, es una muestra de incultura por parte de quien redacta esas notas: ¿acaso *2001, Fahrenheit 451*, ¿*Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* o *Solaris* no son obras satisfactoriamente «trascendentes» en cualquier sentido que se les aplique?

Curiosamente, además, se está produciendo dentro del género un movimiento que afirma: no, esas cosas que dicen no ser ciencia ficción no lo son. Aunque se desarrollen en el futuro, aunque incluyan novedades científicas... no son ciencia ficción por alguna extraña razón. Es un movimiento que ya lleva produciéndose desde hace quince años, como demuestra la saña con la que el director de la colección Nova de Ediciones B y profesor universitario Miquel Barceló golpeaba a autores como R.A. Lafferty, Lucius Shepard o Samuel R. Delany en su *Ciencia ficción: Guía de lectura*.

Bien, de acuerdo con estos dos fenómenos confluyentes, quizá se esté produciendo lo que en algunos casos se anunciaba con temor y en otros como un futuro deseable: la disolución de la CF en la literatura general. Al menos, la disolución de una parte de la ciencia ficción en ella. Al fin y al cabo, el finalista del premio Nadal de este año, escrito por Nicolás Casariego, es una novela de temática de CF; y entre los seis finalistas del Planeta, el que quedó inmediatamente por detrás de las dos obras premiadas tocaba una trama de viajes en el tiempo que influía en el 11-S. Yo mismo era de los que pensaba que, cuando llegara ese momento, sería mejor para todos. Siempre creí que el odio del lector medio de CF por esa disolución era debido a la pereza que le producía ir a escarbar en las librerías corrientes, entre novelas de Antonio Gala y Ken Follet, para encontrar su material; sin olvidar que así todas esas actividades lúdicas que tanto gustan –desde foros de Internet hasta convenciones– irían perdiendo significado.

Pero resulta que ahora no lo veo así. Pienso que la disolución de la CF en la literatura general no es buena idea por la forma en la que se está produciendo: las temáticas para mí de más interés de la ciencia ficción son las que están siendo devoradas por la literatura general, mientras amenaza con quedar vivo por ahí una suerte de coágulo de alta tecnología, cada vez más complicado y aburrido. Se trata de novelas a las que se accede a través de un prólogo incomprensible, que exigen un enorme esfuerzo para acceder a su argumento y que están escritas con una de las dos o tres modalidades imperantes de estilo ramplón: uno de aire pseudoépico pero sin sustrato que justifique esa presunta grandeza –pongamos, cada uno a su manera, Card, Bujold, Benford o McLeod–, otro de rollito cínico con toques pseudohumorísticos –digamos Varley, Stross o Hamilton–, o bien el modelo asepsia y *shock* del futuro «entérate-si-puedes» –que comenzó con Gibson y tiene su plasmación definitiva en Egan–. Pese a que estos autores cosechen éxitos dentro del género, resulta significativa la forma en que se les sigue ignorando fuera, posiblemente debido a ese esfuerzo que exigen y que, para el lector medio, no tiene una contrapartida en forma de satisfacción literaria.

¿Por qué me molesta esta separación entre novelas distópicas o asumibles por la literatura general y la CF a machamartillo? Muy fácil: supone la pérdida de cualquier esperanza de reconocimiento del importante legado de la CF. Supone que la CF queda confinada para siempre a un rincón limitado y más bien tenebroso, con lo que todas las obras valiosas que ha producido alguna vez y que no hayan conseguido a estas alturas entrar en el radar de la crítica general –como *Fahrenheit 451* o Dick, pongamos por caso–, serán dadas de lado. Tanto fuera del género como dentro, puesto que si la línea a seguir es la actual, ya no se considerará una tradición importante la de la distopía, el relato directo y la especulación sociológica. Adiós Silverberg, adiós Bester, adiós Brunner, adiós Tiptree. No más reediciones, no más trabajos académicos; una nota al margen dentro de un género menor. Y, por supuesto, no más obras de este tipo dentro del género.

Si puede parecer exagerado mi temor a que este tipo de obras se pierdan, conviene pensar en la situación actual. En medio de la bonanza del mercado, con más colecciones que nunca... ¿cuántas novelas de Robert Silverberg se encuentran disponibles en el mercado español? Cuatro. Hablamos, tal vez, de uno de los cinco mejores autores del género de todos los tiempos. ¿Cuántas obras de Tiptree? Ninguna<sup>(1)</sup>. ¿Cuántas de Brunner? Dos. ¿Disch? Una. Es decir, cualquier autor que haya caído fuera del radar de Minotauro y no sea Asimov o Dick está fuera de juego. Y en Estados Unidos la situación no es mejor: no resulta fácil encontrar obras antiguas de Simak, Shekley, Disch o Brown. Algún autor como Bob Shaw no tiene agente reconocido al que se pueda contratar su obra ante el desinterés del propio mercado local.

Sin embargo, por otro lado hay una esperanza: el crecimiento de la CF en Europa, partiendo de unos supuestos que tienen poco que ver con los que he planteado anteriormente. Un nuevo paradigma, una nueva caracterización más sofisticada y asequible al gran público, con temáticas mestizas, con una dignificación progresiva y un mayor protagonismo de los autores locales.

La ciencia ficción no se muere —yo nunca lo pensé—, pero si se siguen las dinámicas predominantes, equiparables a la de la CF anglosajona, es posible que sí se esté perdiendo la buena ciencia ficción, o la que yo creo que lo es. Y eso, naturalmente, sí me molesta. Tal vez sea el momento de pensar un poco en serio en cómo acercarnos al desarrollo europeo, en lugar de al consumismo estadounidense.

### ¿Por qué no conviene esta situación?

En primer lugar, porque creo que esa ciencia ficción distópica puede ser una importante aportación a nuestra sociedad. ¿Es una exageración? Bueno, las grandes obras utópicas de todos los tiempos forman parte del género, o bien han sido incorporadas a él, y fueron importantes aportaciones a nuestra sociedad.

Incluso la CF más modesta, como su *boom* cinematográfico en los años cincuenta, fue un impulso decisivo a la carrera espacial de la década siguiente. Por mi parte, viví directamente otro caso: el de la oveja Dolly. La actitud de los medios de comunicación ante la primera clonación animal significativa y la respuesta de la opinión pública estuvieron totalmente marcadas por especulaciones planteadas por la ciencia ficción; en particular, por *Un mundo feliz* y *Los niños del Brasil*. La ciencia ficción

dura puede que sirva como un explorador osado para la ciencia, pero la ciencia ficción distópica es un referente para la sociedad, lo que a mi juicio tiene más valor.

En segundo lugar, debo confesar que gran parte de las obras de *slipstream* (denominación habitual dentro de la ciencia ficción para las obras que se mueven en su temática pero que han sido escritas por autores respetados por la literatura general) tienen un puntito insatisfactorio. Digamos que pierden mucho tiempo, y muchas energías, en señalar cuestiones que para la ciencia ficción están totalmente asentadas, pero a las que esos autores vuelven debido a su desconocimiento —y, en algunos casos, a su menosprecio— de los cimientos del género. En un debate televisivo sobre CF, coincidí con el apreciable escritor catalán Miquel de Palol, presente allí como autor de la novela *El legislador*, acerca de un cometa que golpea la Tierra. Palol aseguró en el transcurso de la conversación que él no hacía CF, puesto que no le interesan «las máquinas y los botones, sino las reacciones de las personas».

La obra de Palol, impecable en lo literario y con algunos hallazgos notorios por su mirada fresca, peca para el lector de CF de una cierta ingenuidad.

Este fenómeno resulta especialmente llamativo en el terreno de la literatura española contemporánea que se acerca a la CF. En mi columna de *Bibliópolis: Crítica en la red* dedicada a las obras de CF publicadas fuera

## Quizá se esté produciendo lo que en algunos casos se anunciaba con temor y en otros como un futuro deseable: la disolución de la CF en la literatura general; al menos, de una parte

de las colecciones convencionales del género («[www.bibliopolis.org/opinion.htm#extramuros](http://www.bibliopolis.org/opinion.htm#extramuros)»), he tenido la ocasión de reseñar algunas obras verdaderamente vergonzosas como *Planeta hembra* de Gabriela Bustelo o *Nuevo Lisboa* de José Antonio Millán, y otras francamente deficientes pero alabadas por la crítica general como superiores al género de CF —que, por supuesto, desconocen... aunque igual si lo conocieran en la actualidad llegarían a la conclusión de que llevan razón— como *Tokio ya no nos quiere* de Ray Loriga o *La sombra cazadora* de Suso de Toro. Si va a desaparecer la CF «de género» para que este tipo de medianías prosperen, apaga y vámonos: se trata de novelas en las que se «descubre la pólvora» explotando argumentos perfectamente desarrollados por la literatura de género desde hace años, sin una calidad literaria o una capacidad de análisis que justifique en modo alguno la revisitación. Alguna, incluso, llega a asomarse al sombrío territorio del plagio aprovechando que, total, el

(1) Aunque la próxima publicación de una biografía pueda cambiar esa situación

lector medio español conocen los referentes originales –ni, dicho sea de paso, tampoco la crítica establecida en los medios de comunicación de masas–.

En general, además, incluso las mejores novelas «de temática de CF» llegadas de fuera parecen quedarse a medio camino en cuanto a la valentía para afrontar ciertos temas. La ciencia ficción, como género *underground*, tuvo en los sesenta y los setenta carta blanca para proponer alternativas sexuales osadas, para mostrar descarnadamente futuros políticamente incorrectos, algo ante lo que las obras de *slipstream* son, generalizando, mucho más tímidas. Me viene a la cabeza un ejemplo sencillo: la diferencia entre la película *28 días después* y novelas como *La muerte de la hierba* de John Christopher o *El día de los trífidos* de John Wyndham, escritas cuarenta años atrás. Aunque la película tiene las dosis de violencia inherentes al cine de acción actual, la dureza de la escena en la que dos hermanos deben enfrentarse para sobrevivir en *La muerte de la hierba*, o la explotación sexual implícita en *El día de los trífidos*, dan una sensación mucho más desasosegante, mucho más demoledora, mucho más verdadera.

Esta mayor osadía se plasma también en el terreno de lo político. La literatura contemporánea da sistemáticamente por bueno el actual sistema, capitalismo y democracia parlamentaria. Cuando se plantea su crisis es debido a una corrupción interna, pero nunca a la posibilidad de que los malfuncionamientos sean inevitables en un modelo como el que vivimos<sup>(2)</sup>. Cuando se realiza una denuncia, como en la obra de Saramago o Coetzee por citar dos ejemplos valiosos, casi nunca hay una alternativa a la situación señalada. La CF clásica de su verdadera edad de oro –de los cincuenta a comienzos de los ochenta–, en general, sí que ha sido valiente a la hora de proponer alternativas, o bien de denunciar contradicciones en nuestra escala de valores. Todavía estoy por leer una novela de *slipstream* (y las he leído bastante buenas) que alcance en estos terrenos a Le Guin o a Disch.

Una tercera razón para defender la inclusión de estas temáticas dentro del género y no dejarlas escapar a la literatura general es el puro prestigio. Los hechos nos vienen a demostrar que la CF por y para científicos resulta, en un porcentaje enorme de los casos, insatisfactoria en el plano literario. La conjunción entre conocimientos científicos y capacidad literaria se ha producido en muy contadas ocasiones en la historia del género; pienso en Stanislaw Lem... y casi, casi, paro de contar.

En contra de lo que se suele afirmar, el grueso de los lectores que puede incorporar la CF en el futuro no provienen de jóvenes que se sienten atraídos por

la ciencia ficción audiovisual, o con vocación científica, sino de lectores puros. Gente que, víctima de prejuicios o desinformación, no sabe el tesoro de buena literatura, de emociones y pensamiento crítico, que se esconde en el género. La CF audiovisual ya atrae por sí sola, desde hace décadas, a los lectores que, entre otras cosas, formamos hoy el cuerpo principal de seguidores de la ciencia ficción. Y está claro que somos pocos: el seguimiento de lo audiovisual no supone necesariamente afición por la lectura, por mucha similitud temática que exista. Además, el mercado ya alimenta a buena parte de ese posible público con su propio material: ahí están las franquicias, es decir, las novelas basadas en éxitos del cine y la televisión o que continúan sagas literarias de carácter comercial, superando por millones las ventas de la ciencia ficción «troncal».

Donde la CF debe conseguir nuevos lectores es entre los lectores. En contra de lo que el gueto piensa con frecuencia, la actitud del público general y de los medios de comunicación actualmente hacia la CF no es tan negativa como hace apenas una década. Las referencias a Philip K. Dick como autor «de culto» son un estándar en cualquier suplemento literario. Aparecen críticas de libros del género no con regularidad, pero sí con mayor frecuencia. Cuando he sido invitado a programas radiofónicos o de televisión para hablar sobre ciencia ficción, he respondido a preguntas que demostraban desconocimiento, pero nunca condescendencia o desprecio. He publicado material sobre CF en suplementos literarios, dominicales y revistas generales o literarias sin necesidad de pedir disculpas por ser un friki<sup>(3)</sup>. Y he encontrado una creciente cantidad de lectores medios que, poco a poco, acceden a determinadas obras del género y las leen sin extrañarse; aunque esas obras eran, en su mayoría, clásicos publicados por Minotauro y, en algunas ocasiones, las reediciones en bolsillo de Byblos de los títulos más comerciales de Nova.

Pese a ello, la CF, en lugar de reaccionar con una apertura hacia este público, produce hoy obras cada vez más complicadas, derivativas y metarreferenciales. ¿En serio cree alguien que se puede dar a un lector normal, sin conocimientos del género y con el escaso acervo científico de la media de la población, una obra de Gregory Benford? ¿Podrá alguien que no ame la iconografía de la CF dar valor alguno a una novela de Charles Stross? Obviamente no, pero la ciencia ficción se ha enquistado en esas posiciones.

La situación actual, en realidad, es consecuencia de situaciones concretas características del desarrollo del género. Paso a referirme brevemente a ellas, para entender por qué la CF actual, derivada del modelo anglosajón dominante, está donde está.

(2) El de la igualdad de oportunidades, en la teoría, y las mayores posibilidades de todo tipo para quien puede pagarse una universidad privada o un máster, en la práctica.

(3) Una vez más, la situación europea supone un referente. Juan Miguel Aguilera, por ejemplo, ha sido entrevistado en *Le Monde*, pero no se le ha dedicado espacio propio en ningún periódico nacional.

## Los lastres de la CF (I): El pecado original

Para la CF estadounidense, a diferencia de la tradición europea de Verne, Wells y el fantástico alemán, en el principio fue el *pulp*... Y, nos guste o no, a él seguimos de alguna manera anclados. Sí, claro que hubo ciencia ficción antes de que ésta existiera como tal género diferenciado... y lo curioso del caso es que los mismos analistas que dan de lado el *slipstream* se jactan de que *Frankenstein* sea CF. Pero ese no es el tema: la CF es vista desde fuera en la mayoría de las ocasiones conforme a una serie de tópicos de aventura espacial procedentes de su origen. Porque para nuestros propósitos, la CF existe sólo desde que el señor Hugo Gernsback, a finales de los años veinte, le diera nombre y decidiera consagrar una publicación a ese tipo de material. Lo anterior pueden considerarse como obras temáticamente encuadrables en lo que luego hemos dado en llamar «ciencia ficción», y que por conveniencia asumimos; al igual que el «*slipstream*» son obras encuadrables temáticamente en lo que llamamos «ciencia ficción», y que según pretendo explicar en este artículo, por conveniencia debemos asumir.

Gernsback, como pionero, ha sido un tanto mitificado. La lectura del más conocido de sus libros, *Ralph 124C41+*, nos muestra a un individuo cargado de manías, con algunas ideas bastante extrañas sobre el futuro<sup>(4)</sup>. El caso es que entre él y los autores de la época crearon el corpus temático de la ciencia ficción. Que no tiene demasiado que ver con la ciencia, sino más bien con el concepto de ciencia que Gernsback y aquella gente de preparación sólo regular tenían de ella.

Uno de los problemas de partida de la ciencia ficción, y por el que sufre tantos prejuicios, es que no hay manera de definirla y, por tanto, establecer sus fronteras. Los teóricos llevan décadas intentándolo, utilizando dos caminos que se han demostrado fallidos: el de la eliminación de los componentes que no gustan (característicamente procientífico, con ideas como la de Asimov: «las historias de CF son viajes extraordinarios a uno de los infinitos futuros concebibles». Y lo que no quepa aquí, no es CF) o el de la *boutade* tipo «CF es lo que se publica en las revistas de CF» de Norman Spinrad. En ambas alternativas, se obvia lo que me parece el hecho fundamental: que el corpus temático de la CF no tiene más lógica que la mentalidad de sus creadores. Es decir, es CF todo aquello que se desarrolle en un escenario que pudiera parecer racionalmente verosímil a una persona con una educación media de los años treinta. Por eso es CF hasta hoy lo paranormal, el *space opera* o las ucronías, que según el desarrollo actual de la ciencia serían fantasías puras; cualquier explicación englobadora de otro tipo naufraga, y los intentos de dejar fuera de juego dentro de la CF a alguna de esas temáticas por parte de la rama más científica del género chocan con un corpus bastante establecido en la mentalidad no

(4) John Campbell era otro señor bastante extraño, según puede comprobarse en la autobiografía póstuma del mismo Asimov que tanto alabó su trabajo. Recordemos su relación con los orígenes de la Dianética, por ejemplo. Que el género como tal sea hijo de estos dos monomaniacos crédulos supone una pautas desafortunada.



## El *slipstream* tiene un punto insatisfactorio porque pierde mucho tiempo y energía en señalar cuestiones que para la CF están totalmente asentadas, debido al desconocimiento de los cimientos del género

sólo de sus lectores, sino del público en general, al que la CF puede no gustar como para seguirla, pero sí ha cautivado en un sentido de imaginaria colectiva difícil de alterar.

Hay otra razón interna fundamental para que la CF haya mantenido un corpus temático tan rígido y contradictorio, al que sólo se han ido sumando temáticas estrictamente científicas: el fandom. Ah, el fandom: en cualquier artículo más o menos a fondo como éste, parece inevitable llegar a un punto en el que corresponde denostar la función de los aficionados a la ciencia ficción a machamartillo que se compran casi todo lo que sale, participan en foros, acuden a encuentros y, en general, tienen un rol más activo que el de simplemente leer libros de CF. Sin embargo, creo que va siendo el momento de tomar una actitud algo más ponderada: si no existieran esos lectores especializados y preocupados, no existiría esta revista en la que estoy escribiendo, con lo que de entrada creo que se le debe un respeto.

Sin embargo, es cierto que la existencia de ese grupo, totalmente característico de la CF, supone un efecto deformador sobre el género. En todos los sentidos: en el positivo, permite la existencia de publicaciones, ampara el crecimiento de los autores en sus etapas iniciales y actúa como preservador de la historia del género. Este último punto es el que deriva hacia ese efecto deformador: la evolución es difícil. La CF es muy consciente de su propia historia, porque tiene –hablo sólo en España– centenares de pequeños historiadores, centenares de personas que son capaces de leer –y, en algunos casos, defender– obras deficientes por su valor histórico, pese a que resulten por lo demás obsoletas y sin valor literario alguno. En ningún otro género los equivalentes a Murray Leinster, Doc Smith o Edmond Hamilton merecen nada más que una nota a pie de página.

Hay otra contribución negativa del fandom a la situación, de la que hablaré más adelante. Pero, para terminar este apartado, me gustaría señalar otro aspecto del fandom: se trata de una estructura abierta y democrática. Lo que supone una de sus grandes virtudes, pero también supone algunos problemas. Por ejemplo, en el fandom puede conseguir un rápido respeto casi cualquiera, incluyendo alguien que haya leído dos libritos de Asimov y crea que con eso puede definir el género. En las convenciones españolas, por ejemplo, se deja un espacio para el culto a la «Saga de los Aznar», una serie de novelas sin valor alguno más allá de lo arqueológico. Y eso está muy bien si hay gente a la que le gusta, y las convenciones no son congresos literarios sino eventos lúdicos, pues que se diviertan... El problema es cuando se corre el peligro de que se confunda lo lúdico con lo valioso artísticamente hablando (y ojo: a mí me interesan mucho más en ocasiones las cosas divertidas que las artísticamente impecables...). Simplemente, para un género con problemas de reconocimiento, resulta una dificultad adicional que exista esa confusión en su propio interior.

Otro elemento a considerar a partir de este «pecado original» es que el género es, en su forma «troncal», optimista. La visión de la ciencia de los años treinta lo era: se trata de una época de crisis económica, en la que frente a la difícil realidad, la ciencia suponía un refugio que prometía maravillas como la televisión, el vuelo comercial, las vacunas... El hecho de que esa visión de la ciencia se atemperara después con el peligro atómico influyó durante un periodo en la visión más adulta del género, pero no afectó a ese espíritu fundacional que creía realmente en la posibilidad del progreso humano hasta el infinito (y más allá).

A partir de todo lo dicho anteriormente, llegué a mi propia definición del género: un tipo de narración que se desarrolla en un escenario alternativo al mundo real, pero verosímil, tomando como norma para juzgar su verosimilitud la visión de la ciencia de la opinión pública global, que a su vez se encuentra bajo la influencia del momento constituyente del género<sup>(5)</sup>. Esta definición, hablando en román paladino, quiere decir: la CF es un saco de basura cuya naturaleza no podemos controlar desde dentro, entre otras cosas porque a la cultura general le hace falta a estas alturas una etiqueta para meter en ella cualquier cosa que pase en el futuro, o tenga algún elemento chocante y tecnológico. Como tampoco podemos controlar ya ese nombre tan feo –y confuso y limitativo– que tiene, y que le acompañará por siempre. Los intentos hasta hoy de crear una denominación alternativa para la parte de la CF más «respetable» e interesante, como la propuesta

(5) Esta es otra cuestión importante: el propio género ha dotado de credibilidad ante la opinión a ciertas temáticas disparatadas incluidas en su corpus temático, debido a los aciertos de la CF en determinados aspectos «proféticos», que han calado y son exhibidos como trofeos por el género; cosa a la que me referiré extensamente a continuación.

de emplear «ficción especulativa», tienen mi simpatía pero están lejos de haber cosechado éxito alguno hasta ahora. Pero conviene recordar que en Estados Unidos se está generalizando la distinción entre «*SF*» como diminutivo para el género «respetable» y «*sci-fi*» para el sector más populachero.

### Los lastres de la CF (II): El fracaso de la literatura de la verosimilitud

Una de las más divertidas contradicciones del género está contenida en esa frase que sueltan los autores de CF cada vez que se les entrevista en un medio de comunicación general: «La CF no tiene pretensiones proféticas». Paradójicamente, esa frase suele preceder a una enumeración —con un puntito orgulloso— de aciertos anticipativos, incluyendo algunos tan singulares como la aparición de la cama de agua en un oscuro relato de Heinlein. Para rematar la contradicción, el propio autor, en sus obras, es extremadamente cuidadoso al presentar anticipaciones que resulten verosímiles desde el punto de vista de la ciencia actual; es decir, él también pretende, con ese empeño, anticipar y que no le pillen nunca. Y si termina apareciendo en un artículo periodístico como el tipo que anticipó la picadora de carne hogareña, mejor.

Yo mismo he caído en esta trampa recientemente, con motivo del centenario de Julio Verne. He participado en un par de tertulias radiofónicas y he escrito un par de artículos en prensa general sobre lo mucho que acertó Verne; uy, una barbaridad. De sus libros en sí, mejor no hablemos: en realidad, los que tienen más ciencia no los lee nadie, porque son pesadísimos, están llenos de disquisiciones, y además nos los sabemos por las versiones de Joyas Literarias Juveniles y las películas...

¿En qué quedamos, importa la anticipación o no? Para responder a esta cuestión es interesante retomar el asunto del fandom. Concretamente, su vivencia como minoría oprimida y, por tanto, proteccionista. Dado que ha sido la literatura general quien ha golpeado por lo general con más dureza a la CF, se ha producido un natural movimiento de rechazo, sostenido por un cierto complejo de inferioridad. Algo así como «vale, no hacemos literatura, pues no la haremos: haremos algo mejor, algo trascendente. Que le den a la literatura; juzgaremos la CF por otros parámetros distintos a los de la literatura: ¡nosotros estamos preparados para el futuro!». Toda una curiosa contradicción con ese rechazo a los afanes predictivos. Además, a estas alturas, ese rechazo por parte de la cultura general es cada vez menor: sin que se haya llegado aún a una aceptación, o a una normalización, podemos decir con absoluta frialdad que quienes desdeñan a fecha de hoy la CF sólo demuestran su incultura. Sin embargo, esa actitud interna de orgulloso «somos diferentes» sigue

viva en determinados aspectos, tal vez porque resulta interesante para cierta gente seguir manteniendo que el género está enclaustrado en un gueto en el que, por cierto, la mediocridad puede tener más posibilidades de triunfar que en el gran mundo exterior.

La forma más sencilla de demostrar que el grupo de elegidos que siguen la CF están preparados para el futuro, siguiendo esta línea de pensamiento, es resultar lo más escrupulosamente verosímil posible: revisar al detalle cada aspecto científico, importe o no, para procurar que resulte creíble y que lo siga resultando durante el mayor tiempo posible. Añadimos documentación, toneladas de explicaciones que ralentizan el relato, pero conseguimos que nadie pueda pillarnos: lo que se dice es verosímil incluso para quien tenga los mayores conocimientos al respecto.

Lo que pasa es que esto no sirve para nada. Bueno, sirve sobre todo para espantar a la mayor parte del público, que no entiende lo que se le está contando.

Veamos por qué es un esfuerzo inútil, y que además estorba en el relato:

1.- Si el valor de la obra literaria es su fidelidad a la ciencia, en algún momento no necesariamente lejano dejará de tener valor más que en un sentido histórico: las ideas quedarán superadas o confirmadas, y el interés de la obra quedará disuelto. Al igual que *Cinco semanas en globo* es una porquería de novela repleta de fórmulas que hoy están anticuadas, ocurrirá con casi toda la ciencia ficción «científicamente probada» (lo que se conoce como «dura») contemporánea. De hecho, ¿cuántas de las obras de CF de hace cuarenta años que tenían un especial cuidado científico han perdurado? Tal vez, en un tono de clásico menor, *Misión de gravedad*, que al fin y al cabo se desarrolla en un futuro remoto. Del resto, nada de nada; tienen valor histórico dentro del género, pero nada que resulte presentable ante los lectores genéricos, salvo para sacar pecho y decir «la CF lo anticipó». Con este tipo de empeño, la CF

**Donde la CF debe conseguir nuevos lectores es entre los lectores. En contra de lo que el gueto piensa con frecuencia, la actitud del público general y de los medios de comunicación no es tan negativa como hace apenas una década**

se equipara al ensayo científico, que no es una forma de literatura, sino de comunicación de ideas. Ojo, claro que hay novelas *hard* que pueden perdurar, pero lo harán por sus valores literarios; los de la verosimilitud serán sólo elementos adicionales (y, en todo caso, estorbos que requerirán de una nota a pie de página para ser explicados).

2.- La CF clásica ha demostrado ser capaz de ofrecer la verosimilitud que espera de ella el público medio sin la necesidad de resultar exhaustiva en sus explicaciones, como cuando Thomas M. Disch en *Campo de concentración* convertía en eje del relato a la posibilidad de que la sífilis aumentara la inteligencia: daba un par de argumentos basados en el hecho de que algunos infectados famosos incrementaran su producción artística, lo hacía resultar creíble a través de una buena construcción literaria... y listo. Bester, Sturgeon o Dick despacharon siempre sus aportaciones apelando más a la propia verosimilitud interna del relato, a su coherencia, que a la necesidad de ofrecer explicaciones. Recordemos el clásico ejemplo de Heinlein: «la puerta se dilató». Una imagen que nos ofrece maravilla, y que no requiere de explicaciones adicionales para ser disfrutada.

3.- El hecho de centrarse en el desarrollo de las novedades científicas resta inevitablemente profundidad —o, al menos, difumina— al análisis de sus propias consecuencias. Es decir, limita el potencial como parábola, análisis humano y disección de las preocupaciones del presente del género, que son sus elementos más valiosos.

4.- La valoración de una obra a partir de la «idea» y la verosimilitud hace que su juicio inevitablemente esté teñido de tintes circenses: se entra en una espiral en la que los autores serán premiados por conseguir «el más difícil todavía»; una pirueta cada vez más sofisticada y extraña para el lector medio que no cuente con la preparación necesaria.

5.- Y, por mucho que lo quieran los defensores de la idea de la ciencia como matriz de la ciencia ficción, lo cierto es que la CF, como ya hemos visto más arriba, ha integrado históricamente a toda la literatura en escenarios alternativos verosímiles, no sólo escenarios escrupulosamente científicos, sino todos aquellos que para la opinión pública y el lector medio resulten más o menos creíbles, es decir, que no parezcan directamente fantasía pura.

La idea de la CF como «literatura de la verosimilitud» reduce el público potencial del género<sup>(6)</sup>, lo convierte en válido sólo conforme a sus capacidades predictivas, da fecha de caducidad a las obras y hace que su eje sea un valor no literario, lo cual es absurdo cuando hablamos de un género que es literario.

Todo esto no quiere decir, por supuesto, que la CF con preocupaciones *hard* no sea válida, no deba escribirse o algo por el estilo. Que cada uno escriba lo que le apetezca, y encuentre un público que lo disfrute. La cuestión es que es un área de trabajo con tantas limitaciones que resulta absurdo que sea el tronco principal de un género literario con tantas posibilidades de desarrollo. Es como si hubiera quien defendiera que la única forma de literatura policíaca válida fuera la que reprodujera escrupulosamente la investigación forense, puesto que hoy es la forma más corriente de resolución policial de casos, mientras que, por ejemplo, los detectives privados apenas tienen rol en la actualidad en los casos criminales. Más allá de la verosimilitud, hay otros elementos: el papel del detective como referente de la sociedad civil frente al orden establecido que representa la policía, la posibilidad de que emplee métodos heterodoxos sin tener que dar explicaciones a una jerarquía, etc. Además, el detective ya es aceptado por el común de los lectores como un icono con personalidad propia que no requiere ser explicado. Igualmente, la CF cuenta con multitud de referentes asequibles de ese tipo, que no es necesario desarrollar extensamente en cada obra.

### Los lastres de la CF (III): Inmersión y metarreferencialidad

Los prólogos de las novelas de CF contemporáneas de éxito, las que quedan finalistas de los premios y tienen 500 páginas casi siempre, son un buen resumen de la cuestión<sup>(7)</sup>. Esos prólogos en los que no se entiende nada, nada. Que para cualquier lector normal suponen un esfuerzo que no está dispuesto a hacer. Que para el lector de CF son una prueba de experiencia en el género, una demostración de conocimiento, una exhibición de paciencia: cinco, seis páginas que sólo se entenderán mucho después, cuando hayamos sido capaces de desentrañar gota a gota un montón de términos inventados y conceptos novedosos que no se nos explicarán, no, sino que tendremos que ir interpretando en el contexto de la novela. Porque el no va más de la búsqueda de la verosimilitud de la ciencia ficción es la inmersión: una narración en la que las cosas no se explican, sino que está como contada en tercera persona desde el futuro, y en la que podemos realmente paladear con todo realismo el *shock* del futuro, la textura de ese universo nuevo creado por el autor.

No sé si habrá alguien más que se haya dado cuenta de que todo esto es bastante absurdo.

Para empezar, es una construcción totalmente artificial. Se entiende este tipo de relato en primera persona:

(6) Algo que, supongo, es lo que se desea desde cierto núcleo elitista... pero no creo que convenga a los propios autores, ni a la mayor parte de los lectores, que quieren que haya cuanta más gente, mejor, para que haya más títulos publicados de calidad cada año.

(7) Me refiero a los prólogos de las propias novelas, no a los de Miquel Barceló en los títulos publicados por la colección Nova de Ediciones B, que merecerían un comentario aparte —con citas de la revista *Locus*— al que podríamos titular «Cosas veredes» o bien «Que ustedes lo disfruten».

es un punto de vista. Pero, ¿qué es lo que impide a un narrador omnisciente corriente y moliente, como el que reiteradamente emplean este tipo de novelas, perder un poquito de su tiempo en ponernos en situación en lugar de pedirnos que hagamos un esfuerzo sin sentido?

Para continuar, y en este punto soy bastante inflexible, la literatura es comunicación. Incluso cuando se trata de obras aparentemente inabordables como el *Ulises*, el autor tiene un propósito comunicativo de fondo; transmitir, por ejemplo, la confusión del hombre moderno, su inseguridad, su falta de asideros. En ocasiones se pretende comunicar belleza, en otras temor, en otras una historia que el autor desea compartir. ¿Qué propósito comunicativo hay en el hábito reiterado de construir los relatos de CF como puzzles? ¿Que el futuro será complejo y diferente? Vaya sorpresa... Incluso el presente es complejo y diferente.

Volvamos al ejemplo de «la puerta se dilató»: funciona, entre otras cosas, porque lo que hace en realidad esa imagen es una metáfora, aunque a un nivel complejo, casi sinestético. Es chocante desde el punto de vista de combinación semántica inusual de palabras, pero su significado resulta inmediatamente comprensible. Reúne el dichoso sentido de la maravilla con una comunicación plena con el lector. Por tanto, ¿qué tiene esto que ver con esas acumulaciones de palabras inventadas?

Los autores clásicos empleaban métodos de inmersión suaves con éxito. Tomo un ejemplo de la recientemente editada “Flores de cristal” de George R.R. Martin. La acción se va a desarrollar en un palacio olvidado de un planeta remoto. El lugar se llama el Palacio de Obsidiana, y cuando se menciona en las primeras páginas, los personajes sienten un temor reverencial. Martín consigue la inmersión de manera indirecta, sin dedicar un párrafo a la torpeza de decir: «el Palacio de Obsidiana es un sitio de mal roll». Pero lo hace también de una forma en que cualquier lector es capaz de sumar dos y dos, y saber que un lugar que se llama el Palacio de Obsidiana y a al que a la gente le da miedo ir no va a ser precisamente un balneario. No hay explicaciones, pero la comunicación se establece de forma sutil.

Lo peor del asunto es que, en la mayor parte de las ocasiones, el trabajo que supone la inmersión «radical»

para el lector no tiene premio: no hay imágenes potentes, no hay verdaderas innovaciones que justifiquen la necesidad de emplear un recurso tan exigente. Empiezo a tener la sensación de que no se trata de un artificio para conseguir una mayor verosimilitud, sino una forma sofisticada de camuflaje. La mayor parte de las novelas que emplean la «inmersión dura», si las sometemos a un análisis argumental *a posteriori*, resulta que están contando una historieta de space opera tan ramplona como *Star Wars*, o un relato *cyberpunk* que no es más que un caso policíaco archisobado. Se trata de un mal genérico en la CF, no limitado a su versión literaria: ahí tenemos la serie *Matrix* como un inmejorable ejemplo cinematográfico. Las dos continuaciones de *Matrix* puedo afirmar tajantemente que no se entienden; y, cuando alguien te las explica<sup>(8)</sup>, resulta que son una soberana tontería y que la única forma de contar ese cúmulo de tópicos sin que sus creadores parecieran unos imbéciles era precisamente dándole bombo a la historia y tiñéndola de misterio.

De todas formas, la inmersión «radical» no es necesariamente mala, y otro ejemplo cinematográfico me sirve para demostrarlo de forma rápida: *2001* tampoco se entiende, no hay concesiones narrativas sino una simple descripción de hechos. Pero cuando

tienes las claves para comprenderla, resulta que hay una historia de fondo de gran envergadura, y una revisión resulta apetecible, permite atar cabos e interpretar claves que estaban realmente ahí. Otro ejemplo es la, hasta donde yo sé, primera gran historia de inmersión de la CF contemporánea, “Luchacruenta”, de Greg Bear. Se trata de un relato formidable, de una explosión sensorial repleta de imágenes osadas que justifican el interés del lector aunque por momentos no se comprenda bien qué está ocurriendo en la guerra del año un millón que nos narra. Además, fue una historia pionera en ese sentido, lo que también tiene su propio valor.

Sospecho que el origen de la absurda idea de que la inmersión «radical» es necesaria para que una obra de CF tenga valor está en un doble fenómeno que se produjo a lo largo de los años ochenta: los éxitos de *Neuromante* y de la «Dragonlance». *Neuromante* consiguió algo que no hicieron obras previas que utilizaron también un lenguaje futurista y una inmersión en un

tienes las claves para comprenderla, resulta que hay una historia de fondo de gran envergadura, y una revisión resulta apetecible, permite atar cabos e interpretar claves que estaban realmente ahí. Otro ejemplo es la, hasta donde yo sé, primera gran historia de inmersión de la CF contemporánea, “Luchacruenta”, de Greg Bear. Se trata de un relato formidable, de una explosión sensorial repleta de imágenes osadas que justifican el interés del lector aunque por momentos no se comprenda bien qué está ocurriendo en la guerra del año un millón que nos narra. Además, fue una historia pionera en ese sentido, lo que también tiene su propio valor.

## La valoración de una obra a partir de la «idea» y la verosimilitud hace que su juicio inevitablemente esté teñido de tintes circenses: se entra en una espiral en la que los autores serán premiados por conseguir «el más difícil todavía»

(8) Generalmente, gracias a información extraída de la curiosa costumbre actual de ofrecer información adicional de una película conseguida a través de la página web, el *making-off*, los reportajes en revistas...

escenario de futuro inmediato: resultaba atractivo para tribus urbanas, era algo verdaderamente *cool* para gente más allá de los irredentos del género. *Neuromante* hablaba el lenguaje del futuro visto desde el presente, y su vibración –por momentos, también difícil de seguir– resultaba indiscutible. Fue un paso adelante difícil de obviar, que sintonizaba además con la CF cinematográfica representada por la casi contemporánea *Blade Runner*.

¿Qué tiene en común con la «Dragonlance»? Que esta serie vino a demostrar que la inmersión tenía consecuencias favorables en un campo hermano como el de la fantasía heroica. Yo no sé cuántos de mis lectores habrán probado a leer esta serie, pero cuando yo lo hice, mi sorpresa fue mayúscula: resulta que algo tan popular y populachero es sumamente difícil de leer. Necesita paciencia para entrar en la compleja red de personajes y en las normas de un universo totalmente inventado. Si parece que exagero, considérense que acaban de reeditarse las dos primeras trilogías (en ediciones anotadas! La acumulación de continuaciones ahonda en la cuestión, claro.

«Dragonlance» funciona por un viejo principio favorito de los grupos minoritarios, y que ya hemos citado como básico para la ciencia ficción: sus lectores forman parte de un club cerrado y manejan sus propios códigos internos. Demuestra que una obra de ese tipo de complejidad puede tener un público agradecido y amplio.

Sin embargo, la ciencia ficción de inmersión es heredera de un campo bastante más complejo que el de la fantasía heroica. Para leer CF con un alto nivel de exigencia hace falta unos ciertos conocimientos científicos, en algunos casos bastante por encima de la media. Y, para colmo, la CF tiene un elemento en su acervo que no tiene la fantasía heroica, y que ya he citado antes: la necesidad de dar un paso hacia el «más difícil todavía» en cada nueva obra, a riesgo de ser acusado de falta de originalidad en las dichosas ideas. Los autores de «Reinos Olvidados» no dan por supuesto que no deben repetir ideas planteadas en «Dragonlance», mientras que un Stephen Baxter mirará siempre con lupa no coincidir en los supuestos de un Gregory Benford en novelas previas. Acaso, si emplea esas ideas, las utilizará como un complemento, y se lanzará a nuevas acrobacias aún más complicadas que justifiquen que su obra está a la altura de las exigencias de los buscadores de nuevas ideas.

Todo ello lleva a un fenómeno de creciente metarreferencialidad, al punto de que a veces tengo la sensación de que hay un creciente número de escritores de CF que están en realidad escribiendo una gran obra común, una suerte de «Biblia del Futuro», buscando no

pisarse los unos a los otros a la hora de plantear novedades, dando por conocidos los capítulos de la historia del futuro escritos por otros<sup>(9)</sup>. Hay obras enteras de CF –algunas de la calidad de *Hyperión*– que parecen sustentarse en este principio.

Creo que es de sentido común considerar que nada de esto favorece precisamente el acercamiento de un lector medio normal o de un aficionado a la CF audiovisual a la CF contemporánea.

### Qué hacer: los críticos

Bueno, estos tres lastres retratan nuestro género, marcado por un trasfondo de subliteratura, que consigue convivir con una actualidad exigente y compleja para su entendimiento. Aunque podría parecer que ambos puntos son contradictorios, se dan la mano por el deseo de mantenerse al margen de las normas establecidas por un mundillo cultural corto de miras<sup>(10)</sup> que, hace años, la rechazó. Lo que acentúa el orgullo por esos defectos en lugar de intentar paliarlos.

Creo que el rol principal a la hora de conseguir superar estos problemas y sacar partido de la favorable coyuntura editorial del momento corresponde a las personas que nos consideramos más o menos eruditos del género. ¿Por qué? Es sencillo. Analicemos el rol de los otros implicados:

-Los editores. Su función es mantener abierto su negocio de la manera que sea más rentable posible. Y si la forma más rentable es publicar novelas rosa en lugar de buena CF entonces tendrán que hacerlo. Lo único que se les puede exigir, si deciden optar por nuestro género, es que ofrezcan un producto tan digno en los aspectos técnicos como el que se daría en cualquier otro: traducción, corrección, etc.; cosa que casi siempre se hace a fecha de hoy, pero no siempre.

-Los escritores. Son creativos, y lo lógico es que sigan el impulso de su imaginación; que puede estar enmarcado en la ciencia ficción o no –como viene siendo lo habitual en el género en España en los últimos tres o cuatro años–. De todas formas, dedicaré el siguiente punto a hablar de ellos, con respetuosas sugerencias.

-Los lectores. Bueno, son aficionados. ¿A alguien se le ocurre responsabilizar de la situación del Atleti año tras año a la gente que va al Calderón? Lo único que se les puede pedir es que no dejen de abonarse la próxima temporada, que sigan animando y que intenten traerse al campo a sus amigos. Los lectores de la CF son aficionados, y por tanto no tienen compromiso alguno. Lo único que puedo pedirles es que sean razonables: que se diviertan y muestren sentido común.

(9) Aclararé, por si acaso, que se trata de una hipérbole que empleo simplemente para intentar transmitir la sensación a la que me refiero, y que creo que muchos lectores compartirán.

(10) En particular en España, un lugar donde la lectura en muchos casos supone más una búsqueda de estatus social que una forma de diversión. Para ese tipo de lectores «por imagen», fruto de una inseguridad cultural de siglos, marcar distancias con lo que esté motejado como marginal es algo consustancial a su identidad.

Por tanto, nos quedan los críticos, los eruditos, los expertos; llámenlos como quieran. ¿Por qué sobre este colectivo recae el peso? Muy sencillo: se han presentado voluntarios para la tarea, invierten su tiempo de forma específica en el género, y son el colectivo que puede marcar el tono, señalar el nivel de la CF y difundirla en ámbitos académicos, periodísticos e incluso editoriales.

Existe la sensación colectiva de que la crítica de CF atraviesa un buen momento en España. Me temo que no es, ni mucho menos, para tanto. Es verdad que hay algunos especialistas con mayor rigor que en tiempos pasados, pero me temo que sobresalen (o sobresalimos) sobre todo porque partimos prácticamente de cero: el nivel ha sido tradicionalmente ínfimo.

*Nueva Dimensión*, por ejemplo, sólo tuvo una sección de crítica digna de tal nombre en unos treinta de los 148 números que tuvo de vida. He releído recientemente esas secciones para otro ensayo, y solamente los textos de Juan Carlos Planells, algunos de Alfredo Benítez Gutiérrez, y las seis secciones que hizo en solitario Emilio Serra contienen algo más que el esquema ramplón «argumento-juicio de valor»; tampoco mucho más, pero al menos sí eran comentarios más ingeniosos y variados. Luego hubo publicaciones como la propia *Gigamesh* en su etapa de *fanzine*, hace casi veinte años, que publicaba notitas de dos y tres páginas que hoy, francamente, no tendrían en su mayoría sitio en esta revista, y algunas de ellas ni siquiera en las webs más punteras. Los ensayos de la época de *BEM* suponen un cierto avance, pero eran en su mayoría, de la vertiente historicista-enumerativa: «Hoy hablaremos del viaje en el tiempo. En el año 1875 se publica la primera novela de viaje en el tiempo. En el 1888, la siguiente...»<sup>(11)</sup>. Y las críticas eran de una complacencia enervante: de hecho, la norma de la publicación era no acoger reseñas negativas.

Quiero pensar que la *Gigamesh*, revista que tuve el privilegio de dirigir, supuso un cierto avance<sup>(12)</sup>, pero lo cierto es que el modelo de crítica de *Gigamesh* tiene serias limitaciones. Para empezar, y por una cuestión operativa —no hay un pago relevante—, las críticas las hacen los reseñadores que desean hacerlas; es decir, los críticos se piden libros que les apetece leerse, para ahorrarse comprarlos. Eso da lugar a dos tipos predominantes de reseñas: la del convencido que ve reafirmada su esperanza en una obra —pongamos por ejemplo las mías en cada ocasión en que Christopher Priest tiene a bien iluminarnos con un nuevo libro— o la del decepcionado que esperaba bastante de esa obra y se queda algo mosca porque la cosa era un *bluff* —pongamos por ejemplo las que firmé en esas mismas páginas de las obras de Ken McLeod o Charles Stross—. Las críticas

## ¿En serio cree alguien que se puede dar a un lector normal, sin conocimientos del género y con el escaso acervo científico de la media de la población, una obra de Gregory Benford?

negativas cada vez son menos, puesto que hay autores que nadie quiere leer.

En cuanto a los artículos, la cosa está aparentemente algo mejor, porque se publica material de interés. Pero conviene recordar dos detalles: *Gigamesh* nació originalmente para publicar ensayos y ha habido números en que no ha aparecido ni uno sólo porque no teníamos, y hubo que anular un concurso de ensayo porque apenas llegaba material.

En otro orden de cosas está la crítica de autores españoles. ¿Nadie más se ha fijado en que las valoraciones a los autores españoles en el *hit-parade* de la crítica oscilan siempre entre el 2 y el 3, con algún raro 4 y las «@» («no pienso leerlo») de Albert Solé? Yo mismo admito haber firmado críticas atemperadas, que buscaban lo positivo de la obra casi con lupa, de novelas francamente flojas, por el simple hecho de estar escritas por un autor español.

La estrechez del mercado editorial de CF, en el que todos nos conocemos, hace difícil una crítica severa. Otro elemento a considerar es que los autores de ciencia ficción españoles no son profesionales: no tienen por qué tener encaje, escriben con ilusión y esfuerzo, y parecen encontrarse permanentemente al borde de rendirse si las cosas se ponen en su contra. Tal vez por ello, es un hecho cierto que algunos de ellos tienen la costumbre de pedir explicaciones cuando no les gusta un comentario e interactuar con los críticos como si todos formaran parte de una misma nave en delicado equilibrio, a la que no hay que remover con detalles de tan mal gusto como reseñas negativas que hagan perder parte de las ya muy magras ventas.

En fin, una situación un tanto estancada. A un nivel más alto que el precedente, pero estancada al fin y al cabo. ¿Qué hacer? Comparto mis propias reflexiones:

1.- Empieza a haber dinero en cantidades no notables, pero sí suficientes, en la ciencia ficción en España.

(11) Hablo de esa época, de inconcebible primitivismo, en la que no existía internet. Y, por tanto, las bibliografías y las enumeraciones eran valiosas por sí mismas, y no simplemente algo que buscar a través de *Google*, o en *Terminus Trantor*.

(12) Para evitar levantar ampollas, eludiré referirme al nivel de las reseñas aparecidas en las restantes revistas desaparecidas en los últimos meses.

Ya existe una compensación, y eso supone también para el autor un superior nivel de exigencia, y un superior nivel de responsabilidad a la hora de enfrentarse al juicio de los críticos. Guste o no.

2.- Hay que elevar el listón. Ya no vale salvar una novela legible: se publican literalmente cientos de libros de género al año en España. Hay que dar al lector los elementos para que juzgue si el libro que reseñamos es o no de su interés, porque difícilmente ningún lector se gastará el dinero en más de dos o tres novedades mensualmente, por muy seguidor del género que sea.

3.- Las críticas deben escribirse pensando en que van a ser leídas por lectores no especializados. Es necesario hacerse la reflexión de que existe una reciente posibilidad de que lo que escribimos caiga en manos de ese tipo de lector, que no tiene por qué tener ningún *background*, ni por qué tener conocimientos metarreferenciales del género, ni por qué rebajar sus exigencias de calidad sólo porque la temática de la obra le resulte simpática. Una novela que exija ese tipo de conocimientos debe ser señalada como tal, para que sea descartada por lectores que no deseen profundizar en el género de esa forma. Esto no quiere decir que la crítica no busque ser útil al lector especializado, que por supuesto debe serlo.

4.- Hay que distinguir el valor literario del valor histórico. Esto es en apariencia una obviedad, pero se sigue dando la etiqueta de clásico a obras que no han aguantado el paso del tiempo más que como testimonios de la evolución histórica del género. Y no me refiero sólo a cosas obvias como los bolsilibros, pioneros de tantas cosas pero sin valor como literatura. Quizá fuera bueno visitar con frialdad títulos como *Más que humano*, buena parte de la obra de Heinlein o casi toda la obra temprana de Dick. Todo esto, por cierto, fue tratado ampliamente en diferentes publicaciones con motivo de los artículos sobre el canon de la CF, sobre el cual no puedo evitar dar mi visión: el canon lo terminarán haciendo los lectores y la crítica general, y estará formado por las novelas que sean capaces de salir del gueto. El único rol de la crítica especializada es el de intentar facilitar la aceptación de determinados títulos. Pero en la crítica especializada estamos demasiado mediatizados por las propias claves del género

**Existe la sensación colectiva de que la crítica de CF atraviesa un buen momento en España. Me temo que no es, ni mucho menos, para tanto**

para entender plenamente qué puede trascender de él para los lectores educados generales, y es casi seguro que nos equivocaremos al señalar ciertas novelas. Los intentos de décadas pasadas de colocar a Asimov como referente es obvio que se han cerrado con un fracaso que ha mantenido estancada la consideración exterior del género: Asimov es un escritor popular de calidad, pero nunca puede ser un referente. No llega al listón. Aunque también es cierto que hay elementos externos que contribuyen a la integración en ese canon genérico: las novelas con adaptaciones cinematográficas llamativas lo tienen mucho más fácil siempre, y el mejor ejemplo es que una novela relativamente menor de Dick es ahora mismo la más difundida.

5.- Hay que terminar con las críticas guasonas de lucimiento personal<sup>(13)</sup>, así como las faenas de aliño de 200-300 palabras cuando se considere que el libro tiene cierta relevancia, sea un libro que nos guste o no. En contra de lo que viene siendo habitual, a lo mejor sí tiene un valor educativo dedicar mil palabras a explicar detalladamente por qué una novela que ha sido candidata al Hugo y es presentada por su editorial como «La Última Revelación» no vale nada. Igualmente, es absurdo perder el tiempo despotricando contra libros que pasan inadvertidos. Que sigan inadvertidos y fin del problema.

6.- Hay que ser rigurosos al incluir una serie de elementos en las reseñas: tratar el nivel estilístico, el dibujo de personajes, por supuesto también la originalidad de la trama. Creo que es también el momento de ser especialmente intransigentes con los defectos de producción editorial, como en la traducción o la maquetación. Los libros son caros, y debido a las tiradas cortas no van a dejar de serlo, pero, a cambio, lo mínimo es que el lector reciba un producto técnicamente impecable.

7.- Todos los medios actuales que incluyen buen número de críticas pertenecen a editoriales comerciales que publican literatura, que a su vez es reseñada en esos medios. Para evitar suspicacias y reafirmar la seriedad de sus propósitos, más allá de lo meramente publicitario, sería conveniente que esos medios buscaran algún tipo de fórmula con la que garantizar al lector la independencia de las reseñas de sus propios libros. Por ejemplo, un crítico fijo durante un periodo que tuviera a su cargo las reseñas de la editorial madre, y que estuviera en condiciones similares a la de un *ombudsman* en los periódicos: durante un año, sus textos resultarían totalmente intocables, incluso por contrato, y se le pagaría por leerse todo lo que publicara la editorial, incluso lo que no le apeteciera. Dando esa independencia, quedaría claro que no existe un propósito primordialmente publicitario en esos espacios de reseña. Aunque, claro, lo cierto es que ni siquiera creo que a ninguna de

(13) Una especialidad del fandom, que forma parte de la evolución de la crítica del género; era una forma aliviada de hacer comentarios negativos. Hoy resulta un recurso superfluo.

esas publicaciones, ni en papel ni en la web, les interesara algo tan peligrosamente independiente.

8.- El anterior punto incide en la necesidad de una cierta, mínima, profesionalización de la crítica para que tenga una mayor seriedad y fiabilidad. Mi propuesta sería dividir éstas en dos grupos:

a) Reseñas que se desea que salgan, y por las que se paga. De esta forma, aunque un libro no le apetezca a nadie, aparecerá un reseñador aunque sea simplemente por la modesta cantidad implicada. Así se garantiza contar con críticas de los libros que se consideren importantes. Eso no supone que tengan mayor o menor tamaño o vayan más o menos destacadas que las otras; puede ser que un libro que *a priori* no se tenía en cuenta —esto es especialmente importante en el caso del *slipstream*— resulte a la postre uno de los más destacables del número.

b) Reseñas sugeridas por los críticos, de libros de los que les apetece hablar. Bueno, éstas no se pagan: se usa el dinero en pagar más sustancialmente las «obligatorias».

También sería bueno que las revistas tuvieran un grupo de críticos más estable, y con parámetros más definidos, con mayor personalidad común. Ese sí es un trabajo que se viene haciendo, aunque con resultados irregulares. Y la seriedad en la cuestión de la periodicidad también ayudaría lo suyo, claro.

El objetivo, a largo plazo, sería el de conseguir unos medios de comunicación del fandom que pudieran ser realmente un referente fiable para esos ámbitos exteriores que nos interesan —académico y periodístico— y que, por tanto, sirvan para abrir la puerta al material de CF que resulte verdaderamente valioso. Igualmente, al dar cuenta de las obras de *slipstream* en igualdad de condiciones con las de ciencia ficción «de género», buscarían normalizar la relación entre ambos apartados. La idea es que, para un autor que escriba una obra de CF «no de género» o para un editor grande, la presencia en publicaciones especializadas de CF no suponga un desdoro sino, al contrario, la apertura a un nuevo mercado adicional —respetable, sensato, adulto— para su obra. El objetivo a largo plazo es que, si existe la percepción de que el mercado de la ciencia ficción es útil y maduro, ningún escritor cometerá más el error de decir «mi novela no es de CF» y perder así un potencial de ventas valioso. Además, para la CF «de género», es bueno —como he explicado antes extensamente— verse ligado a estos títulos que suelen tener relevancia en el mercado literario general.

En resumen: la razón por la que los escritores generales dicen en ocasiones que su obra no es ciencia ficción es que éste es un club al que no quieren pertenecer. La crítica<sup>(14)</sup> es el estamento mejor colocado

para actuar como embajadora del género y, poco a poco, convencerles de lo contrario.

En cuanto a los ensayos, creo que es el momento de dar carpetazo en las publicaciones serias a los trabajos historicistas sin más valor que la enumeración de las novelas de tal tema o tal autor. Me parece que puede ser más positivo, y también más creativo, apostar por investigaciones multidisciplinares; análisis a fondo de las obras de un autor más allá de la enumeración de los argumentos; informes acerca de la edición en castellano de determinadas obras; y trabajos que estudien a fondo aspectos puramente literarios o científicos del género, estableciendo nexos informativos y extrayendo conclusiones que vayan más allá de lo que puede brindar una investigación cruzada en *Google* y en la *Enciclopedia* de Clute y Nicholls. Ensayos, en general, que sean útiles realmente para los lectores al presentar reflexiones fruto del trabajo o bien ayudas bibliográficas significativas, y no sólo formas de llenar páginas con información que está disponible para quien se moleste en buscarla. Textos que sean fruto del estudio y la reflexión, no sólo de la documentación.

Dentro de este apartado, me gustaría hacer mención aunque sea brevemente a otro grupo muy especializado, y que también tiene, *a priori*, una vocación de servicio a favor del género: la Asociación Española de Fantasía, Ciencia Ficción y Terror. Ahora que se ha recuperado una estabilidad presupuestaria, me gustaría invitar a sus socios a que hicieran una pequeña reflexión sobre la forma en que se invierten sus esfuerzos. ¿Lo que hace la AEFCFT sirve realmente para algo o no? ¿Beneficia sustancialmente a la difusión del género el invertir los escasos fondos de la Asociación en publicar un boletín bimestral de noticias que pueden encontrarse en cualquier página web, o una antología que recoge relatos que podrían ser publicados en cualquier otro sitio? Personalmente, creo que la Asociación debería tener un enfoque más centrado en llevar a cabo un servicio público, antes que competir con iniciativas ya existentes. Y existen lagunas en aspectos no comerciales e igualmente útiles, especialmente en la difusión de la CF española en ámbitos exteriores: la Asociación, por ejemplo, casi nunca ha tenido un departamento de prensa operativo, no ha tenido hasta la presente Junta ninguna relación con entornos académicos y no mantiene actualmente ningún tipo de actividad de difusión del género en castellano en el extranjero. ¿Por qué no invertir en una antología de relatos traducidos al inglés, por ejemplo, para conseguir despertar la curiosidad por los autores españoles en el mercado internacional? Creo que el proyecto E-Libris, que recupera clásicos de la CF española que no serían

(14) En todo momento me refiero a las personas que mantenemos una relación continuada con el género en un plano de investigación y análisis, no al lector que ocasionalmente hace una reseña en un *fanzone* o una web.

reeditados por ninguna editorial comercial, marca la pauta del tipo de trabajo que se podría llevar a cabo: útil, específico y singular.

### Qué hacer: los autores

Bien, quiero ser verdaderamente cuidadoso en este punto, puesto que creo firmemente en que lo que debe hacer un creador es escribir de aquello que motive su inspiración. Los escritores no tienen ningún compromiso con la ciencia ficción, aunque les haya interesado en estadios iniciales de sus carreras, o bien puedan seguir sintiendo cercanos a ella. De hecho, la mayor parte de los escritores de CF españoles «consolidados» están buscando salidas hacia otros campos, aunque sean hermanos, como la fantasía heroica –Javier Negrete–, la fantasía sofisticada –Elia Barceló–, la fantasía histórica –Juan Miguel Aguilera–, la fantasía urbana –Rodolfo Martínez–, o cualquiera de ellos –Rafael Marín–.

Todos estos autores, y otros a los que no cito para no hacer interminable la lista, seguramente apostarían por el género si existieran motivaciones de algún tipo. O, tal vez, si dejan de pesar en el ambiente global la sensación de que a través de la CF pueden conseguirse menos logros que mediante la fantasía.

Vale, todo comprendido. Sin embargo, tengo que manifestar mi sorpresa al comprobar que los escritores españoles de CF parecen haber renunciado a algunas posibilidades fértiles que ofrece el género en la actualidad. Y me pregunto qué resultados no podrían conseguir si, con las puertas que ahora mismo tienen abiertas en editoriales cada vez más significativas, apostaran por caminos como éstos:

1.- La CF distópica-política de referente inmediato. ¿A nadie más que a mí le parece raro que no se haya escrito desde el género más que una novela de ciencia ficción significativa que ocurra en la España de dentro de veinte años? Me refiero a *Salud mortal*, de Gabriel Bermúdez, y tampoco es exactamente una novela que trate los aspectos que nos rodean día a día en los telediaros. Me parece sorprendente que fenómenos que están en la calle, interesan a todo el mundo y pueden afectar a nuestro futuro común no se hayan visto reflejado apenas más que en cuentos sueltos del género. Estoy hablando de los nacionalismos, la inmigración, el déficit científico, la degradación de la educación, los empleos precarios... Como periodista, puedo asegurar que

una buena novela que tratara estos problemas y apareciera en una editorial significativa podría conseguir, como mínimo, una importante repercusión mediática.

2.- La parábola. Tomemos como ejemplo reciente *Los tejedores de cabellos*, de Andreas Esbach: una reflexión sobre la condición humana, sobre temas universales, a partir de un escenario de futuro lejano. En un determinado momento de su historia, la CF asumió para sí el rol de actuar como catalizador de reflexiones sobre la sociedad y la condición humana. De hecho, las herramientas de la CF son singularmente eficaces para ello: al tratar con materiales verosímiles, exige una suspensión de la credulidad menor al lector, que puede concentrarse más en los aspectos morales de lo narrado.

Sé que la literatura con elementos éticos o morales está claramente fuera de onda en la actualidad, y las razones me parecen comprensibles por su identificación durante décadas con elementos religiosos. Pero la falta de referentes éticos de la realidad que nos rodea, sus continuas contradicciones –por ejemplo, entre

lo que aconseja la moral predominante y lo que la propia sociedad demanda para un triunfo, por ejemplo, laboral–, hace necesario una revisión de este prejuicio. Por añadidura, la literatura moral no tiene por qué suponer imposición de ideas; hablo de plantear debates, de invitar al lector a reflexiones al colocar, a través de las posibilidades argumentales de la CF, a nuestras propias convicciones frente a situaciones límite. No

es casual que la mayor parte de los lectores de ciencia ficción sean personas dialogantes que, más allá de su ideología política, tienen una notable flexibilidad en su comprensión de la evolución de la sociedad. Y ello es porque la CF juega con frecuencia con ideas que ridiculizan los prejuicios, reduciéndolos al absurdo a través de la parábola.

3.- La revisión con un enfoque autóctono de los grandes temas de la ciencia ficción. Aquí puedo echar mano de otro ejemplo reciente: *El prestigio*, de Christopher Priest. Una novela que trata sobre teleportación, pero que lleva esa maravilla a un marco totalmente nuevo: el del mundo del espectáculo itinerante de principios del siglo XX. No hay una gota de novedad en cuanto a ideas, pese a lo cual la novela resulta perfectamente original, y además muy satisfactoria en lo meramente literario. La novela policíaca se ha terminado por imponer en España utilizando este tipo de mecanismos,

**Por si alguien no se ha dado todavía cuenta, estamos en algo así como el mejor momento de la ciencia ficción en España. Tenemos potencial para crecer, y una oportunidad histórica para hacerlo**

y autores como Lorenzo Silva, Alicia Giménez Bartlett o el fallecido Manuel Vázquez Montalbán han publicado trabajos «de género» en las principales editoriales españolas trasladando los esquemas del policíaco tradicional a un escenario cercano y atractivo para el lector, que agradece esa identificación. Por alguna razón, puede parecernos que la idea de un telépata residente en Sants o de un laboratorio de clonación en Las Rozas resulta ridícula, pero lo cierto es que Lorenzo Silva, por ejemplo, lleva cientos de miles de ejemplares vendidos de las interesantes aventuras de dos picoletos, uno de ellos además una chica bastante mona, a los que envían a investigar a pueblos.

4.- El *technothriller*. Algunos escritores de CF estadounidenses, como Greg Bear o Robert J. Sawyer, llevan algún tiempo trabajándose este terreno con algún acierto. ¿Por qué no ha salido un Michael Crichton español? Está claro que el público compra esas novelas... Entiendo que a los autores nacionales les da mucha pereza escribir algo así sin la garantía de verlo publicado, pero ¿soy el único que piensa que una apuesta de este tipo terminará por triunfar?

5.- La ucronía. Es lo que, aunque de forma *sui generis*, le ha abierto el mercado francés a Juan Miguel Aguilera. Las fantasías históricas con elementos científicos tienen un enorme potencial para atraer a lectores generales, y son por ahora el campo en el que la CF española se ha movido más.

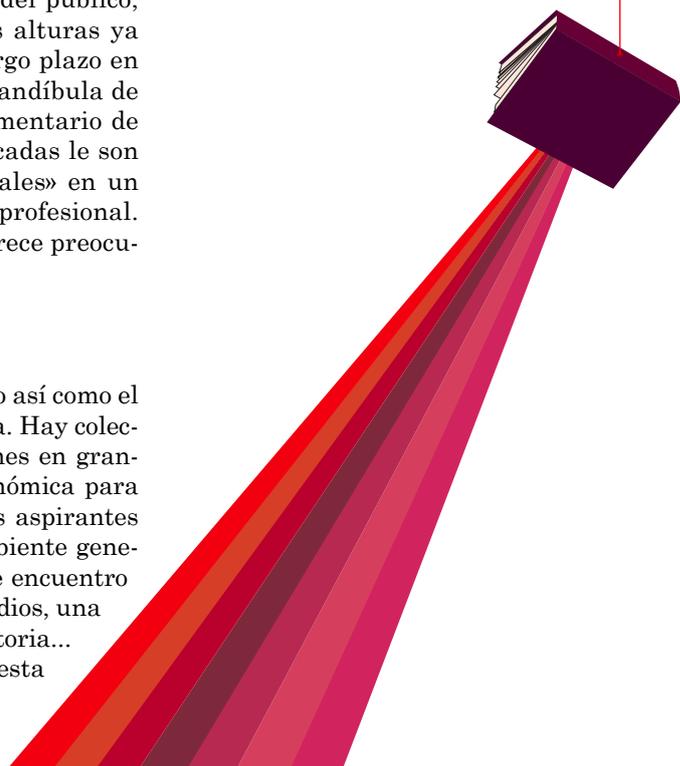
Un último consejo a algunos autores: para crecer hay que comportarse como personas mayores. Y eso supone aguantar los chaparrones negativos, intentar aprender de las críticas útiles y colocarse, en líneas generales, un dedo por encima del runrún que acompaña al mundillo, que está formado por aficionados que hacen y dicen lo que les da la gana.

Buena parte de los autores españoles no sólo están inmersos en el fandom, sino que con frecuencia tienen comportamientos impropios de personas que someten voluntariamente su obra al juicio del público, y deben en consecuencia afrontar los resultados. A estas alturas ya me resulta difícil tomarme en serio las posibilidades a largo plazo en el gran mundo de la literatura de un autor que tiene la mandíbula de cristal, o que cree importante detenerse en discutir el comentario de cada aficionado en la red, o que cuando las reseñas publicadas le son adversas agarra una pataleta y exige críticos «profesionales» en un entorno en el que nadie —empezando por él— es todavía profesional. Espero que sólo sea un sarampión coyuntural, pero me parece preocupante.

## Conclusiones

Por si alguien no se ha dado todavía cuenta, estamos en algo así como el mejor momento de la historia de la ciencia ficción en España. Hay colecciones profesionales estables de pequeño tamaño, colecciones en grandes editoriales, premios literarios con cierta enjundia económica para todos los formatos, escritores francamente buenos, jóvenes aspirantes a escritores bastante animosos, medios de difusión, un ambiente generalmente tranquilo en el fandom, convenciones y puntos de encuentro bien establecidos y que pueden servir de referentes a los medios, una presencia en éstos mayor que en ningún momento de la historia... Cayeron las revistas, pero hay posibles sustitutivos —como esta *Hélice*— de interés.

Lo que es más importante: en nuestros países vecinos y referentes, como Francia, Italia o Alemania, la CF



creció algo y alcanzó un cierto punto de normalización. El proceso que vivimos en España podría conducir de forma natural a una situación equiparable a la de esos países, con un pequeño núcleo de escritores semiprofesionales, proyectos editoriales consolidados y una difusión creciente entre el público general como una opción narrativa más, con sus propios clásicos y su prestigio.

Sin embargo, los peligros de los que he hablado en este artículo proceden del hecho de que el referente de la ciencia ficción española continúa siendo la CF estadounidense. Y es un hecho obvio que ésta, debido a los condicionantes de su industria cultural, se encuentra en crisis. Va a fraccionarse en dos: una cada vez más populachera, la de las franquicias y las obras de consumo masivo, y otra muy especializada, dirigiéndose al reducido núcleo de lectores con preparación científica. La CF para el consumidor medio quedará fuera del género, porque sus temáticas serán engullidas por la literatura general ante la indiferencia del sector más extremista –y ruidoso– de la propia ciencia ficción, con lo que los clásicos de nuestro acervo literario pueden sumirse en el olvido. Habrá una temática futurista y especulativa aceptada por la literatura general, y un gueto aún más cerrado y pequeño.

En España existe el peligro de discurrir por ese camino y que se pierdan autores y libros de interés, pero también existe la oportunidad de aprovechar la situación con el esfuerzo, sobre todo, de los medios críticos, como he intentado demostrar en este artículo.

Tenemos potencial para crecer, y una oportunidad histórica para hacerlo. Luchemos por colocar a la CF en España como merece, en un lugar estable y que asegure su supervivencia no como el culo garbancero de la literatura de tiros en el espacio, sino como lo que siempre pudo ser y sólo ha sido a veces: un género arriesgado por sus posibilidades críticas, una ventana a los peligros del futuro, una posibilidad para el empleo de temáticas heterodoxas. ●

# SIEMBRA de TINTA

· Premio Merlín de Narrativa 2006 ·

**Microrelatos de**

Javier Esteban Gayo  
M<sup>a</sup> Isabel Rodríguez  
Felideus

**Ilustrados por**

Jezabel Rodrigo  
Felideus

**SOLICÍTALO YA EN TU LIBRERÍA HABITUAL O COMPRALO ONLINE EN:**

cyberdark.com | casadellibro.com | paradox.es | editorialcelya.com

· ISBN: 8496482286 ·

## Brumas irlandesas

por Iván Fernández Balbuena  
Profesor de Historia

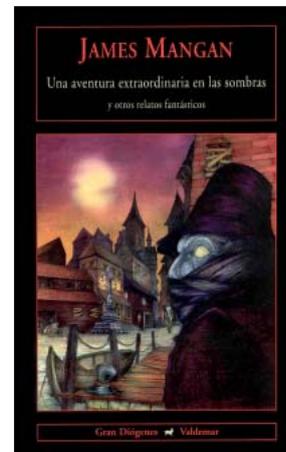
Para la mayor parte de los lectores españoles de género, Valdemar es la editorial especializada en terror gótico, decimonónico y de los primeros años del siglo XX. Pocos tienen en cuenta que este sello es algo más y que también es muy apreciado entre otro tipo de lectores con gustos bastante diferentes. Así, además de contar con autores como M.R. James, Benson, Le Fanu, Howard o Hope Hodgson, adscritos a géneros concretos, también podemos hallar gente tan selecta como Henry James, Juan Manuel de Prada o el Marqués de Sade. Puede que muchos pensemos que el mayor logro de Valdemar sea la publicación de la narrativa completa de Lovecraft, pero en otros círculos se ha alabado mucho su nueva edición y traducción de *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust.

Todo esto viene a cuento porque el presente libro puede llevar a la confusión a algunos lectores. Dudo que mucha gente sepa quién fue James Mangan (1803-1849), al cual yo mismo he descubierto en este volumen, pero por el título del libro, la ilustración de la cubierta y la reseña de la solapa da la sensación de que estamos ante un escritor británico de terror en la órbita de Poe y Hoffmann. A fin de cuentas, poca gente conocía a autores como Quiller-Couch, Ross o Cline hasta que vieron la luz en esta editorial y todos son magníficos exponentes de la muy inglesa tradición del cuento de miedo.

Bien, pues si partimos de esta premisa nuestro error será mayúsculo, porque Mangan tiene muy poco en común con casi todos estos autores, y, aunque Hoffmann no le es muy lejano, sus intenciones son muy diferentes.

James Mangan fue un escritor mercenario que publicó en la mayor parte de su obra en los periódicos y revistas irlandesas de la primera mitad del XIX. Sus ganancias con esta labor eran bastante magras y su adicción al opio y el alcohol convirtieron su vida en un desastre. De hecho, murió joven en la calle cuando sus muchos vicios y su poco sueldo le habían convertido en una especie de vagabundo. En este sentido, su vida entronca directamente con la de Poe pero su obra se aleja bastante de la del norteamericano y se acerca más a la de otros románticos de vida disipada como De Quincey o Hoffmann. Católico tibio y nacionalista más tibio aún, estas posiciones sólo le sirvieron para situarse en una incómoda tierra de nadie que le impidió a lo largo de su vida gozar del apoyo de los principales grupos de poder de su país. En cierta forma, si Mangan viviese hoy, me lo imagino como uno de esos rockeros yonquis tipo Sid Vicious dando tumbos por la vida y con muy pocos éxitos de los que presumir.

Con estas premisas uno podría imaginarse a Mangan escribiendo cualquier cosa con tal de conseguir dinero para su dosis habitual. Nada más lejos de la realidad: nuestro autor poseía una



**Una aventura extraordinaria  
en las sombras  
y otros relatos fantásticos**

**James Mangan**

Traducción: José Luis Moreno-Ruiz

272 páginas

Col. Gran Diógenes, 6

Valdemar, 2006

**Da la sensación de que  
estamos ante un escritor  
británico de terror en la  
órbita de Poe y Hoffmann,  
pero nuestro error es  
mayúsculo**

vasta cultura (leía a la perfección alemán, castellano, francés e italiano y se ganaba un sobresueldo como traductor) y se consideraba a sí mismo como un artista; y, añadido yo, un artista tremendamente innovador y del que bebieron muchos otros con posterioridad (especialmente gracias a una recopilación de sus obras publicada en 1904 y que fue muy elogiada por gente como Chesterton). Veamos los logros que se recogen en esta breve recopilación para comprobarlo.

“Las treinta redomas” es una novela corta de casi cien páginas cuyo modelo más obvio es Hoffmann y el Romanticismo alemán (de hecho, como otros muchos cuentos de este libro está ambientado en Alemania). La idea de la que parte recoge todos los tópicos del terror romántico: el joven enamorado con la vida (y la fortuna) arruinada por el juego, el pacto faústico y el final feliz. En ese sentido tenemos muchas cosas que destacar. En primer lugar, la poderosa imaginación de Mangan que crea uno de los personajes más siniestros y malvados de la literatura de terror, pero, en especial, el carácter extraño, prácticamente surrealista, del acuerdo al que llega el héroe de la historia (dinero a cambio de centímetros, o, más bien, pulgadas) y que da lugar a escenas realmente absurdas que bordean la locura y que prefiguran a Kafka. Hay incluso un atisbo de las técnicas de asociación psicológicas utilizadas por Poe en sus cuentos policíacos. En cualquier caso, el relato se desinfla en su último tramo, con un final feliz apresurado y ridículo. El porqué de esta decisión podría ser las necesidades imperiosas de dinero que tuviese nuestro autor o un recorte por cuestiones de longitud impuesto por la revista de turno pero, personalmente, mi teoría es otra. A Mangan toda esta trama fantástica le sobra; su interés es otro más cercano a la experimentación literaria, a forzar los límites del lenguaje y la técnica narrativa. Es, pues, uno de esos autores, como Sterne, Joyce, Queneau o Robbe-Grillet, para los cuales el estilo lo es todo.

Por su parte, “El hombre embozado” se parece mucho al relato anterior. Ambientado en Austria, es una variación sobre *Melmoth, el errabundo* de Maturin (que aquí se aparece a un empleado de banca corrupto) pero de nuevo queda claro que las intenciones de Mangan son otras. Parte de la historia está impregnada de un poderoso aire onírico cercano a las alucinaciones provocadas por las drogas que recuerda mucho a De Quincey pero también a autores del siglo XX como el propio

Philip K. Dick (de hecho, hay un momento del cuento en que la realidad se descompone y su protagonista no sabe muy bien si lo que está viviendo es real o no).

Mientras, “El patán del abrigo gris” es un relato fantástico ambientado en una Irlanda medieval e irreal que narra con gran sentido del humor, y al estilo de un añejo cuento de hadas, como Irlanda, con la ayuda de sus antiguos dioses, rechazó una de las múltiples invasiones que han asolado su historia. La historia anticipa muchos de los futuros hallazgos de Yeats en narraciones similares (como el ciclo de Hanrahan el Rojo, parte de su libro *La rosa secreta*) y también puede ser visto como una suave y bien humorada crítica a los grupos independentistas irlandeses más violentos.

Por el contrario, “Una dosis de sesenta gotas de láudano” se aleja totalmente de la narrativa y se convierte en sesenta breves ensayos que son una auténtica declaración de intenciones

por parte de Mangan; un sincero, divertido y estremecedor ideario vital. Se abre con la cita de un médico inglés defensor del láudano u opio (John Brown) que recomienda esta dosis de droga como la mejor para conseguir un mayor grado de lucidez y excitación. Mangan divaga a lo largo de estas sesenta gotas desde lo ingenioso hasta lo profundo, desde lo muy gracioso e irónico hasta la angustia

vital más extrema. Hay anotaciones sobre literatura, filosofía, estética, apuntes biográficos... Una total mezcla que siempre basa su efectividad en un ingenio y un gusto por las frases brillantes que anticipa las mejores páginas de Oscar Wilde.

Sin duda, la obra maestra del libro (y que le da título) es la siguiente pieza, “Una aventura extraordinaria en las sombras”. Contrariamente a lo que se podía suponer, «Las sombras» es el nombre de una popular taberna de Dublín donde Mangan ha quedado con un amigo suyo. El amigo no aparece y nuestro autor se va emborrachando lentamente. En medio de la bruma etílica cree reconocer en uno de los parroquianos a un conocido escritor y, mientras divaga sobre si está en lo cierto o no, acaba perdiendo el sentido. Como es obvio, lo de menos es la trama, lo realmente impactante es la técnica experimental que se utiliza a lo largo del cuento y que no es otra que el famoso monólogo interior utilizado de forma brillante por Joyce en su *Ulises*.

Puede que hoy resulte ya una técnica rutinaria, pero en su momento causó sensación y resulta llamativo que su antecedente directo sea este oscuro y

**Está muy por encima de la media, en especial por el extraordinario uso del lenguaje y por su retorcida y amarga imaginación, capaz de recrear ambientes y personajes que se salen del tópico**

desconocido compatriota del autor de *Ulises*. Mangan juega con su descubrimiento como un niño con un juguete nuevo el día de Reyes; divaga, deriva, salta de un tema a otro, crea constantes juegos de palabras, llena el texto de oscuras citas y referencias, se deja llevar por una digresión tras otra... En fin, lo que una mente suele hacer cuando la invade el ocio. Todo lo que dio fama a Joyce está aquí, más de medio siglo antes y en sólo una docena de páginas.

“Los tres anillos” es una hermosa fábula sobre la intolerancia religiosa. Este auténtico pastiche de *Las mil y una noches* transcurre en la corte de Saladino, cuando éste se entrevista con un sabio judío para que le explica como siendo tan sabio abraza todavía una religión errónea. Lo más triste del cuento (con un final abierto y un poco forzado) es que a pesar de la bella e inteligente respuesta que da el judío a modo de parábola (y que es el núcleo de la historia), Saladino –personificación de la intolerancia– queda bastante poco convencido. El hecho de que este dirigente árabe amenace en varias ocasiones al judío con la conversión por la fuerza dota a esta alegoría de una triste actualidad: el poder político frente al intelectual, la fuerza bruta frente a la inteligencia. Puede que a la larga la pluma sea más fuerte que la espada pero como bien sabe Mangan (y no olvidemos su condición de católico en un momento y lugar en que esta opción era motivo de discriminación), a corto plazo, la espada puede ser tremendamente convincente.

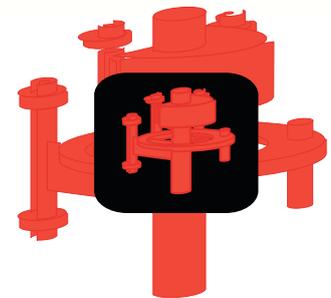
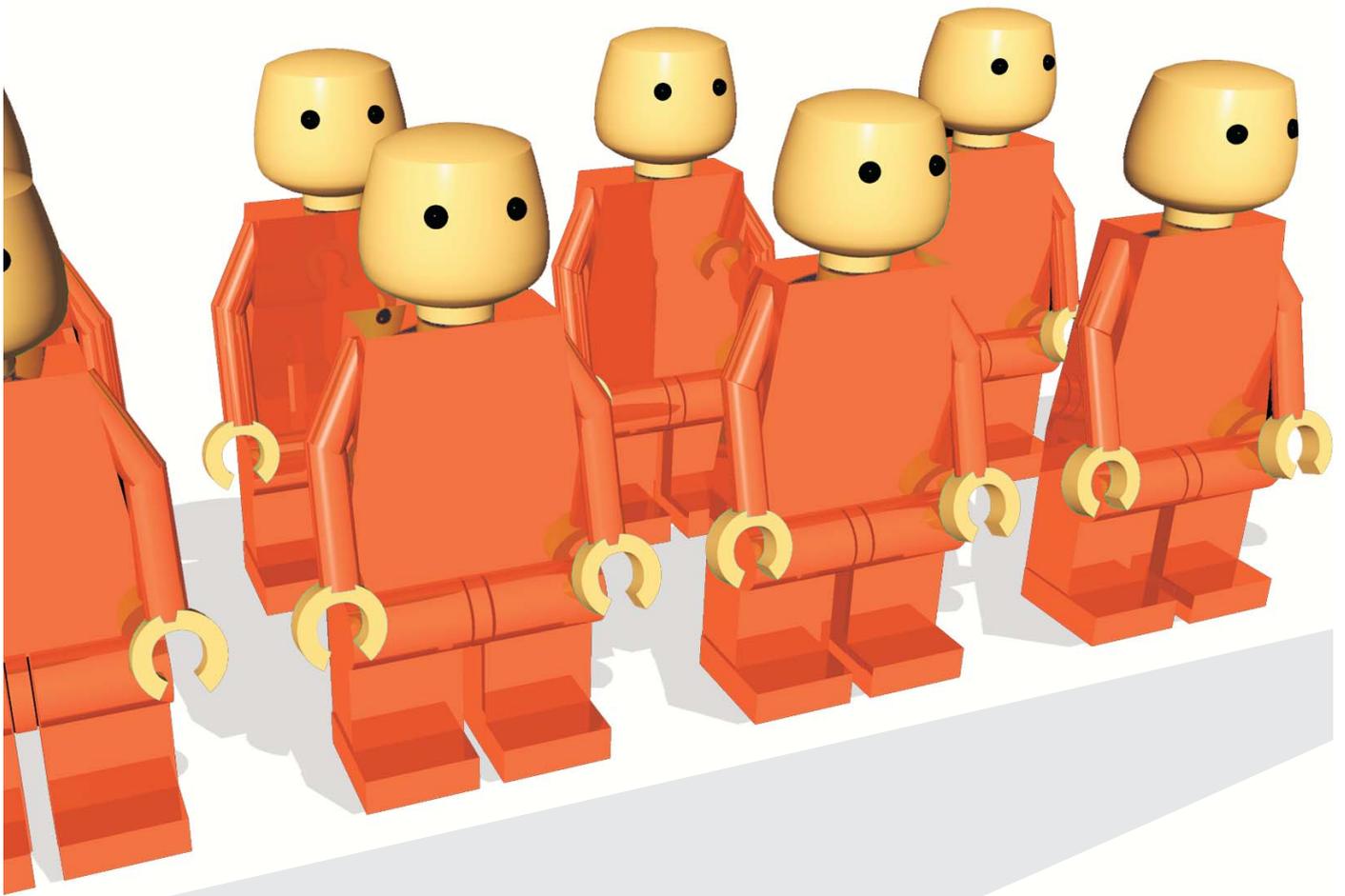
Por último, tenemos “La historia del viejo lobo”, otra fábula alegórica de inspiración medieval sobre la mezquindad del espíritu humano y la imposibilidad del entendimiento con el otro. Cuando un viejo lobo ha alcanzado la sabiduría suficiente como para ser consciente de que sus ataques contra los humanos son moralmente reprochables, intenta llegar a un acuerdo con éstos. Como era de esperar, este Acuerdo fracasa lamentablemente y tendrá trágicas consecuencias. Hay amargura en este último cuento, una amargura que parece destilada de la experiencia vital de su narrador y que al lector se le presenta como una verdad incuestionable. Puede que lo más triste sea que pocos se encontrarán con fuerzas para rebatir las tesis de Mangan.

Puede que estas dos alegorías no estén a la altura del resto del libro pero a pesar de todo siguen teniendo cierto interés. También es verdad que la fantasía irlandesa no deja de ser un divertimento bien hecho. De la misma forma, los dos cuentos de ambientación alemana poseen evidentes fallos estructurales ya mencionados, como la imitación exagerada de otros modelos como Hoffmann y Maturin, finales demasiado abruptos y forzosamente felices, callejones sin salida argumentales que se cierran en falso... Todos ellos palidecen ante la belleza e innovación de “Una dosis de sesenta gotas de láudano” y de “Una extraordinaria aventura en las sombras” pero son también obras fascinantes, con méritos propios y

que están muy por encima de la media de su época, en especial por el extraordinario uso del lenguaje del irlandés y por su retorcida y amarga imaginación, capaz de recrear ambientes y personajes que se salen del tópico en el que caen demasiadas historias de género.

Mangan es, por tanto, un autor que, indudablemente, defraudará o dejará fríos a la mayoría de los lectores que se acerquen a él buscando sólo un autor desconocido de terror o fantasía decimonónico, pero será un valioso hallazgo y una fuente de placer para todos aquellos que disfruten con la literatura más exquisita, cuidada y, hasta cierto punto, elitista.

Por último, debo expresar unas breves palabras sobre el traductor de estos cuentos, José Luis Moreno-Ruiz. Afirmar que la labor de un traductor es importante roza el lugar común pero, con un escritor de las características de Mangan, esta premisa se convierte en una realidad peligrosa. Cuando la gracia y la belleza de un autor recae en su estilo, el traductor se encuentra ante un peligroso campo minado. Sólo hay que recordar cuánta gente de habla hispana no acaba de entender la importancia de escritores como William Faulkner o Henry James debido a las pésimas traducciones con las que han sido agredidos. Afortunadamente, éste no es el caso. Moreno-Ruiz está a la altura de James Mangan y consigue trasladar al castellano toda la belleza de su prosa; y se convierte en una razón más para que la lectura de este volumen sea una experiencia tan grata como inolvidable. ●



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

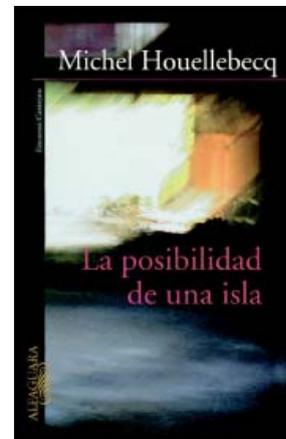
## La posibilidad de subvertir

por **Juan Manuel Santiago**  
Ex-director de *Gigamesh* y *Stalker*

¿Nos hallamos ante la novela más autobiográfica de Michel Houellebecq, pese a tratarse de una de sus pocas obras en las que el protagonista no se llama Michel? Pudiera ser; del mismo modo que el verdadero apellido de Michel Houellebecq no es Houellebecq sino Thomas. Es más, tal vez nos hallemos ante una novela autobiográfica *a posteriori*. Me explico. Uno sospecha que las obras de Houellebecq (como las de cualquier autor, por otra parte) relatan sucesos más o menos autobiográficos. No conozco al francés, pero, a juzgar por los datos biográficos de que dispone el común de los lectores —e incluso de los críticos—, resulta fácil interpretar al Michel que protagoniza su primera novela, *Ampliación del campo de batalla* (1994), como un trasunto de las peripecias vitales de un ingeniero reconvertido en informático en proceso de reconversión a escritor. Michel, el protagonista de *Las partículas elementales* (1998), es abandonado por su madre, igual que el autor, otro Michel, que renunció a su apellido Thomas después de que sus padres se lo confiaran a su abuela (de la que adopta el apellido Houellebecq) y pasase una juventud entre internado e internado: es como si el Philip K. Dick de *Valis* o el Chuck Palahniuk de *Asfixia* hubiesen cobrado vida y se dedicasen a la agitación masiva, pasados, eso sí, por el tamiz de Charles Dickens (aunque no me cabe duda de que el autor hubiera preferido que lo comparase a Honoré de Balzac, aunque fuera para negar sus similitudes). Asimismo, si sabemos que Houellebecq ha residido en las Islas Canarias y mantiene contactos con los líderes de la secta de los raelianos, considerar *Lanzarote* (2000) como una novela transrealista es casi una perogrullada.

No obstante, y con esto paso a razonar el carácter de autobiografía *a posteriori* de la novela que nos ocupa, en el momento de publicar *La posibilidad de una isla*, Houellebecq apenas había dirigido un par de cortometrajes, bajo el pseudónimo de Michel Thomas (que, como hemos visto, es su nombre auténtico); pero, después de protagonizar uno de los fichajes más sonados de la historia de la industria editorial francesa (1,3 millones de euros pagó la editorial Fayard por esta novela), ha decidido desarrollar una de las cláusulas contractuales, que le permitía dirigir la adaptación cinematográfica de su obra. Así, pues, Houellebecq se encuentra en la misma tesitura en que se hallaba el protagonista de la novela, Daniel1. ¿Le sucederán las mismas peripecias que al personaje durante el rodaje? No sería de extrañar, dado que Houellebecq reside en Almería, donde se desarrolla parte de la acción de la novela y se localizarán los exteriores de la película.

Asimismo, algunos de los hechos relatados en *La posibilidad de una isla* se pueden interpretar como un trasunto del proceso que sufrió Houellebecq, el bufón intelectual e incómodo de la sociedad



### La posibilidad de una isla

Michel Houellebecq

Título original: *La possibilité d'une île*

Traducción: Encarna Castejón

439 páginas

Col. Literatura

Alfaguara, 2006

Ya no estamos ante una oda exasperante a la futilidad de la vida, sino más bien ante una amarga reflexión sobre la felicidad, el envejecimiento, el fin del deseo sexual y el miedo a la muerte

francesa, por haber insultado el Islam en su novela *Plataforma* (2001). Sus intervenciones en el juicio son dignas de ensayo aparte y, en todo caso, no corresponde a una publicación sobre literatura fantástica reproducirlas. Baste decir que el autor se refiere de manera indirecta a la polémica en un pasaje que lo ha llevado a ser catalogado como extremista, racista, filofascista y demás epítetos vejatorios, curiosamente por parte de la izquierda que lo prohibió en sus principios (como al protagonista de la novela):

En realidad, mi presunto humanismo se apoyaba en dos bases muy pobres: una vaga gracia sobre los administrativos y una alusión a los cadáveres de los inmigrantes clandestinos arrojados a las costas españolas habían bastado para ganarme la reputación de hombre de izquierdas y defensor de los derechos humanos. ¿De izquierdas, yo? (...) Por otra parte, tenía pinta de árabe, lo cual facilitaba las cosas; el único contenido residual de la izquierda durante esos años era el antirracismo, o más exactamente el racismo antiblanco.

Pese a este arranque, no quisiera dar la sensación de que Houellebecq ha radicalizado su discurso y ha entregado al lector el *Territorio comanche* del estado del bienestar de principios de milenio. *La posibilidad de una isla* es su novela más desesperada y, al mismo tiempo, lógica. En ella, Houellebecq pule parte de la agresividad de las obras anteriores e incide en los aspectos más sentimentales de su discurso. Ya no estamos ante una oda exasperante a la futilidad de la vida, sino más bien ante una amarga reflexión sobre la felicidad, el envejecimiento, el fin del deseo sexual y el miedo a la muerte.

Daniel es un humorista de éxito, cínico y provocador (sus espectáculos llevan títulos como *Cómeme la franja de Gaza* o *Mejor con libertinas palestinas*) que a sus cuarenta y siete años inicia la cuesta abajo profesional y vital. Se embarca en proyectos cinematográficos imposibles y se abandona a la vida contemplativa en Almería, junto con su perrito Fox y su compañera Isabelle, inmersa en la crisis de los cuarenta. Dos cambios trastocan su vida: inicia una aventura más pornográfica que amorosa con Esther, una veinteañera madrileña aspirante a actriz, y empieza a coquetear con una secta religiosa radicada en Lanzarote, los

elohimitas, inspirados en los raelianos (con los que, como se ha dicho, Houellebecq mantiene contactos) y que prometen la vida eterna a través de la clonación. En sus momentos de mayor desesperación, Daniel se permite reflexiones como la siguiente:

Durante la primera parte de tu vida, no te das cuenta de la felicidad hasta que la has perdido. Luego llega una edad, una segunda edad, en que sabes, en cuanto empiezas a vivir algo feliz, que acabarás perdiéndolo. (...) La tercera, la de la auténtica vejez, cuando el hecho de prever la pérdida de la felicidad impide incluso llegar a sentirla.

Ese Daniel crepuscular, pálida sombra del humorista de éxito que fue en su momento, recibe un encargo del líder de la secta: escribir un «relato de vida», una autobiografía que servirá de modelo para los aspirantes a la vida eterna.

Dos mil años después leemos los relatos de vida de dos de sus reencarnaciones, Daniel24 y Daniel25. Ambos son neohumanos. Descubrimos que los elohimitas consiguieron clonar seres humanos, aunque dotándoles de características anatómicas diferentes para adaptarse a un gran cataclismo ecológico («la Gran Desecación») de dimensiones planetarias. Los relatos se alternan, y nos presentan un interesante retrato de la civilización actual (en la que la religión, el amor y el sexo lanzan sus últimos estertores) y la nueva sociedad neohumana (más sugerida que explicada). Houellebecq toma partido por la utopía y por la secta amiga: los raelianos (o elohimitas, tanto da), al fin y al cabo, no son un fraude. El inicio de la nueva humanidad puede ser un sainete que, visto por los ojos del bufón lúcido que es Daniel1, semeja un ditirambo pesadillesco, una carga de profundidad contra la esencia misma de las religiones que, por un lado, reduce a un juego de niños la polémica de Houellebecq contra el Islam y, por otra, nos conduce a una terrible paradoja: la religión que nos presenta esta novela funciona, remarco, porque, en efecto, regala la vida eterna.

Y, a partir de aquí, el Apocalipsis.

La imagería de *La posibilidad de una isla* es apocalíptica. Los capítulos de Daniel1 nos presentan una aproximación a la «hora cero»; el alumbramiento de una nueva religión, el principio del fin del mundo tal como lo

**Una novela imperfecta e irregular: fascinante cuando reflexiona sobre la decadencia de Occidente, interesante ante el nuevo mesías, convencional en su futuro casi incognoscible plagado de imágenes muy poderosas, y desasosegante por la juventud y el amor perdidos**

conocemos. Al no ser el Daniel que comienza la narración, las anotaciones de Daniel24 y Daniel25 difieren de las de aquél y, pese a tratarse de neohumanos, diríase que empatizan mejor con la capacidad de sufrimiento y la búsqueda de felicidad: no conocen estos sentimientos más que por las referencias de los relatos de vida de sus predecesores, pero son capaces de racionalizarlos y entenderlos. Carecen del referente, que reconstruyen de manera intelectual. Por el contrario, la vida de Daniel1 es la búsqueda consciente de la destrucción de estos sentimientos.

Daniel25 asume la responsabilidad de cerrar el círculo comenzado por Daniel1 y sale de las fronteras de la Ciudad Central. Sus peripecias por las ruinas de España contrastan con la mordacidad de su antecesor, quien nos dedicaba reflexiones como la siguiente:

La presencia de animales domésticos es relativamente reciente en España. País de cultura tradicionalmente católica, machista y violenta, España trataba hasta hace poco a los animales con indiferencia, y a veces con sombría crueldad. Pero la uniformización funcionaba en todos los terrenos, y España se iba aproximando a las normas europeas, especialmente las inglesas. La homosexualidad era cada vez más corriente y aceptada; se difundía la comida vegetariana, así como las baratijas *new age*, y, en las familias, los animales domésticos, que en español recibían el bonito nombre de *mascotas*, sustituían poco a poco a los niños. Sin embargo, el proceso estaba en sus inicios, y había bastantes fallos: no era raro que alguien regalara un cachorro por Navidad como si fuera un juguete, y unos meses después lo abandonara al borde de la carretera.

Donde Daniel1 se carga de golpe y plumazo los conceptos de felicidad y paternidad, sus clones tienen que reinventarlos, reconstruirlos a partir del espejo distorsionado de alguien que, sucesivamente, ha renegado de estos conceptos, ha arrancado sus despojos (o los seres queridos que los poseían), los ha arrinconado y ha terminado por echarlos de menos y necesitarlos imperiosamente. Daniel23, o Daniel24 (qué más da), es consciente de su condición de neohumano:

No conocemos las alegrías del ser humano; sus penas no nos perturban. Nuestras noches ya no vibran de terror o de éxtasis; sin embargo vivimos, pasamos por la vida sin alegría y sin misterio, el tiempo nos parece breve.

Y, no obstante, uno tiene la sensación de que están siguiendo el camino inverso de Daniel1 y son más humanos que él: tratan de alcanzar el conocimiento de lo que Daniel1 tardó una vida en olvidar.

Daniel25 no conoce la felicidad, pero se permite detalles poéticos. En su periplo por las ruinas de una España postatómica y espectral, nos muestra un escenario

muy ballardiano, en el que los restos de la humanidad no mejorada acechan entre las ruinas de lo que antaño fuera Madrid mientras los bosques poblados de osos y lobos le ganan terreno a los antiguos polígonos industriales, y en lo que un día fue el aeropuerto de Barajas todavía se puede ver un cartel de David Bisbal.

Por el contrario, los fragmentos escritos por Daniel24 resultan de una lectura morosa, explicativos en exceso, insertados en la narración de manera forzada para hilvanar ambas líneas argumentales.

De este modo, *La posibilidad de una isla* aparece como una novela imperfecta e irregular: fascinante cuando reflexiona sobre la decadencia de Occidente, interesante cuando narra el nacimiento de un nuevo mesías, convencional cuando atisba un futuro casi incognoscible pero plagado, eso sí, de imágenes muy poderosas, y desasosegante cuando se lamenta por la juventud y el amor perdidos.

En definitiva, nos hallamos ante la obra de madurez de un existencialista con el alma triste. ●

# La vigencia de un clásico: ¿puede el hombre superar la violencia?

por **Alberto García-Teresa**

Licenciado en Filología Hispánica y codirector de *Jabberwock*

**E**ntendemos que una obra es un clásico cuando a su perfección técnica se suma la capacidad de ser interpretada y reinterpretada de forma válida a pesar de los años, superando así su condicionamiento temporal. Julián Díez, en estas mismas páginas, habla de la necesidad de releer nuestros clásicos del género, de revisar nuestro canon, tan inminente y próximo, para descartar aquellos relatos que se revelan percederos y así poder mantenerlo vigente, más allá de una mera Historia de la Literatura de ciencia ficción donde sí tendrían reconocimiento como sucesos históricos relevantes.

Han pasado cuarenta años de *Estación de tránsito* y, como intentaré demostrar a continuación, podemos decir que esta breve novela continúa siendo un clásico, y que probablemente lo seguirá siendo por mucho tiempo. Creo que *Estación de tránsito* sí soporta bien el paso de los años y las relecturas, y esto se debe a que aborda cuestiones morales y filosóficas que superan la lectura historicista (que alude a que es un reflejo de la Guerra Fría; hecho que, evidentemente, puede haberla originado, y sin duda estimulado, aunque su lectura y su interpretación rebasan el corsé de esa contextualización).

Otro factor que normalmente se convierte en un lastre en la CF al evaluar su perdurabilidad es salvado aquí por Clifford D. Simak sin muchas complicaciones: dentro del texto, el elemento científico, que pudiera quedar desfasado, es un recurso narrativo. La novela no se apoya en su verosimilitud científica, sino que, como relato maravilloso, asume que el lector lo acepta y se introduce en su universo sin buscar una especulación científica, sino una narración que emplea las posibilidades de elementos especulativos para reflexionar sobre el ser humano con hondura.

Además, una de las claves de la obra está en su reflexión, que se presenta atemporal, sobre la violencia, la convivencia y el respeto cultural. Simak apuesta por la fraternidad como solución de los conflictos, pero el libro deja entrever que el autor no es tan optimista como pudiera parecer en un primer momento. Igualmente, el relato posee numerosas contradicciones filosóficas y éticas que, lejos de perjudicar su calidad, debido a que versan sobre cuestiones morales, constatan la ambigüedad del ser humano y la imposibilidad de esgrimir una única solución y un camino coherente hacia ésta si dicho sendero es recorrido por hombres y mujeres, además de mostrarnos así un mundo narrativo rico.



## **Estación de tránsito**

**Clifford D. Simak**

Título original: *Way Station*

Traducción: Susana Rodríguez Vida

208 páginas

Col. Kronos

Minotauro, 2003

De este modo, Simak ha sabido construir un artefacto narrativo espléndido, con sabiduría literaria y notable inquietud filosófica, que nos puede seguir aportando, estimulando y haciéndonos recapacitar sobre nuestra naturaleza y nuestro futuro a través del tiempo.

El eje del volumen lo constituye el protagonista, Enoch Wallace. Es el encargado de custodiar y administrar la estación de tránsito que la Central Galáctica ha instalado en la Tierra, y que debe permanecer en secreto para el resto de terrestres. Para ello, ha sido colocada dentro de su casa, una pequeña granja aislada en Wisconsin, y manipulada con distintos mecanismos que la hacen inexpugnable al exterior y autosuficiente en su interior. Además, el tiempo que pasa Enoch dentro de la estación no transcurre biológicamente para él; no envejece. La existencia de la estación y la edad aparente del personaje son los motores, como veremos, de la trama.

Enoch es una persona muy minuciosa y metódica. Ávido de conocimiento (lo único que recibe del exterior son periódicos y revistas científicas para expertos), aspira a realizar su trabajo con eficiencia y a aprender todo lo posible de su experiencia. Mantiene un exhaustivo diario donde recoge todo, transcribe íntegras las

## Estación de tránsito soporta bien el paso de los años y las relecturas puesto que aborda cuestiones morales y filosóficas que superan la lectura historicista

conversaciones con los extraterrestres de memoria, en las que manifiesta su gran inquietud hacia sus formas de vida y sus ciencias, y vuelca sus propias reflexiones. De hecho, el relato reproduce varios pasajes de esos diarios para narrar acontecimientos pasados. «Era una regla que se había impuesto desde el primer día de funcionamiento de la estación, la de no dejar nunca el diario»; y lo cumple a rajatabla.

También es un ser muy compasivo, con una percepción especial con la naturaleza. Es más, Simak humaniza al personaje a través de la naturaleza («necesita sol, tierra y viento para seguir siendo un ser humano»); le dota de arraigo e identidad mediante ella: «eran estos paseos [los que da por el campo a diario], pensó, tal vez más que otra cosa, lo que le había permitido seguir siendo un ser humano y un ciudadano de la Tierra».

Pero Enoch es un personaje contradictorio. Por un lado, a pesar de estar firmemente en contra de la violencia y de saber que la guerra es la mayor lacra de la Humanidad, Wallace descarga tensión disparando en una singular galería de tiro que posee dentro de la estación. Se siente muy reconfortado cuando lo practica, y no siente ningún remordimiento aunque su talento y su pensamiento son antibélicos.

Igualmente, el saber disparar y tener práctica con el fusil salva al final a la galaxia entera (debe acertar un difícil disparo para matar a un ser que forcejea con otro querido, y así recuperar el objeto que aquél ha robado y conseguir, de este modo, recomponer la armonía en la galaxia): por tanto, paradójicamente, a pesar del continuo discurso antibélico de Simak, éste cae en la contradicción de presentar la violencia como un medio que soluciona los problemas para bien (y menudos problemas). Retomaré esta ambigüedad en breve.

También es contradictoria la relación amor-odio que mantiene con la Humanidad y con la Tierra. A pesar de la actitud algo misantrópica y antisocial de Enoch, que desgranaré seguidamente, en los momentos de mayor hostilidad hacia él de su entorno (la demonización extrema por parte de sus vecinos va a

producir un inminente linchamiento y se siente más acosado que nunca por sus observadores) es cuando decide (y en sus constantes dudas también presenta Simak a un personaje rico y complejo) inconscientemente abandonar la estación y la posibilidad de viajar por la galaxia y permanecer en la Tierra como una persona corriente<sup>(1)</sup>.

El escritor, de esta manera, ha sabido crear un personaje redondo, que va más allá del mero arquetipo y de la representación dramática de unas ideas.

Por otra parte, me gustaría reseñar lo llamativa que es la manera en la que el autor consigue ganarse al lector de género con este personaje. Enoch Wallace no supone una fantasía compensatoria a la manera que entiende Thomas M. Disch, pero sí bebe de sus principios (el «Emperador de Todas las Cosas» denunciado por Norman Spinrad): se trata de un individuo solitario, infravalorado por sus vecinos, pero que guarda un gran secreto y que debe asumir una descomunal responsabilidad, de la cual depende tanto el futuro de la galaxia como la misma existencia de la Tierra («tú eres el único que puede representar a la Tierra», le dice un diplomático alienígena). De hecho, para mayor identificación, el narrador nos cuenta una anécdota de su juventud, en la que las semejanzas con el prototipo de lector de ciencia ficción son evidentes:

Recordaba una noche en que estaba sentado junto al fuego del campamento, charlando con otros soldados para matar el tiempo. Cuando mencionó su idea de que tal vez hubiese habitantes en otros planetas que giraban en torno a otros soles, sus compañeros se burlaron de él y luego, durante muchos días, su idea fue objeto de mofa para ellos, por lo cual no volvió a mencionarla jamás.

Una de las características más memorables tanto del personaje como del pensamiento de Simak es su decidida apuesta por el humanismo. «Bajo cualquier forma, con cualquier finalidad, para él todos eran personas», dice el narrador de Wallace. Por encima de las diferencias (obsérvese que no son sólo raciales, sino ya entre especies, y con tanta diversidad como las existentes en la toda la galaxia... y en la imaginación, por extensión), la fraternidad, el respeto y la voluntad de entendimiento se configuran para el escritor como las bases de una convivencia armónica, plena y enriquecedora. Las distintas clases de alienígenas y el infinito espacio de la galaxia son hipérbolos con las que el autor plasma su convicción en el progreso y la felicidad que pueden ser generados mediante la convivencia pacífica y dialogante entre culturas.

(1) Debemos aclarar que, en la historia, cuando se descubre la exhumación de un cadáver alienígena enterrado por el protagonista, y en vista de los vientos de guerra que soplan en la Tierra, la Central Galáctica se plantea muy seriamente cerrar la estación de tránsito instalada en la casa de Enoch. A éste le dan la opción de reintegrarse en su planeta, y cortar el contacto con la galaxia, o ser enviado a una estación de otro planeta sin posibilidad de retorno.

También puede interpretarse, desde un enfoque ciertamente un tanto misántropo, esa actitud abierta y acogedora de Enoch como fruto del aislamiento que tiene el personaje, o potenciado por ello. Se nos explica que «él no conocía a nadie en Londres ni en ningún otro lugar del mundo». Cuando regresa de la guerra y se interna en sus tierras, en su casona apartada de la sociedad, Wallace vive en un mundo en paz, «y ésta mantendría alejados el horror y la violencia». Enoch vive al margen de hombres («había cortado ya sus vínculos con la Tierra») y eso posibilita su contacto con otras formas de vida no humanas; su tranquila convivencia con ellas. Sólo habla con un cartero y, es más, se lamenta de ser humano en alguna ocasión aunque no se dice porqué (si se enlaza a su historia personal, cabría entonces deducir que es a causa de la guerra que lo ha traumatizado).

Ese aislamiento se produce igualmente dentro de la estación, y se refiere a ello en varias ocasiones. En su interior, se siente ajeno al mundo humano: «él tenía su mundo propio, mayor que el que se extendía fuera de la estación, más inmenso que todo cuanto sus semejantes hubieran podido soñar. La Tierra no le hacía ninguna falta». A pesar de ello, el protagonista no es una persona solitaria por naturaleza; rechaza, por tanto, a los hombres por otros motivos: además de su carácter sociable con los seres extraterrestres, manifiesta que «la galaxia era un lugar demasiado grande para que un ser viviente pudiera permanecer en ella solo y desamparado». Wallace se aparta de los humanos porque entiende que en una sociedad humana no es posible la convivencia y el crecimiento personal.

Sin embargo, Enoch defiende a los hombres —para él, un tanto incomprensiblemente—: «no tenía remedio (...) aquella obsesión suya de presentar a los habitantes de la Tierra como seres buenos y razonables». Quiere lo mejor para la Tierra y la especie humana, y se pone en máxima alerta cuando se plantea marcharse a otra estación y abandonar el planeta. Se siente especialmente alarmado por el hecho de que, si estalla una nueva guerra en la Tierra, como consecuencia ésta no será integrada en la comunidad galáctica, lo cual preocupa enormemente a Wallace, quien incide en el conocimiento científico y técnico que perderá y el aislamiento que supondrá para todo el planeta. No es una cuestión egoísta, porque Enoch puede continuar la tarea que tanto le satisface en otra estación; es un sentimiento pleno del propio personaje («amaba demasiado a la Tierra para ello [darle la espalda]»), quien, además, se aferra en los momentos difíciles a su condición de ser humano. Es más, esa necesidad de arraigo es básica en el protagonista: «un hombre, se dijo, debía pertenecer a alguna parte, debía tener una lealtad y una identidad». A pesar de ello, siente gran sorpresa y una enorme emoción al recibir un regalo del cartero, «de un ser de su misma especie»; una talla

de madera realizada por éste. Le sorprende esa muestra de generosidad y aprecio, aunque está habituado a recibir regalos de los viajeros galácticos que acepta con normalidad, pero de otro hombre. Si el narrador enfatiza ese hecho es porque resulta relevante, por tanto.

Clifford D. Simak llega a la conclusión de que la violencia en el ser humano no es innata, aunque sí «ancestral» («los hombre gritaban y se debatían con el frenesí de un odio ancestral que los enfrentaba en una lucha secular», expresa al hablar de la guerra). Sin embargo, en otras ocasiones lo duda:

¿Era la guerra una cosa instintiva, de la que eran tan responsables los hombres corrientes como los políticos y los estadistas? Parecía imposible, y, sin embargo, en cada hombre se hallaba profundamente arraigado el instinto combativo, el impulso agresivo, el extraño sentido de rivalidad... todo lo cual producía conflictos de un género u otro, si tal instinto era llevado a su extremo.

Se dice de los humanos que son una raza «con la cabeza llena de sueños, las manos de crueldad y la terrible certidumbre de un propósito aún mayor en sus corazones» (prepotencia). El escritor considera la violencia humana, «la pugna constante por la preponderancia racial o regional», exactamente, como el mayor problema de los hombres. De hecho, en la ficción, como un observador objetivo, lo expresa muy gráficamente al explicar que el recelo que tenía la Central Galáctica para instalar en la Tierra una estación de tránsito se debía, precisamente, a esa continua actitud belicosa y autodestructiva.

Wallace —y no es difícil pensar que el propio escritor— se muestra

**Las contradicciones filosóficas y éticas del relato constatan la ambigüedad del ser humano y la imposibilidad de esgrimir una única solución y un camino coherente hacia ésta si dicho sendero es recorrido por hombres y mujeres**

colérico (...) no sólo por la estupidez intelectual de la Tierra, sino también por la estupidez intelectual de la galaxia, por las mezquinas querellas que podían detener la marcha de la hermandad de los pueblos que finalmente se había extendido a este sector galáctico. En cuanto a la Tierra, y asimismo en la galaxia, el número y complejidad de los artilugios, el pensamiento noble, el conocimiento y la erudición podrían constituir una cultura, pero no una civilización. Para ser verdaderamente civilizado debía haber algo mucho más sutil que los artilugios o el pensamiento.

El autor se presenta muy escéptico con la resolución de la Guerra Fría, que es coetánea tanto de la realidad ficcional como del propio autor. Simak duda que los políticos puedan construir la paz porque piensa que priorizan otros intereses a la convivencia. Considera que la vida tranquila y armónica con la naturaleza puede producir paz y respeto (aunque ese mismo contexto genere la demonización de Lucy y el propio Wallace y el siguiente linchamiento popular. He ahí una nueva contradicción): «si algunas naciones siguieran el ejemplo que les damos las gentes de una pequeña localidad como la nuestra y aprovecharan esta lección de convivencia, el mundo iría mucho mejor».

Narrativamente, el escritor se apoya en que esa conclusión, el estallido irremediable de una nueva guerra, es el resultado de un estudio matemático y sociológico del ser humano basado en las ciencias alienígenas (más desarrolladas y que el narrador continuamente ensalza, pues la alabanza de las civilizaciones extraterrestres y el complejo de inferioridad de Simak, como humano y terrestre, es una constante) que está desarrollando el protagonista. En ese sentido, Enoch deshecha toda esperanza de comprender científicamente a los hombres y expresa su desilusión con éstos al tirarla a la basura cuando empieza a embalar todos los objetos de la estación. Es un hecho sumamente simbólico, pues era un reto personal que generaba mucha preocupación en Wallace, pero también orgullo, al cual dedicaba gran esfuerzo y dedicación. Su abandono es un símbolo de la renuncia a la capacidad del hombre de ser bueno y poder convivir en paz: «no encerraba ninguna esperanza», concluye sentenciosamente. Simak, por otra parte, no pierde la oportunidad de alertar a su sociedad contemporánea de los riesgos de otro conflicto bélico; algo que, lamentablemente, prevalece como una reflexión aún vigente: «¿cuántas guerras podría soportar aún la población de la Tierra?».

En ese punto es importante señalar la figura de Lucy Fisher, la muchacha sordomuda, por quien Enoch muestra preocupación y cariño. No hay deseo sexual, sino ternura y un sentimiento paternalista de protección sincero. No en vano, Wallace se salta las normas de no introducir a ningún humano en la estación para poder ponerla a salvo de la paliza de su padre.

Enoch busca la comunicación, apuesta por la coexistencia tanto como actitud vital como vía de conocimiento, y se muestra especialmente intrigado por el mundo completamente aislado e incomunicado en el que ella vive, y la contempla como un ser bondadoso. Pero este aislamiento no tiene que ver con el que Wallace experimenta, pues éste solamente vive al margen de los humanos, no de otras personas, hacia quien es extremadamente receptivo como hemos visto. De hecho, en su mutismo ella vive en plena comunión con la naturaleza, a ojos del protagonista, y Enoch reconoce que vivía «con una intensidad que no podía compararse».

Lucy Fisher es, sin duda, otro personaje que será bien acogido por los lectores, identificados (o que aspiran a identificarse) con ella: es un ser con una tara física, despreciado y humillado, que sin embargo mantiene una «extraña serenidad espiritual interior» y que encierra un gran secreto y un poder mucho mayor (en último término, ella es, de hecho, la salvación de la galaxia).

Como decía, Lucy posee una «extraña serenidad espiritual interior», unida al entorno natural: «la amplia perspectiva, el aire límpido y la sensación de aislamiento casi lindaban con la grandeza del espíritu». Eso nos lleva a la idea de misticismo que desprende también el propio Enoch Wallace.

Casi como un asceta, el protagonista vive con gran austeridad, defiende que «lo que sobrevivía era el espíritu y la mente», y valora, de hecho, la amistad y el conocimiento infinitamente más que lo material («todo lo demás era perecedero», concluye). Así mismo, Simak nos explica que hay una entidad que da sentido a todo en la galaxia, que posibilita el conocimiento y que armoniza la existencia de carácter divino, con la cual se entra en contacto mediante un artefacto de tinte mágico, pero insiste en que no tiene nada que ver con las religiones. A pesar de ese intermediario, se siente respeto y reverencia hacia aquella entidad, pero no un culto organizado, aunque puede recordar a los chamanes y las religiones primitivas.

En última instancia, Simak se reconcilia con la Tierra y el hombre, porque la salvación de toda la galaxia se halla en la Tierra, en este planeta ninguneado (¿de nuevo un elemento ficcional compensatorio eco de un complejo de inferioridad?). Además, se cierra con un final feliz: «y así habría paz en la Tierra y, con el tiempo, se uniría a la confraternidad de la galaxia». Sin embargo, no deja de ser peculiar que Simak, en este texto, da a entender que no cree que los hombres sean capaces de solucionar su problema solos: precisan la acción o bien de la ayuda exterior (la comunidad galáctica, que activaría un proceso que causaría un estado de «estupidez» global que generaría una paralización y una involución en los seres humanos) o bien de un ser superior de naturaleza mística (¿Dios?), que es quien finalmente lo solventa. El hombre, expresa así el autor, no puede superar por sí mismo la cuestión de la intolerancia, el

odio y la pugna por el poder. Esa ambigüedad provoca que el lector no sepa si está ante un mensaje optimista (percibido desde una lectura ingenua) o ante uno pesimista (percibido desde una lectura entrelíneas). Simak no da una respuesta clara, porque no es una cuestión que pueda reducirse a blanco o negro. La naturaleza humana y la confianza en sus posibilidades es demasiado compleja como para reducirla a una solución maniquea. Así, esa polisemia, esa ambivalencia y apertura de posibilidades de interpretación es uno de los grandes aciertos de la novela, que será acogida por cada lector de una manera distinta, siempre inquietante y escurridiza.

El protagonista también sirve al escritor para realizar una exhortación de la amistad. Simak entiende que ésta debe basarse, para ser plena, en la comprensión, el respeto y la humildad. Wallace se siente muy orgulloso de sus amigos, se encuentra muy feliz por ello. Del cartero, su único amigo humano además de Lucy, resalta que no se inmiscuya en su vida y que no le pregunte de dónde saca las extrañas maderas con las que le obsequia para que las talle.

Por otra parte, me gustaría detenerme con atención en el desarrollo de la obra en su primer medio centenar de páginas, pues creo que revela una riqueza y un estudio y planificación de la novela francamente interesantes.

El volumen arranca de una manera magistral. El libro se distribuye en breves capitulillos, a los cuales Simak cierra con un punto climático, herencia sin duda de las publicaciones por entregas en las revistas del género<sup>(2)</sup>, lo cual determina notablemente el desarrollo de la trama. El primero de ellos es en verdad una auténtica obra maestra.

El inicio nos expresa la desolación y la muerte que supone la guerra. Sin embargo, el foco no es el ser humano, sino la naturaleza: «El humo se arrastraba en finas hebras de niebla sobre la tierra torturada, las cercas destrozadas y los melocotoneros hechos astillas por el fuego del cañón». Obsérvese que no está hablando sólo del impacto sobre el medio natural («la tierra torturada», que implica saña, e inmediatamente «tierra destripada»), sino también del medio agrícola, que afecta al hombre (al aludir a las cercas e incluso a los melocotoneros). Esa última imagen me parece especialmente expresiva: un árbol reventado, hecho

astillas, es una aniquilación brutal y total. Además, el melocotonero, con su colorido y su fragancia, es un buen símbolo de vida, y aparece destruido por la violencia humana, por sus armas. A continuación, ya sí, se centra en los hombres, con una concreción temporal realmente magistral (silencio, quejidos y lamentaciones, silencio, tumbas poco profundas y vegetación silvestre). Este primer y breve capítulo realmente es una pieza brillante de síntesis narrativa, destreza lingüística y habilidad simbólica.

En la segunda página (segundo capítulo) ya se nos presenta un problema grave que atrapa de inmediato al lector —y lo engancha para que siga comprando la revista—: Enoch Wallace, según la CIA, aparenta treinta años pero tiene ciento veinticuatro. Así, Simak nos presenta todo desde el inicio y nos ofrece muchas pistas.

Lo hace con un estilo directo, con una conversación fluida que da agilidad al texto porque lo prioritario es lanzar información al lector. Nos construye el ambiente que lo rodea —aislado, agreste, pues, según el investigador de la CIA, Enoch es «parte del paisaje, como una árbol o una roca»— y explica las pautas de la vida actual de Wallace y parte de su pasado. Así crea un clima

de misterio antes de la aparición del personaje. A pesar de conocer el lector mucho sobre él, esto no hace sino acrecentar su interés por él, pues, como el propio agente de la CIA, el lector «tiene más incógnitas que al principio».

A continuación, para aligerar ese ritmo monocorde, introduce un capítulo narrativo muy descriptivo, con lo que, desde el comienzo, queda patente la versatilidad del escritor y su adecuación a las necesidades expresivas y, por tanto, la superación de las limitaciones formales frecuentes en la narrativa de género de su época.

En ese *flashback* narrativo (afortunadamente, Simak posee la sabiduría necesaria para jugar con los tiempos narrativos y ofrecer una línea temporal discontinua pero coherente y armónica), el agente nos describe la casa de Enoch. En ese punto, el narrador pasa de la apacible cotidianeidad de los objetos corrientes del habitáculo donde vive Wallace al inquietante enigma de la fachada de la casa: impoluta, dura, impenetrable, perfecta, como una «pelada calavera», como un ser que «parecía esbozar una sonrisa malévol». Es

## A pesar del continuo discurso antibélico de Simak, éste cae en la contradicción de presentar la violencia como un medio que soluciona los problemas para bien

(2)Hasta donde tengo conocimiento, “Here Gather the Stars”, que es como fue titulado el texto, fue publicado en dos entregas, y no en las 39 piezas que cabría esperar, dada que ésa es la cantidad de capítulos en los que se divide el libro, la práctica totalidad de ellos con ese final climático.

## A pesar del final feliz, el hombre no puede superar por sí mismo el problema de la intolerancia, el odio y la pugna por el poder: precisa la acción de la ayuda exterior o de un ser superior de naturaleza mística. Esa ambigüedad provoca que no sepamos si estamos ante un mensaje optimista o pesimista

curioso contrastar esta impresión con el vistazo general que hace el protagonista poco después, que incide en los elementos de la casa propios de la estación. Con esto, el narrador ahonda en la oposición de perspectivas entre ambos, pues, no en vano, observan un mismo objeto con conclusiones morales completamente opuestas.

De pronto, tras dejar Simak la tensión en un punto álgido, nos produce una inmersión repentina en los quehaceres de Enoch, que aparece como alguien inofensivo y accesible, pero en un entorno completamente imaginativo: la casa es una estación estelar. El contraste de ambientes es muy fuerte, y obliga a cambiar la percepción de lector de misterio a lector de literatura maravillosa de improviso. Hasta aquí, el narrador ha manejado el efecto fantástico; ahora opta por lo maravilloso. Pero la situación y los hechos irreales diluyen el desconcierto muy rápidamente y no es aquél ni un momento traumático en la lectura ni en la narración. No saca al lector del libro, sino que lo empuja a la suspensión de la credulidad y al sentido de la maravilla, sobre todo cuando el autor juega con la evocación al aludir a extraterrestres y sus diferentes formas de vida.

Este pasaje transcurre completamente dentro de la casa, pero en un espacio nuevo, distinto al que visitó Lewis, el investigador de la CIA: el agente, con sorpresa, no había hallado periódicos y ahora se nos informa que existe una «pared oculta por libros e hileras de revistas y periódicos desde el suelo hasta el techo». Es decir, se enfrentan dos mundos colindantes, separados por una misma pared, aunque ubicados simbólicamente en otro espacio distinto, en donde el primero no consigue acceder al segundo: la apariencia (la casa humana y el exterior de la estación), condicionada por la visión del investigador de la CIA —y la sociedad—, con sus especulaciones y leyendas, que no intuye la verdad; y la realidad (el interior de la estación), placentera y positiva. Además, al introducirnos recuerdos emotivos de Wallace, nos humaniza al personaje, y se nos presenta una imagen muy diferente de la inquietante reproducción que nos ha ofrecido el investigador.

A raíz de ahí, una vez que Simak ha planteado buena parte de la base filosófica y narrativa de la obra, con más detenimiento va desbrozando el pensamiento y el entorno del protagonista, especialmente mediante pasajes descriptivos e insertando *flashbacks* y digresiones del personaje. La tensión se articula en torno

a la ocultación o el descubrimiento de la estación de tránsito y de la verdadera naturaleza de Enoch; en torno al eje Enoch-Lewis. Se observa desde ambos ángulos; desde el investigador intrigado y el investigado que trata de repeler la «amenaza» que nos expresa que representa el intruso. También impulsa la novela la llamada al sentido de la maravilla del lector que ejecuta continuamente Simak al retratar especies extraterrestres, sus formas de vida, su ciencia o su pensamiento. Progresivamente, introduce otros elementos propios de la trama, que multiplican los focos de atención y de tensión, los cuales el narrador va alternando y configurando mediante la incorporación de nuevos sucesos, agregando nueva información.

Sin embargo, me gustaría señalar un error grave en la trama en el cual el tono de la novela y cierta verosimilitud de la historia se pierden: ni el cartero ni el investigador de la CIA muestran temor o sorpresa al conocer, en mitad de un momento de gran acción, a un alienígena que acompaña a Enoch y que conversa en su idioma tranquilamente, la existencia de la estación de tránsito, la función de Enoch o la grave crisis galáctica en la que se hallan embutidos. En primera instancia, la agitación podría servir de —débil— excusa para desviar la atención, pero pasados unos minutos los personajes siguen actuando con completa naturalidad, con, incluso, mayor y plena comprensión. Simak, además, ha estado apelando continuamente con anterioridad al sentido de la maravilla con esos extraterrestres, por lo que se produce una desconcertante contradicción. Si bien estos seres nos han estado fascinando hasta el momento, ahora no son dignos de sorpresa.

Anteriormente ya he mencionado el interés del autor por la naturaleza. Simak refleja el territorio agreste en donde se mueven los personajes con descripciones atentas, centradas en la vegetación florida y en los árboles frutales y la plasmación de la atmósfera campesina, armónica y apacible. Lo hace hasta la primera mitad del libro, porque después ya no la presta atención, absorbido por la trama.

Enoch muestra más preocupación por cuidar el entorno y tratar de preservarlo (apunta que la acción del hombre —pastoreo, recolección, pero no habla de la industrialización, ajena al entorno que le rodea— la está perjudicando, con lo que regresamos a la misantropía) que por los propios seres humanos. En esa línea, cabe

aludir a la mención (francamente, puntual) que hace Simak del ecologismo en boca de su personaje: «Esto era la Tierra, pensó; un planeta hecho para el hombre. Pero no sólo para el hombre, porque también era (...) para todas las demás formas de vida que pululaban en el aire, la tierra y el agua». E, inmediatamente, enlaza con su idea de fraternidad, al hablar de que es de igual manera para los alienígenas. Es, por tanto, un sentimiento de fraternidad universal con todo lo vivo lo que mueve a Simak, que representa lo extraño y lo diferente por medio de los extraterrestres pero que también deja constancia de la relevancia del medio natural (directamente, como acabamos de ver, pero también de forma indirecta al recurrir a él de manera constante para ilustrar la acción de la mitad del libro). Además, Simak da a entender, casi con relación a la proyección romántica, que el entorno natural ayuda al ser humano, a su espíritu y a su conocimiento, pues nos habla de «lugares especiales que todos los hombres deben buscar por sí mismos» aludiendo al medio silvestre que rodea a Wallace.

Sin embargo, debemos matizar la, en mi opinión, sobrevalorada consideración de estos elementos que se ha manifestado por parte de otros críticos y reseñadores del género. Dichos elementos cumplen su función

con corrección y merecen nuestra atención, pero no son ni sobresalientes lingüísticamente ni tan determinantes narrativamente como para encumbrar la novela por ese motivo. Que nunca la ciencia ficción se haya detenido en ello no quiere decir que haya que magnificarlo, más aún cuando en la propia lengua del autor se encuentran grandes retratistas de la naturaleza (como los románticos ingleses). Dicho lo cual, se debe dejar constancia de su mérito dentro de la tradición del género, desde luego, pero con mesura.

Así, pues, he intentado acercarnos a la complejidad y a la riqueza de *Estación de tránsito*, con la excusa de comprobar si soporta las relecturas y si el paso del tiempo ha hecho mella irremediable en ella. A mi juicio, hemos visto, en conclusión, que no es una novela caduca o desfasada sino todo lo contrario. Se trata de una lectura sintética que contiene, además de una maestría literaria notable y una más que destacable ambigüedad y riqueza interpretativa que la hacen intelectualmente muy estimulante, una importante serie de reflexiones tan vigentes hoy en día como en su época, que pueden ayudarnos a recapacitar sobre el destino de nuestros pasos y el sentido de nuestras acciones.

Afortunadamente, la ciencia ficción posee obras de este calibre, literario y ético. ●



# Buena ciencia ficción a la antigua usanza

por **Ignacio Illarregui Gárate**

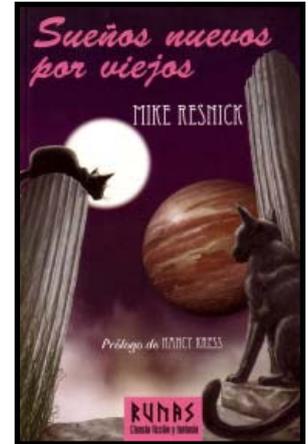
Profesor de Ciencias Naturales y coordinador de la web de crítica literaria C

Si por algo merece pasar Mike Resnick a la Historia de la Literatura Fantástica no es por ninguno de los motivos por los que generalmente se le recuerda: su condición de jornalero de la pluma que se ganó la vida escribiendo docenas de novelas eróticas durante la década de los setenta, su extrema afinidad por la aventura de tintes legendarios o la rapidez con la que da forma a sus obras –raro es el año en que publica únicamente un libro–. Es más justo hacerlo por su notable talento para las distancias breves. Basta repasar los relatos que han aparecido durante los últimos años en revistas como *Asimov Ciencia Ficción*, *Cuásar* o *Gigamesh* para tomar conciencia de que en su oficio hay algo más que llegar a fin de mes a cualquier precio.

Sin embargo, no hay nada más lejos de mi intención que vender la moto de que posee una prosa deslumbrante. Al menos por lo que hemos podido leer en España, Resnick se ha caracterizado por ser un escritor «funcional», que utiliza unas construcciones gramaticales que se reducen al más elemental «sujeto-verbo-complemento», unas descripciones someras, una escasa variedad en el registro narrativo y una preponderancia hegemónica del diálogo como mecanismo para hacer avanzar la historia. No obstante, ha desarrollado un acerado talento para estimular la fibra sensible del lector mediante unas historias centradas en la decadencia física o psicológica, el sentimiento de pérdida, la nostalgia o la entrega al ser querido; una serie de motivos argumentales que podrían haberle conducido hacia lo fácil, cursi o autocomplaciente y que, sin embargo, ha tratado desde la sobriedad y la sabiduría que, a veces, dan los años. Pues, como ha reconocido en alguna entrevista, se encuentra más cerca del fin de su vida que del comienzo, y su perspectiva se ha visto modelada por el inexorable paso del tiempo, con todo lo que eso implica.

Así, entre la veintena de relatos que recoge la colección *Sueños nuevos por viejos*, destacan piezas como “El corredor del olvido” (premio Ignotus al mejor cuento extranjero del año 2005 y finalista del premio Xatafi-Cyberdark del mismo año), “Una princesa de Marte” y “Viajes con mis gatos”. En el primero, en primera persona, se aproxima al drama del alzheimer dentro de una pareja cuando uno de sus miembros contempla cómo su compañera de toda la vida sufre los estragos de la enfermedad. Pero no se resigna a perderla y se somete a un tratamiento que representa un emocionante y, a la vez, aterrador canto del cisne. Resnick acude a un esquema bastante común: el primer segmento del cuento es la descripción de lo que supone el alzheimer para alguien que está observando sus efectos en un familiar y el segundo consiste en un diario personal escrito por un enfermo que, progresivamente, va perdiendo sus facultades mentales. A pesar de ello, está narrado con mucha contención y con una vuelta de tuerca final que altera la tradicional búsqueda de curación y la esperanzadora lucha contra lo imposible por un símbolo de la máxima entrega.

**Ha desarrollado un acerado talento para estimular la fibra sensible del lector con un tratamiento desde la sobriedad y la sabiduría**



**Sueños nuevos por viejos**

**Mike Resnick**

Título original: *New Dreams for Old*

Traducción: Pepa Linares de la Puerta

400 páginas

Col. Runas

Alianza Editorial, 2006

## Supone una recuperación de los mejores valores clásicos de la ciencia ficción, que puede seguir emocionando mientras nos fuerza a examinar nuestro interior

“Una princesa de Marte” y “Viajes con mis gatos” también abordan la dedicación, la nostalgia, el amor o el olvido, pero esta vez a través de encuentros imposibles con un fuerte toque metaliterario. El primero ocurre entre un personaje que ha perdido a su esposa y un extraño que afirma ser John Carter —el protagonista de las novelas de Marte de Edgar Rice Burroughs—, y el segundo entre un solitario lector y la autora de uno de sus libros de cabecera que lleva varias décadas desaparecida. Ambas están construidas con un estilo sobrio, centrado en plantear la idea que motiva cada historia y desarrollarla sin dilación, unas veces a la búsqueda de una sorpresa coherente con su planteamiento, otras avanzando hacia la conclusión más lógica, siempre intentado que el lector cree un lazo empático con aquel personaje que representa los valores que Resnick desea afirmar.

En esta tesitura tampoco conviene perder de vista “Los robots no lloran”, una exhortación al sacrificio y la abnegación con un toque asimoviano, o “Las cuarenta y tres dinastías de Antares”, premio Ignotus al mejor cuento extranjero publicado en 2002, que traslada la actitud indolente y poco respetuosa de muchos turistas a la hora de afrontar las maravillas culturales existentes en países en vías de desarrollo y la riqueza de su historia, pasada con un poder sugestivo incuestionable, huyendo del afán moralizador. Además, en este relato el autor despliega otra característica fácilmente rastreable en su obra: el alejamiento de ese anglocentrismo tan generalizado en la ciencia ficción procedente de EE.UU. o Gran Bretaña y la fascinación por otros escenarios más «exóticos»; fascinación en la que ocupa un lugar primordial África Central.

De las historias fraguadas en esta pasión no se incluye en este volumen, seguramente por su extensión, la excelente novela corta “Siete vistas de la garganta Olduvai”, que con agudeza captura la violencia presente a lo largo de nuestra historia como especie, aunque sí varias ensoñaciones sobre la historia reciente de países como Uganda o Kenia. De este modo, encontramos la que constituye, probablemente, la piedra angular de *Sueños nuevos por viejos*: “Pues el cielo he tocado”, premio Xatafi-Cyberdark al mejor cuento de literatura fantástica traducido de 2005. Centrado en el planeta Kirinyaga, donde los descendientes de los kikuyu han recreado el ecosistema de la sabana y han recuperado su antiguo modo de vida, relata el encuentro entre el *mundumugu* de la tribu, Koriba, y Kamari, una niña que le lleva un halcón con el ala rota. Koriba, enlace entre una sociedad que ha vuelto a sus orígenes y el resto de la humanidad, desempeña el papel de guardián de la tradición que utiliza su posición de poder,

fundamentada en la superstición, para evitar que nadie se salga de la senda marcada. Kamari, a su vez, protagoniza la rebelión contra las costumbres establecidas, la búsqueda del conocimiento y la libertad, y el sueño por un mundo mejor. Entre ambos se crea una relación de tintes trágicos que subvierte cualquier posición inicial del lector con una potente paradoja que convierte a “Pues el cielo he tocado” en una pequeña utopía ambigua, contradictoriamente humanista y muy apropiada para los tiempos que corren.

La pena es que, una vez se han leído los relatos ya traducidos, el resto despierta menor interés. Así, hallamos aventuras espaciales con un regusto a Jack Vance, un tanto alargadas y sin un mínimo relieve argumental (“El ángel de la guarda”, “Prendas”), fábulas morales que por diversos motivos no terminan de cuajar (“MacDonald tenía una granja”, “Los elefantes de Neptuno”) o ligeros divertimentos fantásticos sin pies ni cabeza (“El buhonero chino”). Sólo los relatos africanos antes señalados (como “La lanza ardiente en el crepúsculo” o “Mwalimu en el cuadrilátero”) recuperan parte del mejor Resnick y abren ventanas inusuales a un tipo de literatura fantástica novedosa.

Todo este material adicional supone la llave para entender el papel que juega Mike Resnick en la moderna ciencia ficción estadounidense: un escritor ajeno a los movimientos que han dominado el género en las últimas décadas, que no siente la necesidad ni de explorar ni de explotar los avances científicos más recientes, ni recrear atmósferas densas, ni dibujar personajes de tenue moralidad. Fiel a su condición de aficionado veterano, recupera una receta aparentemente pasada de moda: las sencillas y clarividentes buenas historias de los años cincuenta escritas como si fuera un trasunto de Robert Sheckley que hubiese trocado su corrosivo sentido del humor por un registro más sentimental, manteniendo siempre un humanismo incisivo y templado. En el fondo, este *Sueños nuevos por viejos* supone una recuperación de los mejores valores clásicos de la ciencia ficción, que puede seguir emocionando mientras nos fuerza a examinar nuestro interior.

Sobre la edición en sí es necesario alabar el envite de Alianza al apostar por un autor cuyas anteriores novelas pasaron desapercibidas en España, cuando no recibieron una justísima ración de palos, y publicar una colección de cuentos a un precio casi de otro tiempo (cuatrocientas páginas a quince euros). Sin embargo, un aspecto externo hortera y el uso de un papel abiertamente horrible deslucen físicamente a un libro que nos devuelve una ciencia ficción añeja y, a la vez, reconfortante. ●

# La materia de la que están hechos los sueños

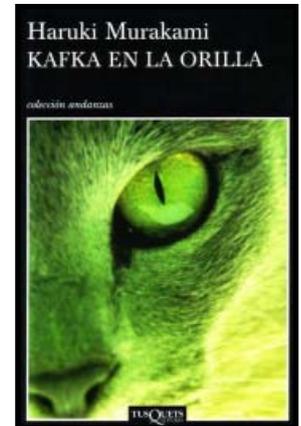
por **Santiago L. Moreno**  
Crítico

La inclusión del nombre del genial escritor checo en el título de esta novela de Haruki Murakami dista de ser casual. Su presencia responde a motivos que no sólo se encuentran en el argumento (el joven Tamura, uno de los principales protagonistas del libro, trata de huir, al igual que lo hiciera Franz Kafka durante toda su vida, del nefasto influjo paterno), sino también en la atmósfera de tono surrealista que envuelve a la narración. Sin embargo, esa sensación de irrealidad que sirviera a Kafka para enfatizar el término opuesto, es decir, la opresiva y burocrática vigencia de ciertas realidades, en Murakami cambia de signo y se convierte en un artefacto literario que ayuda al lector en su inmersión hacia un mundo onírico situado escasamente a dos palmos de la realidad. Donde Kafka creaba pesadilla, Murakami ensalza sueños. El escritor japonés ha dirigido esta novela, fascinante y atípica, hacia el subconsciente del lector, y ha logrado con ello que el misterio de su indescifrable trama perdure en la mente tal como lo hacen los sueños laberínticos, aquellos cuyo elusivo significado acaba por obsesionarnos.

La compleja arquitectura narrativa con la que Murakami intenta emparejar realidad y sueño se sustenta en dos historias individuales repletas de extraños sucesos, dos viajes personales que terminan coincidiendo al final del libro. El joven Kafka Tamura huye de la maldición edípica que su padre profetizó, mientras que Nakata, un anciano interlocutor de gatos, se ve impelido por una fuerza oculta a viajar hasta la biblioteca de Takamatsu, lugar donde ambos culminarán su singladura. El aspecto de irrealidad en la novela viene dado tanto por la extraña lógica que sigue su argumento bifronte como por la continua inclusión en la trama de pequeños episodios autónomos, raras perlas formadas por sucesos de índole fantástica, pensamientos de fuerte carga metafísica e incluso citas literarias *ad hoc*. Esos breves episodios constan de significado propio, pero a la vez aportan sentido al conjunto. La trama avanza con buen ritmo y se alivia apoyándose puntualmente en ellos, ofreciéndole al lector pequeñas zonas de descanso que al final tendrán una importancia capital, pues muchas de las pistas necesarias para quien intente hacer una lectura lógica de la novela están ocultas en esas breves líneas.

Los dos protagonistas principales de la historia se encuentran en lados opuestos de la vida. Es otra de las muchas alusiones al ying y el yang dentro de una historia en la que el sintoísmo a la Murakami está presente de diversas formas, como, por ejemplo, en la ocurrente conversión de algún icono del *fast-food* norteamericano en kami local. Ambas tramas, la del viejo y la del joven, ejercen funciones narrativas distintas pero complementarias. El relato del adolescente Kafka Tamura cuenta con una carga moral de mayor empaque, y a su vez, el misterio y la intriga que aderezan la particular epopeya del anciano Nakata aportan más grados de interés a la historia. Murakami va aproximando ambas líneas argumentales con

**La sensación de irrealidad que sirviera a Kafka para enfatizar la opresiva y burocrática vigencia de ciertas realidades, en Murakami sirve para ayudar al lector en su inmersión hacia un mundo onírico situado escasamente a dos palmos de la realidad**



**Kafka en la orilla**

**Haruki Murakami**

Título original: *Umibe no Kafuka*

Traducción: Lourdes Porta

584 páginas

Col. Andanzas, 618

Tusquets, 2006

## Al concluir el libro, el lector tendrá la extraña sensación de haberlo soñado

gran sutileza, hasta que su unión hila un entramado mágico en el que realidad y sueño se entreveran sin fisuras. Lo irreal va ganando puntos con el paso de las páginas hasta que finalmente se impone y convierte al lector en un recluso voluntario de sus dominios: ni vislumbra una intencionalidad final ni ve hacia dónde progresa el conjunto, pero no puede evitar seguir leyendo. El escritor japonés demuestra una pericia y una delicadeza tales en ese proceso de imposición de otros niveles de realidad que hace parecer procaces a otros artesanos del surrealismo literario contemporáneo.

Otra de las grandes cualidades de Murakami es la de crear personajes atractivos, diferentes, y dotarlos de una voz acorde con su extraña personalidad. Todos los que transitan por las páginas de *Kafka en la orilla* son, esencialmente, *outsiders*, personas que por diferentes motivos se han situado al margen de la sociedad. La rebeldía del joven Tamura, su incompreensión del mundo adulto, recogen en algunos tramos la influencia de J.D. Salinger, un referente reconocido por el autor, quien en tiempos tradujo al japonés al misterioso escritor norteamericano. La creación del anciano Nakata, sin embargo, parte de una originalidad absoluta y se postula como eje central de la historia, único nexo de unión entre los misterios del pasado (marcado por el desvanecimiento de un grupo de colegiales en un bosque) y los del presente. Habla con los gatos, ha perdido parte de su sombra y persigue un objetivo con el que no tiene, sin embargo, relación consciente. La crónica de su búsqueda mística junto al fiel escudero Hoshino, un joven camionero que toma el papel de la voz de la razón, ofrece una tornada versión de *El Quijote* en clave fantástica que incluye grandes dosis de humor. Lo que en Quijano eran visiones procedentes de su locura, en Nakata son realidades.

No sólo Kafka y Nakata cobran importancia en la trama. Los personajes situados en segundo plano pugnan por arrebatarles el protagonismo. La presencia etérea de la misteriosa señora Saeki, enquistada en sus recuerdos, permite a Murakami demostrar su gran capacidad para la creación de escenas donde el amor y el sexo cobran una extraña intensidad poética, casi sobrenatural. En el polo opuesto, Ōshima representa el conocimiento y la razón. Su doble naturaleza (una vez más) y su enfermedad hemofílica se ofrecen a la interpretación metafórica. Si existe una explicación de la historia narrada en *Kafka en la orilla*, sin duda está escondida entre las muchas citas literarias y los pensamientos de contenido metafísico que expresa siempre en voz alta.

Finalmente, para no incurrir en un exceso laudatorio, terminaré señalando también que Murakami no es, traductor mediante, un virtuoso esteta. No epata como otros grandes escritores por su poderío lingüístico, sino por su habilidad en el manejo de otros elementos narrativos ya mencionados, tales como la construcción de argumentos laberínticos y de estructuras arriesgadas pero sólidas, la elaboración de personajes y entornos sumamente modernos y un gran pulso para el humor. Y por su sello de identidad, aquel que se suele citar en las notas biográficas; esa mezcla entre elementos de tendencia pop, especialmente la música, y otros de corte más clásico. La aplicación de todos esos logros literarios consigue que las casi 600 páginas de *Kafka en la orilla* se lean como si de una novela corta se tratase. El arte que Haruki Murakami despliega en la creación de esta historia fascina de tal modo que la búsqueda de sentido deja de ser prioritaria. Como en los sueños más agradables. Y así es en realidad, porque al concluir el libro, el lector tendrá la extraña sensación de haberlo soñado. ●

# Fantasia épica antibelicista

por **Fidel Insúa**  
Químico

**E**n el año 1954 salió a la luz una novela fantástica que asentaría en gran medida las bases de la fantasía adulta posterior; una obra de una gran fuerza épica y lirismo.

No, no me estoy refiriendo a *El señor de los Anillos* de J.R.R. Tolkien, cuyo primer volumen, *La Comunidad del Anillo*, se publicó ese mismo año, sino a *La espada rota* de Poul Anderson; un libro de fama menor a la archiconocida obra de Tolkien, pero que en muchos aspectos supera a su afamada coetánea.

Ambas beben de la misma fuente: la mitología celta y escandinava. Pero, mientras que Tolkien crea a partir de ahí una mitología propia en un escenario totalmente imaginario cuyas razas están muy definidas y estereotipadas, Poul Anderson integra ambas mitologías junto a la cristiana y las desarrolla en un marco real, en una gran extensión que abarcaría Gran Bretaña, Dinamarca, Alemania, Francia, Suecia, Finlandia y Noruega, combinando con habilidad la fantasía y la realidad. Lo mismo sucede en la descripción de las distintas razas, todas ellas con fuertes reminiscencias vikingas. Esto hace que el escenario tenga suficientes visos de realidad y coherencia interna, por lo que el autor tan sólo necesita unas breves pinceladas descriptivas para introducirnos en su relato ahorrándose así extensas, pormenorizadas y a veces barrocas descripciones que terminarían lastrando el ritmo narrativo, como sucede en la obra de Tolkien.

El argumento posee una fuerte impronta homérica: dos antiguos pueblos eternamente enfrentados (elfos y trolls) se preparan para la gran batalla final, en cada bando tienen a un campeón con cualidades cuasidivinas en el arte de la guerra, y los dioses intervienen para cambiar a su conveniencia el rumbo de los acontecimientos (ponen a la disposición del campeón de uno de los bandos una espada mágica), siendo los dos pueblos contendientes realmente unos meros peones en la gran batalla que los dioses mantienen desde hace eones. Pero, bajo ese disfraz de fantasía heroica, se esconde uno de los alegatos más contundentes contra la guerra.

Por un lado, Anderson muestra a las dos razas en liza, elfos y trolls, como dos caras de la misma moneda. Ambas usan incursiones al más puro estilo vikingo para obtener riquezas, someten sin pudor a otras razas esclavizándolas, la tortura es práctica habitual con sus prisioneros aunque sea por pura diversión, y no dudan en aplicar la máxima de que el fin justifica los medios. Como ejemplo, valga el punto de arranque de la trama, donde Imric, el Conde de los Elfos, secuestra a un bebé humano, Skafloc, y lo sustituye por otro bebé, Valgard. Éste es exactamente igual a aquél por medio de un hechizo, y ha sido engendrado *ex profeso* mediante la violación de la princesa troll, a la cual tiene prisionera, para así poder criar y educar al humano como guerrero élfico y obtener una ventaja sobre sus enemigos los trolls, pues los humanos poseen mayor fuerza que elfos y trolls, además de poder tocar el hierro, cosa que ambas razas no pueden hacer.

Inciendiando en ese aspecto, Anderson parte de unos personajes aparentemente maniqueos y planos, pero poco a poco va profundizando en ellos. Lentamente, vamos conociendo sus ambiciones, pasiones, miedos



**La espada rota**

**Poul Anderson**

Título original: *The Broken Sword*

Traducción: Javier Martín Lalanda

287 páginas

Col. Runas

Alianza Ediroital, 2006

**Denuncia y pone de manifiesto que, en cualquier guerra, ambos bandos son capaces de las mayores atrocidades, y los inocentes son masacrados sin pudor**

y deseos, y así consigue que los héroes adquieran un poso de mezquindad y los supuestos villanos muestren su lado más noble; con lo que se llega a un punto donde tanto unos como otros son igualmente nobles y mezquinos. Esto lo ejemplifica a la perfección en el desarrollo de los dos protagonistas: Skafloc y Valgard. Si, *a priori*, son totalmente antagónicos tanto en las formas como en motivaciones, según se va desarrollando la trama uno llega a resultar la imagen especular del otro.

La evolución y cronología en paralelo de estos dos personajes son los elementos que van marcando el *tempo* narrativo, ya que la trama irá avanzando según vayan evolucionando Skafloc y Valgard, deteniéndose en los episodios claves de la vida de cada uno.

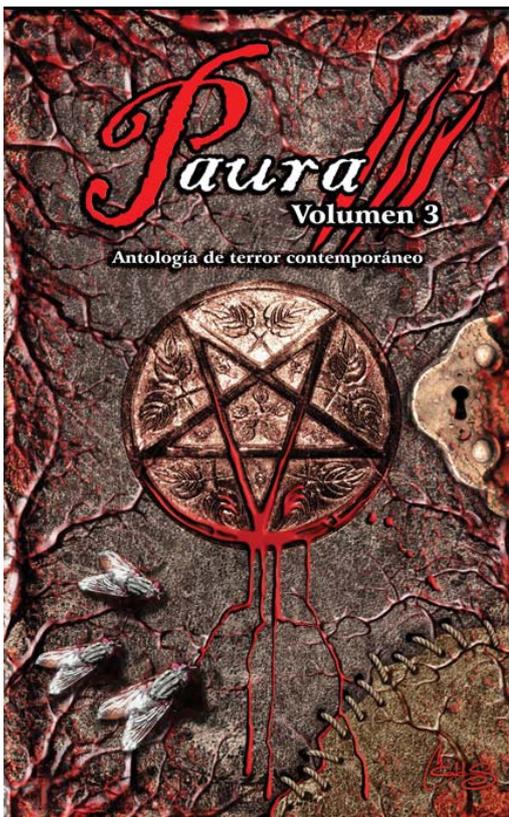
Además, el autor pone de manifiesto la inutilidad de las guerras, ya que concluye que siempre pierden ambos bandos. Para ello, se basa en las leyendas artúricas, donde se narra cómo la tradición celta va siendo barrida por el cristianismo con el rey Arturo como punta de lanza y baluarte de esa nueva religión. En este caso, los hombres han adoptado en casi su totalidad la religión católica, y esta fe en el dios cristiano es su mejor protector contra las otras razas paganas (elfos, trolls, duendes, enanos, faunos...), ya que ninguno de los dioses paganos es capaz de rivalizar con el nuevo dios blanco: basta con que un hombre invoque al dios cristiano o muestre alguno de sus símbolos como la cruz o el agua bendita para ahuyentar al resto de

razas. Esto desemboca en que, termine como termine la gran batalla entre elfos y trolls, e incluso entre los dioses paganos, todo es en vano, pues en un futuro no muy lejano el dios cristiano los barrerá a todos de la Tierra, y todos los habitantes y dioses de esa realidad fantástica son conscientes de ello.

La indiferencia de la sociedad ante los conflictos bélicos en otros países también cobra presencia en la obra de Anderson, ya que los humanos no pueden ver la otra realidad, donde habitan elfos, trolls y demás seres mitológicos, a no ser que estos últimos lo permitan con un conjuro. Así, la gran guerra entre elfos y trolls es ignorada por los humanos, quienes a lo sumo oyen extraños ruidos y cambios meteorológicos bruscos que achacan a los espíritus y demonios, y se refugian en sus creencias cristianas para que les protejan de ellos.

Por otro lado, de una forma muy sutil el terror nuclear está presente en el relato. Hacia tan sólo nueve años que se habían lanzado las bombas atómicas sobre Hiroshima y Nagasaki. En cierta medida, este temor estaría representado por la espada mágica que da título a la novela, de la cual, pese a otorgar un enorme poder al bando que la llegue a utilizar, todos son conscientes que su uso traería trágicas consecuencias para todos.

De esta manera, Poul Anderson denuncia y pone de manifiesto que, en cualquier guerra, ambos bandos son capaces de las mayores atrocidades y los inocentes son masacrados sin pudor por uno u otro. ●

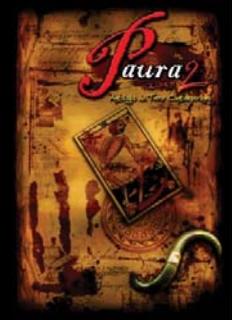
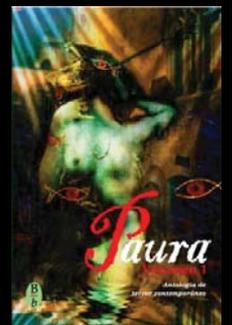


## Terror Contemporáneo

*Ya a la venta*

Alfredo Álamo  
Juan Díaz Olmedo  
Santiago Eximeno  
Fabio Ferreras  
Gregory Frost  
Carlos Martínez  
Miguel Puente  
Rafael Ramírez Escoto  
Marc R. Soto  
José María Tamarillas

[www.paura.org](http://www.paura.org)



# CRÍTICAS ENFRENTADAS

por **David Jasso y Santiago Eximeno**  
Escritores

Extractos del seminario de Thomas Ligotti «Cómo convertirse en escritor de terror de culto»

Cuando Ligotti entra en el aula le recibe una tímida salva de aplausos. Los asistentes a su seminario no tenemos muy claro cómo actuar: somos una veintena de escritores de terror que buscamos acceder a las claves que le han convertido en una de las figuras más prometedoras del panorama actual.

Su aspecto es extraño y enfermizo; aunque la ropa es de su talla parece no encajarle adecuadamente y muestra cierto aire desaliñado. Luce una anticuada pajarita y su expresión se me antoja despistada, como si estuviera algo colocado. Su aspecto general es lánguido, como de romántico venido a menos.

Su voz es extrañamente grave, habla despacio:

—Buenas noches. En los próximos minutos les explicaré cuáles son los recursos más importantes que un escritor de terror debe conocer si quiere convertirse en un autor de «culto» como yo. —Todos estamos nerviosos, quizá el nuevo maestro nos explique sus secretos—. Veo que algunos de ustedes, además de *La fábrica de pesadillas*, han traído algún otro tipo de material. Usted, por ejemplo ¿qué libro es ese que tiene sobre la mesa?

—Euhh... es de Stephen King...

—¡No, no y no! Stephen King no. Huyan de él, es el antiescritor de terror. —Su expresión es severa, se aprecia un leve temblor en su labio inferior—. Nosotros no buscamos el éxito masivo, el reconocimiento del público generalista, no queremos encabezar las listas de *bestsellers*. Nosotros queremos ser escritores de culto, ¿está claro? Así que rechazamos de plano ese tipo de terror. Nada de escribir sobre familias normales o terrores cotidianos, nada de llevar el terror al mundo de cada día. Y, por Dios, ¡nada de niños! Buscamos escribir sobre lo oculto, sobre lo arcano; nuestros personajes han de ser seres trastornados, oscuros. Así que olviden a Stephen King y sus imitadores, ¿entendido? ¿Alguien ha traído algún otro libro?

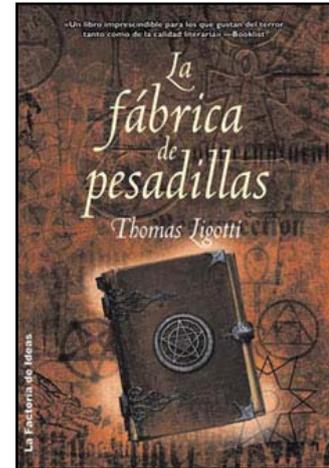
—Yo he traído las obras completas de Lovecraft —dice Santiago Eximeno, que se sienta en la primera fila. Creo que le está haciendo la pelota; todo el mundo conoce la debilidad de Ligotti por Lovecraft.

—Muy bien, sí señor, muy bien, ése es el espíritu. Lovecraft es el maestro. Hay que seguir sus enseñanzas, no hace falta que vayamos más allá, limitémonos a seguir sus pasos, a rescribir sus antiguas historias. Lovecraft es la meta, nuestro fin. Muy bien.

—Ehh, señor Ligotti, yo he traído algo de Barker —dice un joven vestido de negro con un peinado imposible; uno de esos góticos.

El rostro del escritor muestra una extraña expresión, como si le contrariara enormemente el comentario.

—Sí, Barker estáaa... bien —afirma sin mucha seguridad—. Dicen que mi estilo es semejante, pero debo confesaros que se trata de un mero truco publicitario. En realidad no tenemos nada que ver. Yo colocaría a Barker en el mismo cajón que a Stephen King. No merecen nuestro estudio. No es lo suficiente lovecraftiano. Así



## La fábrica de pesadillas

Thomas Ligotti

Título original: *Nightmare Factory*

Traducción: Carlos Lacasa, Noemí Risco  
y Carmen Martín

320 páginas

Col. Solaris Terror, 28

La Factoría de Ideas, 2006

que olvidémoslo también y comencemos con lo que supongo les ha traído hasta aquí:

»Voy a desvelarles algunos de los trucos que siempre funcionan y que yo aplico en la mayoría de mis relatos. Tomen nota: conviene que el cuento esté narrado en primera persona, a ser posible por alguien sin demasiada personalidad y a quien se presente con profundidad nula. No es necesario que el lector empatice con él, seamos fríos, distantes. Procuraremos que el protagonista sea doctor, artista o, en su defecto, alguien que pertenezca al mundillo literario; un cultureta. No se utilizarán mujeres en las historias, o su papel será mínimo. No hablaremos de personas normales: todos serán seres cargados de dudas, traumas, defectos, temores y/o locuras. Apenas tendrán pasado y no les preocuparán cosas tan prosaicas como comer, pagar al alquiler o llevar una vida normal, ¿está claro? Los personajes serán todo lo planos que podamos y en realidad el protagonista de todos los relatos vendrá a ser el mismo. Así evitaremos crear nuevos personajes: si cortamos a todos con el mismo patrón el lector no se sentirá defraudado, se lo ponemos fácil, que es lo que les gusta.

»Otro aspecto importante es el lugar en el que transcurre la acción: ha de ser una ciudad indeterminada, de oscuras callejas y edificios deformes. Es muy importante que el ambiente urbano suene extraño y desazonador. Nuestra ciudad ha de parecer la misma en todos los relatos, da igual dónde se encuentre, de forma que podamos intercambiar párrafos de un relato a otro sin problema. Por ejemplo, las descripciones de una ciudad de las páginas 127, 142 y 189 podrían intercambiarse y las tres historias funcionarían exactamente igual. Lo reitero: el lector quiere siempre lo mismo, así que hagamos como los guionistas de *House* y contemos siempre la misma historia cambiando lo mínimo imprescindible.

»Y ahora las dos cosas más importantes de mi estilo literario: los sueños y lo oscuro.

»No se corten, si una noche tenéis un sueño extraño. Incorpórenlo a la historia, aunque no venga a cuento. No importa, sirve para generar ambientes oníricos que siempre quedan bien. Se crean extraños simbolismos sin sentido que luego los *fans* se encargan de interpretar en Internet. Deberían ver las teorías que han surgido después de cambiar el nombre de un personaje de Veech a Cheev... y esto luego queda de maravilla, parece que sea premeditado y alcanza una trascendencia inesperada. Así que si tienen una pesadilla, alégrense, porque de ahí puede salir un buen relato: cogemos la misma ciudad de siempre, al mismo personaje trastornado, le ponemos a recorrer un pasillo, contamos la pesadilla y ya está.

»Ah, y... lo oscuro. No olviden introducir siempre algún McGuffin tenebroso. Me explico: no hay que olvidar que estamos escribiendo terror, así que tenemos que introducir elementos terroríficos; no hay que defraudar al lector. Pero no se asusten, no hace falta complicarse la vida; podemos hablar de lo primero que se nos ocurra: un libro misterioso, una extraña carta de un amigo lejano, unos huesecillos, una habitación psicodélica, un viejo colegio... Y si verdaderamente quieren convertirse en autores de culto no olvidéis las referencias metalingüísticas; es decir, escriban un relato de alguien que lee una historia de un doctor que recibe una carta en la que se describe una maldición. Eso siempre es muy bien recibido por los aficionados, les vuelve locos; acaban por verse a ellos mismos dentro de la historia.

»Resumiendo, los cuatro puntos básicos para convertirse en un autor de culto como yo son: uno, personajes trastornados y poco na-

turales; dos, ambientación extraña en lugares sombríos y amenazadores, aunque sea sin más ni más; tres, pesadillas y sueños, el ambiente onírico es fundamental; y cuatro, lo primigenio. Tiene que haber algo arcano, amenazador, extraño, que justifique que estamos escribiendo terror, y por supuesto que esté inspirado en Lovecraft.

»Espero que puedan aplicar estos principios en sus escritos y consigan convertirse también en autores de culto. ¿Alguna pregunta?

Varios asistentes levantan la mano.

—A ver, usted que está tan interesado que hasta se ha puesto en pie —se refería a Eximeno. Yo creo que sigue haciéndole la pelota.

—Hombre, pero habrá que hablar del estilo, del lenguaje... Eso también es importante; vital, incluso. El intrincado estilo de sus escritos es...

—Cierto, joven —le interrumpe Ligotti—, le auguro un gran porvenir en la literatura de terror porque se fija en los detalles. Todo lo dicho anteriormente hay que envolverlo en un lenguaje complicado, retorcido, untuoso y pretencioso. Si se disfraza de poesía oscura se obtiene el reconocimiento de los críticos y de los aficionados más recalcitrantes. No importa que no se entienda bien o que el resultado sea pura incoherencia. Miren esta frase: «la lobreguez glacial de las cosas», mola, ¿eh? Piensen en ella, intentad interpretarla... Es como tratar de imaginar el infinito.

»Y no olviden introducir una buenas metáforas. Por ejemplo, describiendo una habitación he llegado a decir lo siguiente: «su color parecía teñir las sombras de un tono ligeramente sanguinolento, un horrible y repugnante matiz que bien podría presenciarse en una sala de operaciones donde hubiera un torso abierto sobre una mesa, con las entrañas expuestas, unas paletas de rosas, rojos y púrpuras... Unas vísceras enfermas que imitaban todos los colores de una puesta del sol». Eso para decir que la habitación estaba pintada de rojo, pero no me negarán que crea ambiente, ¿eh? Lo del torso abierto es genial... Claro, a veces incluso aciertas y encuentras frases redondas, es lo que tiene la ley de probabilidades: «Los huesos están callados porque las sombras les han arrebatado la voz». Esta frase es redonda ¿O no? Pura poesía terrorífica. No importa que la lectura se atasque, que carezca de ritmo, que el lector se salga continuamente de la historia (por cierto, ¿qué historia?), lo importante es el ambiente, el espíritu. Seamos pretenciosos. Triunfaremos.

»Luego, si el lector encuentra frases extrañas siempre podemos echar la culpa a la sufrida traductora que, pobrecilla, bastante ha tenido ya... «Esos aventureros y arqueólogos pseudónimos parecen ser meras sombras», «no es que le preocupe lo que les ocurra a él o a otros, quiero decir a aquéllos en los que influye, y en algunos más que en otros» (¿mandeee?), «no he estado con el profesor Carniero desde el mismo tiempo que los otros», «tal vez pensó que era algo que podía pasar a otros, o donde podía ganarse su compañía». Perla tras perla.

»Lo bueno que tiene escribir «raro» es que todo queda bien; las construcciones extrañas quedan justificadas y hasta flagrantes casos de loísmo encajan perfectamente con la historia e incluso refuerzan su entramado oscuro: «La voz (...) siguió hablándolo». Todo encaja; es el mundo oscuro.

»¿Alguien quiere plantear alguna otra pregunta?

Yo levanto la mano y Ligotti me concede la palabra.

—Entonces ¿usted se ha limitado a seguir la fórmula que nos ha explicado? ¿Eso es todo, un plan premeditado?

—Pues, puestos a ser sinceros: no. Yo no he seguido esta fórmula, sino que he escrito lo que me ha surgido del interior, lo que me ha pedido el cuerpo. Lo que les he explicado esta noche es el razonamiento aplicado la locura, la filología midiendo el arte. Siempre se quedarán cortos, se encontrarán patrones y fórmulas que existen pero que no son capaces de explicar y que no siempre funcionan. Resumiendo: yo no he buscado estas fórmulas, no las he aplicado a mi trabajo, yo soy así. Y escribo sobre mis temores, anhelos y pesadillas. Yo soy el anodino protagonista de mis relatos, soy el que teme a las calles de su ciudad, el que cree que detrás de nuestra realidad se esconde un mundo oscuro y siniestro que a veces asoma a nuestras vidas. Yo escribo sobre mi miedo, sobre lo que me aterra a mí, sobre mis fobias, sobre mi muerte...

Y en el más puro estilo del Dr. House se toma una pastilla que probablemente debería haber ingerido bastante antes. Queda apoyado sobre la mesa, con la mirada baja, viendo quizá cómo el suelo se deforma bajo sus pies para absorberle, cómo las paredes del aula se ciernen sobre él entre lamentos y susurros, devorado por un mundo oculto que sólo él puede percibir.

Ni siquiera aplaudimos. Todos entendemos que el seminario ha acabado, recogemos nuestros apuntes y salimos en silencio del aula. Dejamos atrás a un ser atormentado, en el filo de la locura, un alma en pena condenada a vivir en un mundo vacío y del que sólo puede escapar a través de los pasajes ocultos que unen nuestra existencia con la de los viejos dioses.

Eximeno se retrasa y se queda junto a él. Veo en sus ojos que siente la necesidad de consolarle. Pelota.

*David Jasso*

—Señor, yo creo que entiendo perfectamente lo que quiere transmitirnos —le digo, caminando a su lado.

—Si es usted incapaz de pronunciar diez palabras sin apoyarse en un adverbio, permítame que lo dude —susurra Ligotti, pero me mira con cierto interés.

—Verá, señor Ligotti, yo creo que su obra posee ciertas virtudes que, en una lectura apresurada, pueden pasar desapercibidas, y lo que en un primer vistazo podrían parecer defectos o meras repeticiones que evidenciarían una terrible carencia de argumentos y estilo, bajo una profunda mirada se revelan como lo que en realidad son, baluartes sobre los que se sostiene su danza de sangre y muerte.

Thomas Ligotti asiente, mirando al vacío, y me indica con un gesto que nos sentemos en un banco. Lo hacemos, y en su mirada descubro visiones de otros mundos, atisbos de una realidad apenas percibida que se desliza entre la nuestra como un gusano reptante cubierto de hollín.

—En primer lugar, señor Ligotti —comienzo, carraspeando un poco—, no creo que exista alguien que no haya percibido reflejada en su obra su fascinación por Edgard Allan Poe y, en mayor grado, por H.P. Lovecraft. Comparte usted con el maestro de Providence la pasión por los personajes vacíos, pero no como meros esbozos descuidados, sino como una muestra terrible de la insignificancia de la humanidad ante la inmensidad del universo, de la alienación del ser humano. Yo creo que sus personajes (en ocasiones carentes de nombre, otras veces bautizados de forma estrambótica, como si su misma esencia vacía dependiera de cómo son reconocidos por

el lector), beben directamente de autores como Kafka o Levrero. E incluso voy más allá, pues descubro en sus historias más puntos que le unen con esa literatura de la alienación, como las ciudades oscuras, sin alma, abandonadas, que los personajes recorren, cruzándose en su camino sin rumbo con criaturas que los rechazan sólo por ser seres humanos. Esa relación entre protagonistas despersonalizados, con los que el lector de terror tanto empatiza, y las criaturas que pueblan *La fábrica de pesadillas*, nos muestra a hombres (siempre hombres, pues la figura de la mujer parece no poseer el atractivo suficiente para usted y ellas, en las contadas ocasiones que aparecen, apenas son esbozos de fantasmagorías góticas) derrotados, sumisos, que aceptan su destino con horror pero sin enfrentarse a él. Esos personajes somos, en el fondo, todos nosotros, condenados a una rutina que nos devora día a día, y es sin duda una virtud presentarlos de esa manera en sus relatos.

»En las historias de su obra también posee peso específico la atmósfera. Más allá de ser un mero decorado, el entorno que nos rodea se transforma en un lugar opresivo, ominoso, si me permite la palabra, repleto de multitud de pequeños detalles que lo forman y le otorgan singularidad. Es en las descripciones del entorno (realizada con breves pinceladas, como si el lector se detuviera un instante ante un lienzo y viera trabajar al artista) donde los relatos adquieren profundidad. En el estilo descubrimos un ritmo lento, moroso, que convierte la sucesión de acontecimientos en una exposición pictórica, una serie de diapositivas estáticas que anula la acción, que anula al personaje, forzando la historia a una pausa, casi hasta detenerla. Sí, en algunos momentos esto provoca que la obra pierda ritmo, tan necesario en un relato, e incluso ciertas imágenes recargadas interrumpen la lectura, pero creo que el objetivo es precisamente ése: otorgar a la historia una plasticidad de la que, con un ritmo más vivo, carecería. Los personajes no avanzan, son arrastrados por los sucesos (no en vano muchos de ellos, tras cometer una acción, se ven envueltos ellos mismos en el horror, en la relación de causa-efecto tan manida en las historias de maldiciones clásicas), lo que de nuevo nos lleva a la alienación del protagonista.

—Mis personajes están vivos —dice Ligotti—, no son simples marionetas. Viven, sufren, hablan...

—Y ahí es donde entran los diálogos —digo yo, interrumpiéndole—. Sorprende que convivan dos formas opuestas de diálogo en la obra, incluso en ocasiones en el mismo relato. Por un lado, nos encontramos con diálogos imposibles, muestras de un estilo barroco tan adjetivado y repleto de símiles que en ocasiones pierde fuerza y cae en lo esperpéntico. Por otro lado, disfrutamos del ingenioso juego del equívoco en numerosos diálogos fragmentados, que si bien en un principio agradan, su repetición en varios relatos anticipa momentos de tensión y los diluye, perjudicando a la obra. Y ya que mencionamos las repeticiones, no hay duda de que otra constante en su obra son esas mismas repeticiones. Las tramas de muchos de los relatos se superponen, y a veces se confunden en la memoria protagonistas e historia, como si en realidad siempre nos narrara la misma historia modificando levemente el decorado. También se descubre el uso, en este caso elegante y preciosista, de la repetición en frases y estructuras en el relato, lo que dota al conjunto de una resonancia musical muy atractiva.

»Querría terminar hablando un poco de todo lo demás. Los homenajes confesos a Poe, a Lovecraft, al mismísimo Borges incluso; la

belleza de los títulos de todos los relatos; las frases hermosas, evocadoras, que aparecen en todos los relatos y permanecen como un eco en la memoria; la facilidad para mostrarnos la irrealidad que nos rodea con apenas una docena de palabras; el maniqueísmo; los arquetipos; la poesía que subyace tras cada metáfora inspirada... Pero no quiero entretenerle, veo que tiene prisa.

»Creo, señor Ligotti, que uno de los párrafos de su relato "Vestarian" define a la perfección lo que su obra representa. Dice así: «Pues Victor Keirion pertenecía a aquella secta de almas desgraciadas que creían que el único valor de este mundo residía en su poder de, en determinadas ocasiones, insinuar otro mundo. Sin embargo, el lugar que ahora contemplaba por la ventana no podría ser nunca nada más que un sutil fantasma de aquel otro sitio, nada más que una vaga imitación de la anatomía de aquel gran sueño. Y aunque era cierto que había veces en que no podía engañarse, momentos aislados cuando el don del disfraz triunfa, la imitación nunca podría ser perfecta o duradera».

Ligotti me mira, esperando que continúe. Cuando ve que no tengo intención de hacerlo, se incorpora. Yo me levanto y le sigo hasta la puerta del edificio. Allí se vuelve y me mira de nuevo con sus extraños ojos.

—Entonces, ¿le ha gustado? —pregunta.

—Me temo que ese es el quid de la cuestión —digo, mirando al suelo—. Me atrae la fuerza de su imaginería, la belleza de algunas frases, lo hermoso de la construcción de sus relatos basada en las repeticiones... Pero tras leer todos los cuentos seguidos, soy también consciente de lo vacío de las tramas, de que donde creía ver atmósfera sólo descubro decorado, y eso me deja perplejo.

»Su obra debe ser recogida en antologías que incluyan relatos de diferentes autores. Ahí es donde Thomas Ligotti marca una diferencia, donde encuentra su grandeza: en la comparación de uno de sus relatos, de su estilo personal, con otros más convencionales. Pero cuando se agrupan todos sus relatos se ven los hilos, y las marionetas tropiezan entre ellas y, a veces, se cae el decorado. ¿Me ha gustado? Sí, claro que sí, tiene usted verdaderas obras maestras, de esas que provocan la envidia de todo escritor. Pero una vez que se ha visto el armazón que lo sostiene, uno siente desilusión. No hay una revolución, no es usted un autor que vaya a cambiar el género, como hicieron en el pasado Lovecraft, Matheson, King o Barker. Es usted un escritor con talento, brillante en ocasiones, pero que ha llegado tarde, que escribe ahora la literatura gótica que querrían haber leído los jóvenes seguidores de Bauhaus hace veinte años.

—En fin —dice Ligotti—, ha estado usted cerca, pero veo que no lo entiende del todo.

Durante un instante creo que me estrechará la mano, pero no lo hace, como si el contacto con otros seres humanos le incomodara. Se despidió con un gesto y sale del edificio, perdiéndose en la noche. Yo me quedo allí, mirando al parque que se alza al otro lado, donde las sombras que acechan bajo los árboles como la ceniza de los huesos consumidos en el Infierno forman un manto impío que ningún ser humano osaría mancillar, y ahogo un suspiro al comprobar cómo los hilos bermellones que brotan del cielo negro y se funden con las extremidades de Ligotti son cercenados por una ráfaga de plata y su cuerpo desmadejado cae al suelo y queda allí, tumbado, a la espera de ser enterrado de nuevo.

*Santiago Eximeno*



