

Hélice



REFLEXIONES
CRÍTICAS
SOBRE
FICCIÓN
ESPECULATIVA

REFLEXIONES

¡Bester, Bester!

Juan Manuel Santiago

Jonathan Lethem:

Imaginación con salvoconducto

Ismael Martínez Biurrún

CRÍTICAS

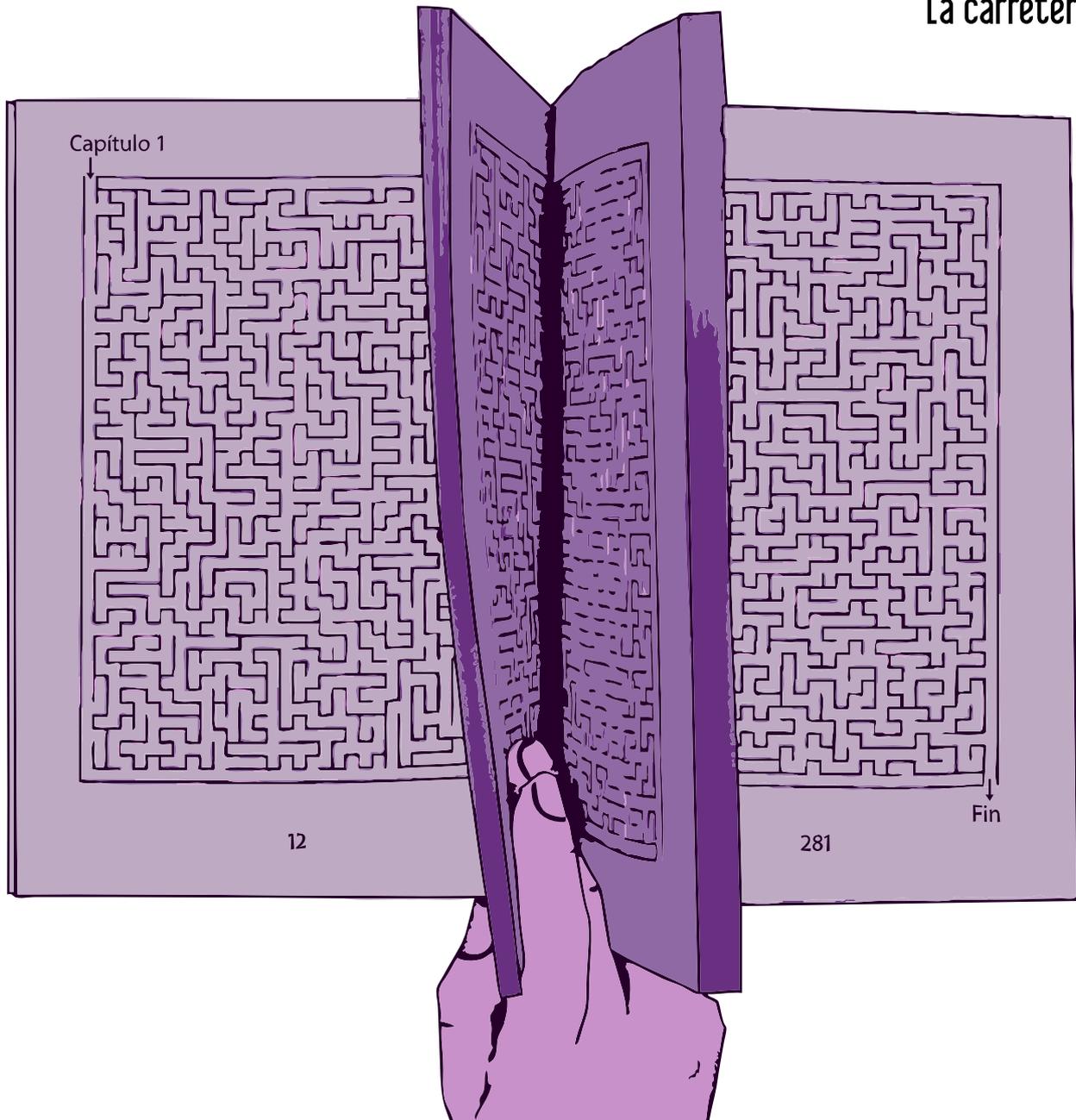
Puente de pájaros

Fantasmas de papel

Jabberwock 2

DOBLE HÉLICE

La carretera



ISAAC
ASIMOV
TRILOGÍA
DEL
IMPERIO



B
f

PREMIO ARTHUR C. CLARKE 2007

NOVA
SWING

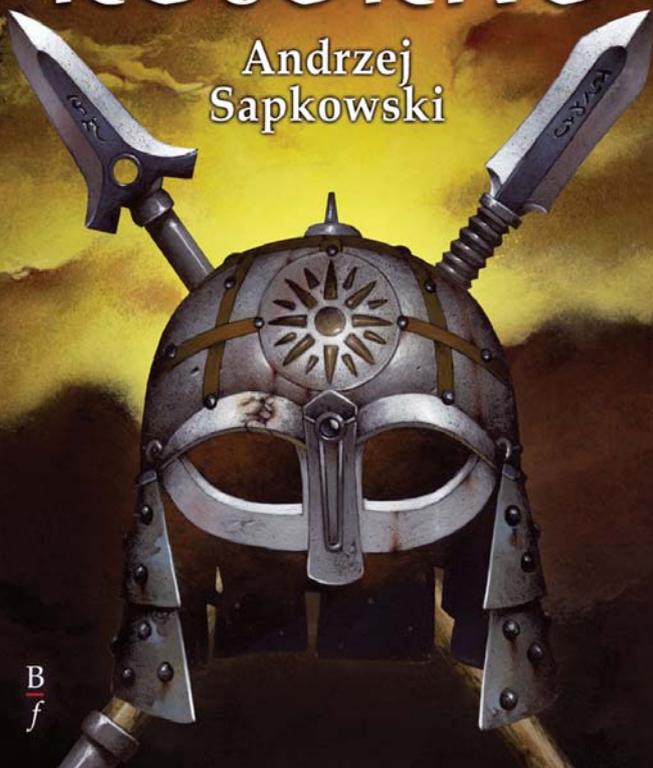
M. JOHN HARRISON

B
f

BIBLIOPOLIS

camino
sin
retorno

Andrzej
Sapkowski

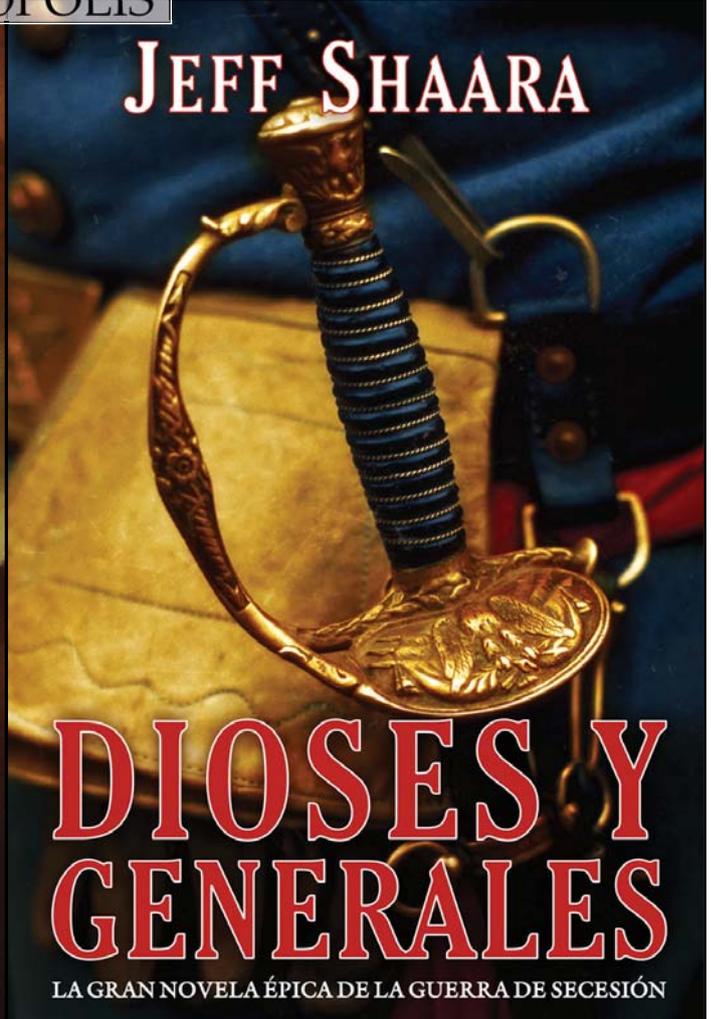


B
f

JEFF SHAARA

DIOSES Y
GENERALES

LA GRAN NOVELA ÉPICA DE LA GUERRA DE SECESIÓN



Sumario

Alejandro Moia . Cómo leer un libro	○ 1	Entrada
	● 2	
	○ 3	Usted está aquí
Acogida	● 4	Editorial
	● 5	
¡Bester, Bester!	● 6	Reflexión
Juan Manuel Santiago	● 7	
	● 8	
	● 9	
	⋮	
	● 14	
	● 15	
	● 16	
	● 17	
Fidel Insúa . Puente de pájaros	● 18	Crítica
	● 19	
	● 20	
Jonathan Lethem:	● 21	Reflexión
imaginación con salvoconducto	● 22	
Ismael Martínez Biurrum	● 23	
Teresa López Pellisa . Jabberwock vol.2	● 24	Crítica
	● 25	
	● 26	
	● 27	
	● 28	
Santiago Eximeno . Fantasmas de papel	● 29	Crítica
	● 30	
Antonio Rómar y Eduardo Larequi	● 31	Doble hélice
La carretera	● 32	
	● 33	
	● 34	
	● 35	
	● 36	
	● 37	
	● 38	
	○ 39	Salida

ISSN: 1887-2905

Revista Hélice. Número 7, enero de 2008. Elaborada por la **Asociación Cultural Xatafi:** Santiago Eximeno, Juan García Heredero, Alberto García-Teresa, Natalia Garrido, Fidel Insúa, Teresa López Pellisa, Alejandro Moia, Fernando Ángel Moreno, Antonio Rómar y Javier Vidiella.

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

helice@revistahelice.com
prensa@revistahelice.com

www.revistahelice.com

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



Acogida

Esta hélice gira desde hace más de un año. ¡Nos ha transportado durante este tiempo a tantos lugares cuya justicia jamás habíamos ni soñado!

Quizá nunca se está satisfecho del todo con la velocidad de giro, con el viento que mueve, con la atmósfera que se debe vencer, con el paisaje, con la manera de engrasarla o con el combustible empleado... No obstante, al reflexionar sobre este año de viajes, quedan ciertos elementos de los que nos encontramos tan satisfechos como si nuestra hélice danzara entre las galaxias durante toda la Eternidad: la integridad de sus aspas, su solidez, el espíritu que las empuja a girar.

Pues con esta revista pretendíamos dignificar la crítica del género fantástico y tratarlo como siempre hemos deseado los aficionados a él: con el respeto que se le dedica a cualquier otra forma literaria. Además, pretendíamos hablar de literatura al tiempo que dábamos una tribuna para que quien tuviera algo que comentar, sobre literatura, pudiera compartirlo. Una tribuna, sí, pues le damos un poquito de altura a quien ha realizado el trabajo de leer con detenimiento, investigar, reflexionar, aceptar nuestros constantes consejos (jamás imposiciones), redactar, esforzarse... Por eso podemos afirmar que merecen un poquito de altura, llamémosle «tribuna» o «cabina de autogiro», pero lo bueno es que cualquiera puede subir a ella: su puerta está abierta de par en par a quien quiera internarse en ella, a contemplar la literatura fantástica y de ciencia ficción con la apasionante perspectiva de la reflexión y el debate. Por este motivo, número a número hemos incluido, bajo los nombres, alguna de las dedicaciones de cada persona: todos podemos ser críticos, y para pilotar el autogiro sólo se necesita quererlo, presentar argumentos y trabajo y rigor y honestidad (la solidez de la hélice, en suma). Es una nota de humildad con la que deciros «no importa quien seas ni a qué te dediques» que, además, sirve de orientación (positiva o negativa) en la recepción, en la lectura de lo escrito bajo cada nombre, por si a alguien le interesa quién va a pilotar la nave en la que se ha subido y por qué se centra en determinados aspectos o por qué lo enfoca desde una perspectiva concreta.

Gracias a ellos, a los colaboradores, la revista ha girado por tantos ejemplos, por tantos universos y, lo fundamental, por las circunvalaciones de tantas mentes no siempre cercanas a la nuestra. Quizá haya quien opine que la ficción especulativa deba continuar encerrada en un gueto y que no deba ser tratada con dignidad y respeto. Quizá haya quien prefiera que en todas las publicaciones sobre literatura fantástica se emplee el lenguaje que esa persona prefiere y no acepte que se la trate con respeto, mas ¿por qué no elevarla a las alturas que le corresponden? ¿Por qué no esforzarnos por darle carácter científico al estudio de una obra?

A eso nos hemos dedicado en *Hélice: Reflexiones críticas sobre ficción especulativa* durante este año y con ello no hemos querido anclar esta literatura a la tierra con siete candados que la inmovilicen, sino tomar un centro alrededor del cual movernos, girar, elevarnos, volar e incluso visitar las estrellas.

En cualquier caso, son los hechos, el trabajo realizado, lo que debe hablar por sí mismo, y dar pie a continuación a debates enriquecedores, constructivos y humildes; alejados de la falsa polémica y de la espectacularidad gratuita.

Al final, nos ha conmovido el número de lectores que ha apoyado estos principios, número a número, ya cercanos a las seis mil descargas por cada color de hélice (más de once mil del primero). Han demostrado que los lectores son capaces de subir al nivel que sea, que la crítica literaria interesa, que hay muchas personas que quieren superarse como lectores y como críticos y que este género posee obras con la suficiente calidad como para que la glosa sobre ellas resulte igualmente interesante.

Nos han conmovido los profesores de Secundaria, Bachillerato y Universidad, tanto españoles como extranjeros, que nos han escrito para contarnos que han puesto la dirección de nuestra revista en sus pizarras.

Nos ha conmovido el enorme trabajo gratuito realizado por unos colaboradores tan entregados, cultivados y reflexivos.

Nos han conmovido vuestras críticas constructivas: positivas (muchísimas gracias) y negativas (setenta veces siete eones de gracias).

Nos ha empujado a seguir, en fin, el amor a la literatura compartido por tantas personas, de cuya pasión depende esta revista y a las cuales debemos agradecer su apoyo, su tiempo y su ilusión.

Os devolvemos vuestra confianza mediante este esfuerzo personal, gratuito y riguroso, realizado con el mayor cariño del que somos capaces.

Hemos girado, giramos y giraremos, pues quedan estrellas que visitar con vosotros.

En este número, incluimos una revisión y actualización del ensayo “¡Bester, Bester!”, de Juan Manuel Santiago, que obtuvo el Premio Ignotus 2001 al mejor artículo, en la que es ya su versión definitiva, una reflexión sobre Jonathan Lethem de Ismael Martínez Biurrun y las críticas de *Puente de pájaros*, de Barry Hughart, por Fidel Insúa, *Jabberwock vol. 2*, por Teresa López Pellisa, y *Fantasma de papel*, de José Carlos Somoza, a cargo de Santiago Eximeno. También renombramos sección: «Críticas enfrentadas» pasa a denominarse «Doble hélice», pues entendemos que hace más honor a la intención de la sección y su desarrollo, que no es otro que ofrecer dos visiones complementarias, paralelas, igualmente válidas, sobre una misma obra. En esta ocasión, Eduardo Larequi y Antonio Rómar estudian *La carretera*, de Cormac McCarthy.

Por último, una advertencia: la crítica de Teresa López Pellisa se realiza acerca de un libro que contiene dos artículos de algunas de las personas encargadas de *Hélice: Reflexiones críticas sobre ficción especulativa*: Alberto García-Teresa y Fernando Ángel Moreno. Además, García-Teresa es uno de los directores de dicho libro. Desde aquí, no dudamos en absoluto de la enorme y demostrada profesionalidad de la profesora López Pellisa, pero consideramos necesario advertirlo a los lectores por motivos éticos.

Bienvenidos a bordo



¡Bester, Bester!

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

«Yo soy lo que escribo»

«Yo soy lo que escribo; escribo lo que soy. No hay línea de separación entre Bester y su obra. Somos uno e indivisible» (De “Alfred Bester: una entrevista”, por Paul Walker, *Nueva Dimensión* n° 116, p. 76)

«Cuando le conocí, descubrí instantáneamente que podía ser clasificado dentro del grupo de ‘escritores que tienen personalidades similares a las historias que escriben’». (Isaac Asimov, en *La edad de oro*, 1941, p. 197)

«Me río muchísimo, con vosotros y conmigo, y mi risa es fuerte y desinhibida. Soy una especie de tipo ruidoso. Pero no se dejen engañar por mis payasadas. Esta mente de urraca está siempre buscando picotear algo». (De “Mis amoríos con la ciencia-ficción”, en *Oh luminosa y brillante estrella*, p. 280)

Alfred Bester: éste es nuestro autor. Él es lo que escribe. Lo que escribe es él, está en él y de él sale para alojarse en nuestros recuerdos de forma perenne, de modo que parte de él viva dentro de nosotros y pasemos a ser una unidad con esta urraca siempre atenta a su alrededor y a tus palabras para encontrar algo útil con que engrosar su pletórico nido, el Libro de Notas en que atesora las joyitas que con el tiempo se convertirán en sus mejores (y peores) trabajos; con este Bester-culo-de-mal-asiento, adorado pero incomprendido, histriónico y besucón si se cruza en tu camino, implacable y meticuloso a la hora de trabajar, iconoclasta y vanguardista a tiempo completo. En un mundillo como el de la CF, que ha visto transitar a todo tipo de especímenes, Alfred Bester constituye un punto y aparte, un curioso ejemplo de idas y venidas a uno y otro lado de la frontera entre el género al que ama ciegamente pero se le queda pequeño y el ámbito típicamente americano del Hagámoslo-A-Lo-Grande que le viene como anillo al dedo pero le saca de quicio. Un autor que se ha adelantado en quince o treinta años a los más importantes movimientos rupturistas de la ciencia ficción, pero que siempre vivirá de acuerdo con

el espíritu de su época. Una personalidad arrolladora que, precisamente por ser lo que escribe y escribir lo que es, nos ha regalado una obra tan breve como intensa que marca una de las cimas incuestionables del género. Bester-culo-de-mal-asiento. Bester-urraca.

Nace Alfred Bester el 18 de diciembre de 1913 en Manhattan, donde transcurre su infancia, en el seno de una familia judía no practicante. No padece una férrea educación clasista o tradicionalista; tampoco pasa hambre. Crece en un ambiente de tolerancia, inmerso en ese comedido libertinaje por el que se caracterizará en lo sucesivo. Dispone de una libertad que aprovecha (o desaprovecha, según se mire) para cursar unos estudios totalmente caóticos en la Universidad de Pennsylvania, en Filadelfia, donde según él «hice el tonto tratando de convertirme en un renacentista. Rechacé la posibilidad de especializarme y me di la cabeza contra la pared estudiando humanidades y disciplinas científicas»⁽¹⁾. Después de ello, se interesa por la escritura, en concreto por la ciencia ficción, de la que tanto había gustado en su infancia y adolescencia. Estamos, cómo no, en 1939, el Primer Gran Año en la historia del género, el del despegue, el de los «primeros vuelos» de muchos de los grandes de la CF: Heinlein, Asimov, Sturgeon, Leiber, van Vogt... Su primer relato, “Diaz-X”, se convierte en “The Broken Axiom” gracias a los consejos de los editores de *Thrilling Wonder Stories*, Mort Weisinger y Jack Schiff, que le recomiendan reescribirlo y enviarlo al concurso de relatos convocado por la revista. Resultado: obtiene el primer premio, 50 dólares, y la publicación en el número de abril. Nace el Alfred Bester escritor.

Son unos años de los que Bester abomina, y tal vez con razón: pocos relatos destacables encontramos en el período 1939–1942. “El infierno es eterno” (1942) es poco más que un pastiche de terror victoriano con unos personajes muy ingenuos y ciertos toques de manierismo

(1) De “Mis amoríos con la ciencia ficción”, en *Oh luminosa y brillante estrella*, p. 250

Es un autor que se ha adelantado en quince o treinta años a los más importantes movimientos rupturistas de la ciencia ficción, pero que siempre vivirá de acuerdo con el espíritu de su época

tan esperanzadores como primarios. “La presión de un dedo” (1942) presagia el interés del autor por los viajes temporales desde una óptica tal vez novedosa en su época (una especie de «observatorio» del futuro cuyo cuartel general se halla en el centro de Nueva York) pero con un desarrollo, incluida la paradoja temporal de rigor, claramente predecible. El relato más aprovechable de este período es, con diferencia, “Adán sin Eva” (1941). El experimento llevado a cabo por Crane se salda con un rotundo fracaso: el total exterminio de la vida sobre la Tierra. Agonizante, deambula por el mundo cuya destrucción ha propiciado, y se arrastra en dirección al océano, donde sus restos originarán un nuevo estallido de la vida, un nuevo comienzo. «No había necesidad de Adán ni de Eva. Sólo el mar, la gran madre de la vida, era necesario»⁽²⁾.

«La ciencia ficción no es una profesión para adultos»

«La ciencia ficción no es una profesión para adultos. Puede ser un entretenimiento delicioso, pero nunca debe tomarse en serio. Los que se dedican enteramente a la ciencia ficción son en su mayoría casos de desarrollo interrumpido. No hay más que leer las cartas que escriben los autores al Boletín de la SFWA para entender lo que quiero decir. Muchas de ellas son completamente infantiles. Parecen escaramuzas de niños en un cuarto de juegos». (De “Alfred Bester: una entrevista”, op. cit., p. 73)

Pero la ciencia ficción no colma todas las aspiraciones de Bester. La década de los cuarenta y los primeros años cincuenta transcurren para Alfie como un período de aprendizaje y perfeccionamiento, años de duro trabajo en los que la ciudad de Nueva York será todo su mundo; un mundo real y caótico, tangible y delirante. Un mundo testigo de su cambio de actitud hacia el género: llena del cariño que se profesa a los recuerdos más entrañables de los años mozos, pero terriblemente crítica con la autocomplacencia de los malos escritores

y las rarezas de editores sectarios. El *fandom* se le antojará, de ahora en adelante, tremendamente provinciano. Relata con algo parecido a lástima su encuentro con el por otro lado admiradísimo J.W. Campbell, con motivo de la adquisición del relato “Odi e Id”. Acostumbrado al lujo de las oficinas de Manhattan, se le cae el alma a los pies cuando penetra en el destartado cuartucho que hacía las veces de redacción de *Astounding*. Impertérrito, le sigue la corriente a un Campbell inmerso en una ridícula apología de la entonces neonata Cienciología. Sigue los consejos de Campbell, pero no por ello su impresión es menos demoledora:

He hecho algunas entrevistas extrañas en el mundo del espectáculo, pero ninguna igual a ésta. Reforzó mi opinión personal de que la mayoría de los tipos de la ciencia-ficción, a pesar de su brillantez, tienen un tornillo flojo. Quizás sea el precio que deben pagar por su brillantez⁽³⁾.

No puede ser de otra manera, habida cuenta de la actividad que Alfred Bester, un hijo de la variopinta Avenida Madison, desempeña durante estos años. La ciudad es más atractiva e interesante que las naves espaciales.

No, la ciencia ficción no lo es todo para Bester, del mismo modo que la ciencia ficción no es toda la cultura popular. Y aquí radica el problema: para Bester—urra—ca, Bester—culo—de—mal—asiento, existe un inmenso mundo, la aquí denominada cultura popular, de la cual la ciencia ficción es sólo una manifestación más, entrañable por su carga emocional, su preferida si se quiere, pero en modo alguno superior a la novela policíaca, el cómic o la radio. Bester se considera ante todo un profesional, y su profesión le conduce durante toda una década en esas tres direcciones.

1939 es un gran año para la ciencia ficción, el inicio de la llamada Edad de Oro; un período en que el género adquiere carta de naturaleza, adopta la forma con que hoy lo conocemos, el canon a partir del cual se articularán posteriores movimientos de ruptura o afirmación. Algo similar sucede con el cómic en las mismas fechas. Son los años de plenitud de Al Capp, Harold Foster o Milton Caniff, los grandes maestros que con sus *comic-books* confieren al noveno arte una respetabilidad y difusión hasta entonces inimaginables. Paralelamente, da sus primeros pasos un nuevo subgénero cuyos personajes y tópicos siguen siendo hoy en día tan inequívocamente identificables como entonces: el cómic de superhéroes. Superman y Batman son parte del paisaje neoyorquino (o de Metrópolis, o de Gotham City), en la misma medida que el Empire State o la Estatua de la Libertad. Años dorados para el cómic, y también para la radio, todavía fresca en la memoria

(2) De “Adán sin Eva”, en *Oh luminosa y brillante estrella*, p. 27.

(3) De “Mis amoríos...”, op. cit., pp. 266-67.

colectiva la convulsión originada por un tal Orson Welles y su dramatización de *La guerra de los mundos...*

Éste es el caldo de cultivo que encuentra Alfred Bester cuando, aconsejado nuevamente por sus editores Weisinger y Schiff, se inicia como guionista de cómic. Superman, el Capitán Marvel y Batman imprimen un nuevo cariz a la obra literaria de Bester; le contagian, como si dijéramos, sus caracteres neuróticos —Bester es lo que escribe— y un nuevo concepto: el de profesionalidad, que presidirá sus escritos hasta el fin de sus días.

«Cuando se es profesional, el trabajo es quien manda»

«Cuando se es profesional, el trabajo es quien manda. El profesional se dedica a hacer su trabajo (...). Aunque el mundo se derrumbe a tu alrededor, termina en la fecha fijada. Escribe siempre de la manera más difícil (...). Cuanto más duro sea el desafío, mejor será la historia. Da tiempo a que la idea madure dentro de tu mente (...). Está siempre alerta para pescar material que pueda serte útil: situaciones, personajes, fragmentos de conversaciones, los incidentes más triviales. Usa un Libro de Citas y notas para registrarlos. Lee todo lo que puedas y consérvalo en la memoria». (De “Alfred Bester: una entrevista”, p. 75)

Profesionalidad. Durante un lustro, Bester escribe guiones sin descanso. El método de trabajo aprendido en estos días ya no sufrirá modificaciones. A partir de ahora, cada línea de texto, cada diálogo, cada descripción estarán rigurosamente planificados, como en un guión de cómic. Nada quedará ya expuesto a la improvisación. Al mismo tiempo, los desarrollos ganan en agilidad, versatilidad y, ¿por qué no decirlo?, nerviosismo, como si los personajes, además de adquirir mayor profundidad y credibilidad, tuviesen un halo tenebroso de superhéroes atormentados de historietas. El resultado resulta por fuerza atractivo para un lector poco acostumbrado a un estilo tan depurado y a unos personajes tan complejos. En palabras de Alejo Cuervo: «El lector no puede escaparse, y acaba también inmerso en un texto que parece cobrar vida propia. Leer a Bester es acercarse a Bester, y nunca puede ser olvidado»⁽⁴⁾. Como escritor, Bester nunca desperdiciará una sola línea, no escribirá nada que no sea absolutamente necesario para el desarrollo de la obra. Su eclosión está próxima. Pero aún le queda una etapa en su aprendizaje: los años de radio y televisión.

Durante la segunda mitad de los cuarenta, Bester trabaja como guionista en seriales radiofónicos como *Charlie Chan*, *Nick Carter* o *La Sombra*; laboriosa tarea que hace mella en el autor y precipita una ruptura interior con la irrupción de la televisión. Es entonces cuando Bester toma conciencia de las limitaciones del medio para una mente fértil como la suya; limitaciones técnicas y creativas:

Estaba constreñido a la censura del medio, al control del cliente. Había demasiadas ideas que no se me permitía explorar. Los directivos decían que eran demasiado diferentes; que el público no las comprendería. Los contables decían que eran demasiado caras, que el presupuesto no las admitiría. Un cliente de Chicago escribió una carta enojada al productor de uno de mis programas: «Dile a Bester que desista de ser original. Todo lo que quiero son guiones ordinarios». Fue realmente doloroso. La originalidad es la esencia de lo que un artista tiene que ofrecer⁽⁵⁾.

Es el momento en el que Bester—culo—de—mal—asiento decide cambiar de aires, buscar un entorno más creativo en el que se aprecien su talento y sus ideas. Ese entorno es, lógicamente, la ciencia ficción, a la cual regresa a lo grande.

“No había tenido intención consciente de abrir nuevos caminos»

«No había tenido intención consciente de abrir nuevos caminos; sólo había intentado hacer un trabajo artesanal». (De “Mis amoríos con la ciencia ficción”, p. 270)

Si el nacimiento del autor Alfred Bester coincide con una fecha mágica, 1939 —el inicio «oficial» de la Edad de Oro de la ciencia ficción—, su retorno al género se produce en vísperas de otra fecha mágica, 1953, en la cual se publicarán algunas de las todavía hoy consideradas mejores novelas de ciencia ficción de todos los tiempos, entre ellas *El hombre demolido* —primer premio Hugo de la historia—, pero también *Más que humano*, *Segunda Fundación*, *Mercaderes del espacio*, *Fahrenheit 451* o *El fin de la infancia*. El Segundo Gran Año.

El origen de *El hombre demolido* le debe mucho a la constancia de Horace L. Gold, editor de *Galaxy*, cuyas conversaciones con Bester lo convencen para colaborar con su revista. Bester recupera la ilusión por la CF gracias a Gold, y el éxito de la novela le permite conocer a autores como Isaac Asimov, James Blish o Theodore Sturgeon, con lo que se certifica su regreso al *fandom*. Y por la puerta grande, dado que nos hallamos ante una absoluta e imperecedera obra maestra, no sólo por su temática —es el gran clásico sobre telepatas— o el revolucionario mestizaje de géneros —policíaco y fantástico— que propone, sino también por el épico duelo entre Ben Reich y Lincoln Powell —dos de los personajes mejor perfilados en la historia del género— y por un estilo que aún hoy, transcurrido casi medio siglo, nos sigue sorprendiendo. Como dice John Clute, «la ciencia ficción no había destacado por su estilo antes

(4) Alejo Cuervo, “Bester100”, en *Gigamesh (fanzone)* n° 11, p. 99.

(5) De “Mis amoríos...”, op. cit., pp. 260-61.

de que Bester alterara la costumbre de escribir novelas simples porque los adolescentes las leían»⁽⁶⁾. Nos hallamos ante una novela compleja, con múltiples niveles de lectura, vibrante y apasionada, apta para ser disfrutada tanto por adolescentes como por adultos. Un tipo de novela, en suma, inédito dentro del campo de la CF.

Como en casi todos los trabajos de Bester, *El hombre demolido* es la historia del conflicto entre un individuo asocial y una sociedad poco amiga de individualismos. Ben Reich es el típico héroe de Bester: egocéntrico hasta la médula y sociable sólo para guardar las apariencias. Un tipo de personaje con el que resulta muy difícil identificarse, de lo cual se deriva una de una de las grandes paradojas de su obra: Bester consigue entusiasmar al lector escribiendo sobre personajes profundamente antipáticos. En términos maniqueístas, Ben Reich debería ser el «malo» de la novela, mientras que a su contrafigura, el intachable agente de la policía Lincoln Powell, le correspondería el papel de «bueno». Nada más lejos de la realidad.

Así, Ben Reich es el magnate del emporio comercial Monarch, acosado por la compañía D'Courtney, cuyo dirigente agoniza, anciano, en la mansión de Mme. María Beaumont. Atenazado por pesadillas recurrentes en las que se le aparece un hombre sin rostro, Reich decide negociar con D'Courtney, pero en apariencia éste rechaza su oferta amistosa. Enfurecido, Reich planea asesinar al anciano, pero se encuentra con un problema prácticamente irresoluble. La sociedad que describe la novela está controlada por telépatas o «éspers», fuertemente jerarquizados, sometidos a estrictos votos de disciplina interna y muy ligados a la policía, lo cual hace virtualmente imposible el delito. Es el sueño del Gran Hermano hecho realidad. Moviendo sus contactos (Reich financia una de las dos facciones enfrentadas en que se dividen los éspers, la Liga Patriótica), planea y comete el crimen con exquisita precisión. Al no quedar claros ni el motivo ni el método ni la oportunidad, Reich goza de una impunidad que sería absoluta si no fuera por la existencia de una testigo inesperada: Barbara, la hija de D'Courtney, que huye de la mansión al cometerse el crimen. Ofuscado, el prefecto de policía de la división psicopática, Lincoln Powell, inicia una implacable operación de acoso y derribo a Reich, al cual sabe culpable. Pero Powell debe guardar las formas: por un lado, su antagonista es demasiado poderoso; por el otro, aspira a presidir el Gremio Éesper, la facción dominante entre los telépatas. Despliega todo su ingenio para atrapar a Reich, y de paso hacerse con el dominio del más importante grupo de presión existente. El caso de su vida.

Así narrada, la novela puede parecer una simple trasposición de términos del típico policíaco, vertiente *hard-boiled*. Pero *El hombre demolido* es mucho más que eso. Nos muestra a una sociedad implacable con la disidencia, verdadero trasunto del macarthysmo, como acertadamente apuntara José M^a Catalá⁽⁷⁾. Ben Reich transgrede el orden establecido al cometer un asesinato, delito que no se había producido en casi cien años. Su destino es la «demolición», una especie de borrado de memoria tras el cual se producirá la reinserción de la oveja descarriada (pero aprovechable) dentro de la feliz sociedad éesper. La demolición es el peor destino posible para un individuo consciente de sí mismo en su lucha contra una sociedad homogénea en cuanto al modo de pensar, aunque no en cuanto a la igualdad de oportunidades: Ben Reich pertenece a una élite económica, se relaciona con las élites y en ningún momento

se plantea renunciar a su posición. Vemos un mundo de *glamour*, de belleza y poder, de alta sociedad; algo que también se describe en *Las estrellas mi destino*. Ben Reich lo es casi todo en la sociedad en que vive, pero se rebela contra ella, llevado por un impulso autodestructivo que otorga a su personaje una fuerza desacostumbrada dentro del

género. Tras el odio y el asesinato late un conflicto aún más complejo, de raíces psicoanalíticas. D'Courtney muere porque quiere morir; Reich obvia la realidad —reinterpreta a su voluntad el choque personal, emocional y económico con el primero— porque quiere matar —transgredir el orden establecido— para, acto seguido, morir —la demolición—. Por encima del lucro, Reich es un individuo profundamente pasional, hasta el punto de autoinmolarse.

Pasional y apasionante. La novela es una continua sucesión de escenas inolvidables: la fiesta éesper del capítulo segundo (en la que Bester consigue mostrarnos lo que tantos autores de CF han pretendido sin éxito: una sociedad diferente de la actual, con una mentalidad totalmente ajena a la nuestra), los preparativos del crimen (la contratación de una canción pegadiza o «pepsi» con la que obsesionarse y de este modo burlar los controles telepáticos), la fiesta en el transcurso de la cual se comete el asesinato de D'Courtney, la psicodélica persecución en la Casa del Arco Iris (cuyo laberinto simboliza el inicio del fin de Reich, además de una aproximación al «espacio interior» de la *New Wave*), la casi dickiana apoteosis tras la cual Reich confiesa su crimen y se desvela quién es el hombre sin

(6) John Clute, *Ciencia ficción. Enciclopedia ilustrada*, Ediciones B, Barcelona, 1996, p. 219.

(7) José M^a Catalá, "Alfred Bester o la conciencia de Superman", en *Nueva Dimensión* n^o 116, pp. 79-86.

rostro de sus sueños, la demolición de Reich... Pero ninguna escena resulta tan brillante, a mi juicio, como la promesa de enemistad mutua entre Powell y Reich, por cuanto que nos muestra, con insuperable sentido de la épica, el conflicto entre honor y ética que preside tanto esta novela como *Las estrellas mi destino*: «Nosotros no necesitamos leyes... Poseemos sentido del honor, pero es algo propio... Un hombre tiene su propio honor y su propia ética» (p. 97).

Y tal vez se halle aquí el porqué de la rebelión de Reich, de su derrota anunciada. Reich es un peligro objetivo para la sociedad éspere, «un camino seguro hacia la destrucción total... uno de esos raros hombres capaces de conmover el universo» (p. 227). Su redención final no quita un ápice de rotundidad a esta afirmación, por cuanto que en el camino se produce la aniquilación —«demolición»— de Reich como individuo. Parecía la premonición de una de las «demoliciones» más sonadas que el macarthysmo estaba perpetrando en el mundo real: la del psiquiatra Wilhelm Reich. ¿Fue casual el apellido elegido por Bester para bautizar a su personaje?

«La televisión ha crecido hasta convertirse en una enorme industria»

«La televisión ha crecido hasta convertirse en una enorme industria actualmente en los Estados Unidos: experimentada, eficiente, con demasiado dinero encima para tolerar la locura pasada que aquí se narra. Obtiene enormes beneficios pero ha perdido la aventura de su juventud». (Nota del autor, en *Carrera de ratas*, p. 11)

Ya hemos visto que Bester—culo—de—mal—asiento huyó escaldado del mundo televisivo para refugiarse en su adorada ciencia ficción, hasta el punto de aceptar la escritura por encargo de *El hombre demolido* a costa de perderse unos mejor remunerados guiones, aunque, nos aclara años más tarde, «debo admitir que de todos modos no me gustaban los programas que estaba escribiendo»⁽⁸⁾. Parte de sus traumáticas experiencias le sirven de inspiración para una nueva novela, la más desconocida de Bester y acaso una de las mejores. En efecto, en *Carrera de ratas* (1953) encontramos algunos de los momentos culminantes de la narrativa de Bester y se nos plasma, tal vez mejor que en ningún otro de sus trabajos, sus preocupaciones más características: el protagonista atormentado, la actitud de sus personajes con respecto al amor, la caza de brujas...

La novela comienza con un muerto pendiendo cuan espada de Damocles sobre el plató donde se representa *¿Quién es?*, un programa televisivo de relativo éxito. Hasta los últimos capítulos no conoceremos la identidad del cadáver, pues la novela está estructurada en forma

de *flash-back*, pero el candidato obvio es Jake Lennox, guionista de *¿Quién es?*, un personaje que bordea la insania mental, violento, alcohólico y con un desdoblamiento de la personalidad que le lleva a una situación límite: «Había estado librando durante diez años una batalla perdida contra sí mismo. Dos planos en su mente se odiaban entre sí y estaban desgarrándolo» (p. 19). Es, como Ben Reich o Gully Foyle, una bomba de relojería a punto de estallar y arrastrar consigo a todo su entorno, en este caso el programa. Se están recibiendo unos anónimos tan crípticos (no parecen aludir a nadie en concreto) como de pésimo gusto, y el cada vez más deteriorado Lennox investiga por su cuenta quién pueda ser el destinatario, al tiempo que trata de reconstruir un día en blanco en el que al parecer cometió toda clase de tropelías. Se trata de un descenso a los infiernos de la mente de Lennox, siempre dentro del ambivalente ambiente artístico de la Nueva York de los años cincuenta, tan despiadado como apasionante. Lennox se debate entre la fidelidad casi homosexual de su compañero de piso, Sam Cooper, y el *amor fou* que profesa a Gabrielle (Gabby) Valentine, la mujer que ejemplifica mejor que ninguna otra —desde Barbara D'Courtney hasta Demi Jeroux, pasando por las también inolvidables Olivia Presteign y Jisbella McQueen— las características de la heroína besteriana: una niña bien, perspicaz, tremendamente independiente, emprendedora, capaz de anular con su energía los impulsos autodestructivos del protagonista masculino y, por encima de todo, poseedora de una abnegada fidelidad que bordea la inconsciencia. Lennox encauza su vida gracias a Gabby, sabedores ambos de que «eres una gran mujer, pero yo no soy un gran hombre» (p. 190).

No nos dejemos engañar por la temática policíaca y la ambientación contemporánea: *Carrera de ratas* es una obra bastante representativa del buen hacer de su autor, tremendamente sincera y tan digna de la consideración de clásico como *El hombre demolido* o *Las estrellas mi destino*. La huida de Lennox de la «carrera de

El hombre demolido es una novela compleja, con múltiples niveles de lectura, vibrante y apasionada, apta para ser disfrutada tanto por adolescentes como por adultos; algo inédito dentro del campo de la CF

(8) De «Alfred Bester: una entrevista», en *Nueva Dimensión* n° 116, p. 73.

ratas» en que se ha convertido la televisión es la huida de Bester hacia una ciencia ficción en la que puede dar rienda suelta a su creatividad. Lennox es incluido en la lista negra; Bester se siente objeto de censura. Nunca Bester dejó constancia tan clara de su inconformismo con la realidad de una América paranoica, rehén de una despiadada caza de brujas. Y para ello necesitaba escribir una novela realista, comparable en su crudeza a los trabajos más memorables de un Jim Thompson.

«Hacia tiempo que jugaba con la idea de utilizar *El conde de Montecristo*»

“Hacia tiempo que jugaba con la idea de utilizar *El conde de Montecristo* como modelo de una historia. La razón es simple: siempre he preferido al antihéroe, y siempre encontré altamente dramáticos los tipos convulsivos.» (De “Mis amoríos con la ciencia ficción”, p. 272)

Y llegamos a la que para muchos es una de las mejores novelas de ciencia ficción de todos los tiempos. A estas alturas, glosar las virtudes de *Las estrellas mi destino* puede parecer tarea ociosa. Sin embargo, no es bueno dar nada por supuesto. Ni siquiera el título: ¿*Las estrellas mi destino* o ¡*Tigre!*¡*Tigre!*? El primero corresponde a la primera edición en castellano, la de Dronte, siguiendo el título de la edición norteamericana de 1956, y es el elegido por *Gigamesh* Libros para su reedición. El segundo es el de la edición británica, levemente corregida, por el cual se decantaron Martínez Roca y Orbis. Se trata, pues, de un mismo libro con diferentes títulos, y aquí resulta imposible unificar criterios: cada cual se refiere a esta novela con el título de la edición que leyó antes.

Con las ganancias de sus dos primeras novelas, Bester-uraca decide levantar el vuelo. Destino: Europa. En Inglaterra comienza a escribir, pero no progresa, de modo que se desplaza a Roma, Bester-culo-de-mal-asiento, y allí todo fluye con naturalidad. *Las estrellas mi destino* es ya una realidad.

Al igual que en *El hombre demolido*, se nos describe una sociedad diferente. Si en aquella el elemento diferenciador eran los éser, en ésta lo es el «jaunteo», la facultad humana de teleportarse sólo con la fuerza del pensamiento. Ni que decir tiene que el jaunteo altera la naturaleza misma de la sociedad: jerarquiza la estructura laboral (cuantos más kilómetros seas capaz de jauntear, mayor será tu categoría), su ausencia puede ser el peor de los castigos (de ahí que las medidas policiales, tanto las preventivas como las coercitivas, es-

tén destinadas a impedir el jaunteo) y marca pautas de comportamiento (la alta aristocracia considera de buen gusto no jauntear). Cierto es que edificar ambas novelas sobre pseudociencias como la telepatía y la teleporación puede restarles «credibilidad científica», pero ¿qué más dará, si el resultado es tan arrebatador?

Gulliver Foyle, estereotipo del hombre medio sin ninguna aptitud especial, sobrevive moribundo a bordo de la astronave *Nomad*. Al límite de sus fuerzas, contempla impotente cómo otra astronave, la *Vorga*, pasa de largo frente a él, con lo que lo condena a una muerte segura. En vez de dejarse morir, Foyle despierta, se rescata a sí mismo. A partir de ahora será «un hombre dedicado a una causa»: la venganza. Y su periplo hacia la misma será, más que el de un Gulliver, la odisea de un Ulises del futuro.

Tras conseguir arrancar la *Nomad*, Foyle es raptado por el llamado Pueblo Científico de los asteroides, donde se le venera, se le concede una mujer, Moira, y es salvajemente tatuado. Huye a la Tierra, tiene que aprender a jauntear de nuevo gracias a Robin Wednesbury, a la cual viola, y se lanza a una loca carrera para matar a la *Vorga* (sic.), propiedad del todopoderoso clan Presteign. Capturado, se le recluye en una cueva de los Pirineos, la Gouffre Martel, donde permanece a oscuras para evitar el jaunteo. Conoce a Jisbella McQueen, Jiz, quien le enseña a pensar. Huyen, y Jiz consigue que le borren el tatuaje, pero sólo parcialmente: en lo sucesivo, cuando Gully pierda el control de sus actos, las tramas ocultas del tatuaje enrojecerán y su rostro será el de un tigre furioso, viva imagen de la venganza.

La primera parte de *Las estrellas mi destino* muestra a un Gulliver Foyle aún sin desbarrar, sometido tremendamente a sus instintos primarios, una fuerza indomeñable de la naturaleza. Su rostro tatuado produce repulsión y miedo. Es un monstruo, tanto en su apariencia externa como en su interior: «No tienes nada en tu interior, nada más que odio y venganza», le dice Jiz. No hay nada aprovechable en este Gulliver que odia y es odiado. Su tatuaje, que aflora cuando pierde el control, es el símbolo de este Foyle desencadenado.

Y, sin embargo, la sed de venganza puede reconducirse. Foyle aprende a controlarse, y en la segunda parte de la novela vemos a un personaje diametralmente opuesto: refinado, ocurrente, incluso ponderado. Bajo la falsa identidad de Fourmyle de Ceres, un nuevo rico que viaja con su circo ambulante, Foyle alterna con la alta sociedad y puede llevar a cabo su venganza. Pero los tiempos están revueltos, se prepara una guerra entre los Planetas Interiores y los Satélites Exteriores y

La huida del protagonista de la «carrera de ratas» en que se ha convertido la televisión es la huida de Bester hacia una ciencia ficción en la que puede dar rienda suelta a su creatividad

Foyle va a desempeñar un papel crucial en la misma, si bien de modo involuntario. Perseguido por Peter Yang Yeovil, representante del ejército, y por Saul Dagenham, un mutante emisor de radiaciones, Foyle persigue a su vez (y va eliminando) a todos los miembros de la tripulación de la *Vorga*. Quiere responsables, y poco a poco se verá inmerso en una trepidante trama en la que confluyen intereses económicos (el clan Presteign), militares (el Piros, una sustancia que puede decidir el resultado de la guerra y con la que Foyle está más relacionado de lo que quisiera) y amorosos (Foyle está perdidamente enamorado de la despreciable Olivia Presteign, albina ciega para nuestro espectro de visión, pero no para los infrarrojos) y que conducirá a una apoteosis en la que Bester nos conduce a través de unos pasajes alucinantes en los que la sinestesia (confusión de sentidos) suplanta a la literatura. La *New Wave* acaba de nacer.

Así pues, Gulliver Foyle convierte su venganza en el nacimiento de una persona nueva que, tras el ya mencionado delirio psicodélico, trasciende su condición y guía a la sociedad hacia su liberación. Foyle se redime, y con él la humanidad, creando una nueva sociedad basada en los efectos más beneficiosos del Piros. Donde Ben Reich fracasaba —y sucumbía a la sociedad contra la cual se rebelaba— y Jake Lennox hacía tablas —perdía la batalla contra la sociedad, pero vencía en la personal—, Gulliver Foyle triunfa y nos hace triunfar a todos. ¿Cómo no identificarse con él?

Pero Foyle no lo consigue solo: está acompañado. Además de los entrañables antagonistas a los que se enfrenta (Dagenham, Yeovil, Presteign: puros villanos de cómic), cada una de las mujeres con quienes coincide representan un jalón en su camino hacia la liberación. Moira es lo primario, la mujer normal que corresponde a quien nunca quiso ser otra cosa que el hombre normal, y tarde o temprano habrá de regresar a ella, puesto que con ella empezó esta historia y, ya se sabe, Ulises acababa regresando al lugar del comienzo. Pero Foyle también es Prometeo, como da a entender Norman Spinrad⁽⁹⁾, y necesita quien le muestre el fuego de los dioses que, andando el tiempo, entregará a la humanidad. Olivia Presteign, una arpía antológica, es la némesis de nuestro personaje. Más constructivo es el papel de Jisbella McQueen, a quien podemos identificar con Pigmalión, por cuanto que educa a Gully y le encauza en la dirección adecuada. El de Robin Wednesbury es casi shakespeariano: telépata unidireccional, sólo puede emitir pensamientos, de modo que Foyle, después de violarla, la utiliza como asesora de protocolo para «saber estar» en las fiestas de la alta sociedad.

Y aquí encontramos otra de las constantes en Bester: la alta sociedad, el mundo del *glamour* y del *dolce*

far niente, que alcanza en esta novela dimensiones casi de culebrón. Para los Presteign, mantenerse en la cumbre es doloroso, un camino de «sangre y dinero» que los hace a ojos del lector tan atractivos como desdichados. Parece evidente que Alfred Bester es el autor melodramático por excelencia, el que mejor ha sabido reflejar las bajezas y la grandeza de una plutocracia muy descuidada por el género; en suma, el Douglas Sirk de la CF.

Las estrellas mi destino es una novela mítica. Gulliver Foyle es el personaje por antonomasia del género y responde a un arquetipo fácilmente identificable: el del hombre mediocre que encuentra su camino de perfección mediante el deseo de venganza. El jaunteo es tan popular entre los lectores de CF como los robots o el hiperespacio. Se ha querido ver en los capítulos finales el origen directo de la *New Wave* y del *cyberpunk*. En palabras de John Clute, «lo que hace que algunos críticos consideren ¡Tigre! ¡Tigre! la mejor novela de CF de todos los tiempos es la riqueza del lenguaje y la total verosimilitud de su retrato de la vida urbana, que se adelanta en veinticinco años al mundo del *cyberpunk*»⁽¹⁰⁾.

«Mis gustos se habían hecho tan elevados que parecían irritar a los fans»

«Por desgracia, mis gustos se habían hecho tan elevados que parecían irritar a los fans, que exigían un tratamiento especial para la ciencia-ficción. Mi actitud ante la ciencia-ficción era considerarla simplemente una de las tantas formas de ficción y juzgarla con los estándares comunes a todas. Un relato imbécil es un relato imbécil, lo haya escrito Robert Heinlein o Norman Mailer». (De «Mis amoríos con la ciencia ficción», p. 277)

Nueva huida hacia adelante. Bester—culo—de—malasiento vuelve a abandonar el género durante unos años: su cargo de director de la revista *Holiday* le impide escribir ficción, agobiado por incontables entrevistas a celebridades. Permanece ligado a la CF tan sólo como crítico en *The Magazine Of Fantasy And Science Fiction*. Bester—urraca tiene otras metas. Una década de inactividad parece un buen momento para la recapitulación, de modo que Bester lanza al mercado sendas recopilaciones de relatos, *Starbust* (1958) y *El lado oscuro de la Tierra* (1964), acaso una de las más completas antologías de un solo autor jamás aparecidas en colección especializada. Es, pues, un buen momento para analizar los relatos de Alfred Bester.

La obra breve de Bester posee una serie de coordenadas propias que nos permite diferenciarla claramente de su faceta novelística, aunque es cierto que algunos de sus relatos inspiran sus últimas novelas: *Golem 100* es una revisión de «La fuga de cuatro horas» y «Santayana Said It» se convertirá en *Computer Connection*. No

(9) Norman Spinrad, «El emperador de todas las cosas», en *Gigamesh* n° 1, pp. 21-29.

(10) John Clute, op. cit., p. 220.

obstante, las preocupaciones temáticas de *El hombre demolido*, *Carrera de ratas* y *Las estrellas mi destino* difícilmente coinciden con las de “Los hombres que asesinaron a Mahoma”, “El hombre Pi” o “El orinal florido”.

El viaje en el tiempo es un buen ejemplo. Para Bester, esta temática es casi una obsesión, y ninguna de sus novelas la aborda directamente. Sin embargo, relatos como “Elección forzosa”, “Número de desaparición”, “Los hombres que asesinaron a Mahoma” y “El orinal florido” constituyen verdaderas lecciones magistrales al respecto y desvelan una lógica completamente distinta de la que empleaban otros autores. Para Bester, el viaje en el tiempo no es una simple operación mecánica: requiere un auténtico esfuerzo de voluntad por parte del viajante, que tiene que aceptar como algo irreversible el abandono del tiempo presente. Una vez emprendido el viaje, nos vemos embarcados en un irás–y–no–volverás tanto físico como espiritual.

Tomemos como ejemplo dos relatos en cierto modo complementarios. En “Elección forzosa” (1952) se nos presenta un mundo postatómico en proceso de (lenta) recuperación. Un agente del gobierno, Addyer, descubre un aumento de la natalidad, mayor cuanto más nos aproximamos a la zona que más sufrió los efectos del peor de los ataques nucleares. Addyer se dirige a un pueblo de Kansas, Lyonesse, donde para su sorpresa descubre autocares llenos de gente «sana y feliz». Son viajeros en el tiempo. Addyer es capturado por una organización paratemporal que, para deshacerse de él, le hace viajar al tiempo de su elección, no sin antes advertirle de los peligros inherentes a tales desplazamientos. ¿Para qué viajar a una ficticia Edad Dorada, sea ésta la de la Revolución Norteamericana o la época victoriana? No compartimos el lenguaje, la mentalidad... Ni siquiera las enfermedades. Todo cambia con el tiempo. El viaje en sí es un sinsentido: «Están huyendo... de su propia época... Buscan la Edad Dorada. ¡Ilusos! Nunca están satisfechos. Siempre buscando...». No se puede elegir por propia voluntad: «El sueño, no el tiempo, es el traidor, y todos somos cómplices de la traición hacia nosotros mismos». Bester desarma así la visión tradicional del viaje en el tiempo, cuarenta años antes de *Las naves del tiempo* y *El libro del Día del Juicio Final*.

Complementario del anterior es “Número de desaparición” (1953), que plantea justamente la hipótesis contraria. La Edad Dorada ha sido posible gracias al visionario general Carpenter, una especie de Eisen-

hower fanatizado que conduce al país a una guerra suicida en nombre del Sueño Americano. En un hospital militar ciertos pacientes desaparecen y reaparecen a voluntad: viajan en el tiempo. Pero no a ese tiempo sometido a reglas inexorables que veíamos en el relato anterior, sino a una recreación subjetiva llena de anacronismos pero no menos real: «Retroceden a un tiempo imaginario... Han descubierto cómo tornar sus sueños en realidad».

Una síntesis de ambos se recoge en “Los hombres que asesinaron a Mahoma” (1958), el gran clásico de Bester sobre el tema. Nos hallamos ante una paradoja temporal perfecta, de la cual se deduce la imposibilidad de las paradojas temporales. En un ataque de cuernos, el científico David Hassel utiliza su máquina del tiempo para asesinar, sucesivamente, al abuelo de su esposa infiel, a la abuela materna de su esposa, a George Washington, a Colón, a Napoleón, a Mahoma, a Madame Curie... y siempre regresa a su habitación, para sorprender a su mujer en brazos del mismo hombre.

¿Qué es lo que ha fallado? Nada. Todo. El tiempo es subjetivo, «viajamos a nuestro propio pasado, y no al de los demás», pero precisamente por ello la realidad es objetiva e inmutable.

“Los hombres...” combina a la perfección humor y seriedad, y es uno de los grandes relatos de Bester y, por extensión, del género. Más ligero

Gulliver Foyle es el personaje por antonomasia del género y responde a un arquetipo fácilmente identificable: el del hombre mediocre que encuentra su camino de perfección mediante el deseo de venganza

es “El orinal florido”, descacharrante aventura de ladrones de guante blanco en un futuro imposible en el que, a raíz de una explosión termonuclear, la humanidad ha renacido tomando como modelo las películas del Hollywood del blanco y negro. Ese mismo accidente propulsa al futuro (cinco siglos, nada menos) a la pareja protagonista, que, embargada por la nostalgia, planea el robo de objetos anteriores al desastre, entre ellos el epónimo orinal florido. Aquí Bester no plantea ninguna tesis, pero ello no hace menos disfrutable este raro ejemplo de «cartoon–SF» (si es que eso existe) y humor desenfrenado.

El antibelicismo es otro de los aspectos que asociaremos al Bester autor de relatos breves. Ciertamente, el meollo de *Las estrellas mi destino* es la disputa entre dos potencias en guerra (los Planetas Interiores y los Satélites Exteriores, es decir toda la humanidad) por un material, el Piro, cuya posesión puede decantar el resultado de la contienda en favor de uno u otro bando. El pacifismo de Bester resulta incuestionable en esta novela, pero hay relatos en los que se analiza con mayor profundidad el fenómeno bélico. Como todo testigo

Según John Clute, lo que hace de *Las estrellas...* la mejor novela de CF es la riqueza del lenguaje y la total verosimilitud de su retrato de la vida urbana, que se adelanta en veinticinco años al *cyberpunk*

de los años de la Guerra Fría y de la «caza de brujas», Bester identifica guerra con represión ideológica. En nombre del Sueño Americano, el general Carpenter de “Número de desaparición” lleva a cabo una campaña contra la disidencia que, cierto, produce los mismos efectos que la policía telepática de *El hombre demolido* o la criptocensura y posterior declaración de persona *non grata* que sufre Lennox en *Carrera de ratas*, pero se muestra con toda la crudeza de que Bester es capaz: en una América derrotada por sus propios «salvadores» no hay lugar para la poesía.

Más desolador es aún el panorama que se nos presenta en “Su vida ya no es como antes” (1963, también conocido como “Antes la vida era distinta”). A diferencia de “Elección forzosa”, América no sufre los efectos de una radiación catastrófica; peor aún: está despoblada. En Nueva York sólo sobreviven dos personas, Jim Mayo y Linda Nielsen. Él es el típico héroe besteriano, violento pero sensible, y ella responde al estereotipo de la mujer según nuestro autor, emprendedora y de extracción social alta. Juntos intentan coexistir, pero resulta imposible. Sucumben a su propias desavenencias tanto como a una nueva amenaza externa, en forma de mutación. No hay futuro. Fin de la civilización.

Con todo, lo más destacable es la obsesión de Bester por las pautas. Rogue Winter, protagonista de la novela *Los impostores*, se gana la vida gracias a su capacidad para desentrañar pautas ocultas. Algo parecido sucede con Abraham Storm en “El hombre pi” (1959), tal vez el relato más alucinante surgido de la imaginación de Bester. Se trata de una persona cuya mentalidad se encuentra más allá de nuestra comprensión. Dotado de lo que él denomina Percepción Extra Normativa, su vida es una continua pasión, dominado por una sensibilidad a las estructuras que le lleva a compensar un acto con otro acto que, para un observador ajeno, tal vez resulte extravagante, pero en todo caso es necesario para respetar el equilibrio natural, las pautas, el orden del universo. Nos hallamos ante una mezcla involuntaria de Sísifo y Atlas que sigue una lógica propia, lo cual le hace mucho más inquietante que el noventa y nueve por ciento de los alienígenas retratados por la ciencia ficción.

El retrato de personajes va unido a esta preocupación por las pautas. Sólo así podemos entender la megalomanía de Ben Reich (Ben «Imperio», literalmente), la doble personalidad de Jake Lennox, el sentido de justicia de Gulliver Foyle o los inexplicables actos compensatorios de Abraham Storm: responden a sus propias pautas, tan diferentes de las mías o de las vuestras que

a veces, como le sucede a Lincoln Powell en *El hombre demolido*, no entendemos sus motivaciones. Cada uno de nosotros es una isla en sí mismo, de donde se colige un individualismo muy *sui generis*, distinto del de un Heinlein por cuanto que no se asienta sobre convicciones ideológicas, sino que responde a la particularidad de cada cual, a una manera distinta de ver las cosas, a una mentalidad diferente, a una pauta concreta para cada individuo. Pero nos hallamos inmersos en una sociedad, una suma de individuos con fines ajenos a los de cada uno de ellos, lo cual produce un conflicto entre individuo y sociedad que suele manifestarse de un modo más bien violento: la rebelión de Reich, las borracheras de Lennox, la sed de venganza de Foyle o las salidas de tono de Storm («Tormenta», literalmente). Sólo sabiendo esto podremos entender cuentos como “El tiempo es el traidor” y “Afectuosamente Fahrenheit”.

En “El tiempo es el traidor” (1953), vemos cómo John Strapp, vendedor de Decisiones, asesina sistemáticamente a todos los individuos apellidados Kruger con quienes se va encontrando. La empresa para la que trabaja, consciente de que perder a Strapp significaría sacrificar la gallina de los huevos de oro, le busca un amigo de alquiler, el celeberrimo, dinámico y dicharachero Frank Alceste. La amistad entre ambos llega a ser sincera, y es así como Alceste advierte que, en sus ausencias, Strapp deambula por la ciudad convertido en un crápula de cuidado (algo así como Jake Lennox), buscando siempre un determinado tipo de mujer. En el pasado, Strapp estuvo enamorado de una tal Sima, que pereció asesinada por cierto individuo apellidado Kruger, y a partir de ese instante desarrolló la facultad de tomar Decisiones. Alceste —cuyo verdadero apellido, por cierto, es Kruger— se enfrenta a un dilema, que resuelve en favor de su amigo, «recreando» a Sima. Pero, ¡ay!, se enamora de ella y, cuando los lectores nos imaginamos una repetición mecánica de los dramáticos acontecimientos acaecidos años atrás, Bester nos deja con un palmo de narices y, en una memorable pirueta, nos recuerda que los sentimientos evocados traicionan y que, como decía la canción, la distancia es el olvido.

“Afectuosamente Fahrenheit” (1954) posee toda la brutalidad del Bester de *Carrera de ratas*. Se trata de un policíaco narrado desde un punto de vista cambiante, el del psicótico Vandaleur y su androide polivalente. Se comete una serie de asesinatos, a cual más abyecto, y todo apunta a la culpabilidad del androide de Vandaleur, con quien huye de planeta en planeta, pues no quiere desprenderse del androide, casi todo su patrimonio. Poco a poco, Vandaleur conocerá la pauta

que determina la comisión de los asesinatos, y nosotros asistiremos a la poco tranquilizadora revelación de la verdadera identidad del asesino. Se trata de un relato de persecución y búsqueda, cuyo *leit motiv* ha trascendido el ámbito puramente literario: ¿quién no ha oído, en la radio o en su tocadiscos, la canción que entona el androide polivalente de Vandaleur cuando la temperatura se aproxima a los 90° Fahrenheit «¡hace falta valor! ¡Hace falta valor!»? ¿No os suena? Santiago Auserón completará el estribillo, aunque esta parte es de su invención, «ven a la escuela de calor». Ahora sí, ¿verdad?

«No sé nada de la Nueva Ola en ciencia ficción»

«Francamente, no sé nada de la Nueva Ola en ciencia ficción (...). Todo lo que puedo decir es que recibo de buen grado lo nuevo; tengo la mayor simpatía por los que rompen con las viejas tradiciones que tienden a fosilizarse, y siempre espero aprender algo, incluso de los experimentos alocados y ridículos.» (De “Alfred Bester: una entrevista”, p. 78)

Y así llegamos a la última etapa de la obra de Alfred Bester. En 1972 se producen cambios en la revista *Holiday*. Por una vez en su vida, Bester—culo—de—mal—siento prefiere no lanzarse a la aventura, Bester—uraca decide no emprender el vuelo y se descuelga del proyecto. Regresa a la ciencia ficción, su amor de toda la vida, y ya no la abandonará. Pero han sucedido muchas cosas en el transcurso de su década sabática. La *New Wave* lo ha cambiado todo, y los nuevos escritos de Bester, el antaño precursor, dan la impresión de ir a remolque de la vanguardia del género. Empero, no seamos crueles con él y, en lugar de hablar de «decadencia» o de «experimentos alocados y ridículos», refrámonos a ésta como una etapa en la que Bester muestra un «perfil bajo» y por la que más vale que pasemos de puntillas. *Computer Connection* (1975) es una novela meritoria, pero da la impresión de que Bester no se toma en serio a sí mismo. La historia que nos narra, un grupo de inmortales enfrentados a un superordenador, hubiera sido explosiva quince años antes, pero no ahora. Otro tanto sucede con *Los impostores* (1981): la odisea de Rogue Winter, el Sintetista, en busca de su amada Demi Jeroux, es simpática, pero no mucho más. *Golem 100* (1980) ni siquiera merece los calificativos de explosiva o simpática, y se queda en un experimento fallido, un exceso sinestésico cuyas ilustraciones quieren recordarnos infructuosamente al delirio final de *Las estrellas mi destino*. Podemos afirmar sin temor a equivocarnos que la mejor novela de Bester en estos años es *Nova* (1968), de Samuel R. Delany, por ser más fiel a su espíritu que el propio modelo.

Suele suceder. De hecho, casi parece un argumento de Alfred Bester.

Para Bester, el viaje en el tiempo no es una simple operación mecánica: requiere un auténtico esfuerzo de voluntad por parte del viajante, que tiene que aceptar como algo irreversible el abandono del tiempo presente

Lo cual nos lleva a hablar de la influencia de Alfred Bester en la ciencia ficción contemporánea. Siempre se ha asimilado a Bester con precursor, lo cual es rigurosamente cierto para su producción de los años cincuenta, aunque desde luego no lo sea en los setenta. Según Peter Nicholls, «Bester es uno de los pocos escritores del género que ha franqueado inconscientemente el abismo entre la vieja y la nueva ola al convertirse en un héroe para ambas; quizá porque en sus imágenes logra evocar, casi en un mismo aliento, tanto el espacio exterior como el interior»⁽¹¹⁾. Los capítulos finales de *El hombre demolido* muestran una preocupación por el espacio interior y el subconsciente tan esclarecedora como el subjetivismo a ultranza de que hace gala “Número de desaparición”. La Nueva York en ruinas de “Su vida ya no es como antes” parece anticipar los paisajes alucinados de un Ballard en estado de gracia. ¿Y qué decir de *Las estrellas mi destino*? El alucinado pasaje sinestésico, mitad escrito mitad dibujado, con que la novela alcanza su clímax tal vez nos oculte algunas escenas y situaciones antológicas de las que el género ha bebido con posterioridad. El bombardeo masivo de la Tierra visto a través de los ojos de Olivia Presteign es inolvidable. La secta Skoptsy, cuyos miembros prescinden voluntariamente de sus sentidos para centrarse en su mundo interior, es en sí misma una definición de la *New Wave*, a la par que anticipo de relatos como “La persistencia de la visión”, de John Varley...

Similar influencia ejerce Bester sobre el *cyberpunk*. Para K.W. Jeter, «lo que se ha etiquetado como *cyberpunk* es el habitual redescubrimiento de Alfred Bester que se produce cada dos o tres años en el género. Casi todo lo que se califica de *cyberpunk*, así como casi todo lo supuestamente nuevo en ciencia ficción, se parece mucho al guardarropa de Alfred Bester. O a su cubo de desperdicios»⁽¹²⁾. Viejo Moisés, el ordenador con el que

(11) Citado por K.W. Jeter en Michael Bishop (ed.), *Premios Nebula 1987*, pp. 52-53.

(12) Michael Bishop, op.cit., p. 51.

Lincoln Powell se ayuda en su cacería de Ben Reich, nos aparece en la actualidad terriblemente anticuado, con sus fichas perforadas, pero está dotado para realizar simulaciones que tienen algo, sólo algo, de realidad virtual. En *Las estrellas mi destino* proliferan los ejemplos: la operación con que Foyle se convierte en una máquina de combate gracias a «microscópicos transistores» o los cambios de rasgos de Yeovil son tan *cyberpunks* como las pandillas callejeras, el ciberespacio o las luces de neón.

Sin embargo, la última etapa de Bester se nos aparece como mimética de la *New Wave* (la imaginería de *Computer Connection* es casi el sueño de un *hippy* sesentón) y no demasiado atinada como precursora del *cyberpunk* (el encierro «virtual» de Demi Jeroux en *Los impostores* es tal vez el aspecto menos logrado de la novela). La grandeza de Bester como vanguardia y avanzadilla de las posteriores revoluciones del género es un fenómeno privativo de su obra de los años cincuenta. Bester alcanza una plenitud literaria y estilística basada en una técnica muy depurada —la planificación, con unos primeros capítulos modélicos que atrapan al lector— y en unas imágenes muy visuales que serán tomadas como ejemplo a seguir por autores posteriores. Dada su relación profesional con ámbitos ajenos a la CF, Bester podía pulsar como nadie lo que se respiraba en la calle o en otros géneros e importarlo al fantástico, convertido en revolucionaria novedad. Bester—urra—, llevando al nido las joyas del mundo del cómic o de la novela negra o de la literatura general: Faulkner y Twain le inspiran “Afectuosamente Fahrenheit”; de Dumas extrae la idea de *Las estrellas mi destino*. Sí, Bester fue el profeta de un mundo, el de la CF, que tardó quince años en descubrir y asimilar sus propuestas. Pero también fue un hijo de su tiempo. ¿Fue, pues, un visionario que se adelantó en década y media a las propuestas de cambio del género o, por el contrario, era la ciencia ficción la que llevaba quince años de retraso? Sea como fuere, su obra perdura, es patrimonio de todos nosotros y, como sucede con los clásicos, nunca es mal momento para acercarse a ella. *El hombre demolido*, “Elección forzosa”, “Número de desaparición”, “Afectuosamente Fahrenheit”, *Las estrellas mi destino*, “Los hombres que asesinaron a Mahoma” o “El hombre Pi” son razones suficientes para considerar a Bester un

grande entre los grandes, un autor sin el cual —y esto es rigurosamente cierto— el género no sería el mismo. Así lo supo entender la SFWA al concederle el título de Gran Maestro en 1987, galardón que, aunque llegó a serle comunicado, no pudo recoger en persona: falleció en Pennsylvania el 30 de septiembre de ese año, de un ataque al corazón. ¿Las estrellas, su destino? Seguro que sí.

«Escribir no es lógico ni razonable»

«Escribir no es lógico ni razonable. Es un acto de loca violencia cometida contra ti mismo y el resto del mundo... Al menos así es conmigo». (De *Oh luminosa y brillante estrella*, op. cit., p. 30)

El hecho de que la revista *Gigamesh* le dedicase un número especial a la obra de Alfred Bester (el 24, en el que apareció la primera versión de este ensayo) no obedeció sólo a razones puramente nostálgicas (pocos colaboradores de la revista dejaban de soltar la lagrimita evocando sus primeras lecturas de *El hombre demolido* o *Las estrellas mi destino*), ni a oscuros intereses comerciales (insoslayables, dada la reedición de *Las estrellas mi destino* por Gigamesh Libros y la publicación de *Irrealidades virtuales* por Minotauro), tal vez ni siquiera a ese candoroso sentimiento inconformista que suele llevar a más de uno (quien suscribe, sin ir más lejos) a atacar la situación actual de la ciencia ficción valiéndose del subterfugio de comparar la obra de los primeros espadas contemporáneos con la de nuestro neoyorquino de marras y dedicarse a extrapolar alegremente acerca de cuán depauperado se encuentra el género que tanto amamos y bla, bla, bla. Algo —o mucho— hay de lo expuesto, para qué engañarnos. Sin embargo, me gustaría realizar otra lectura de la razón de ser de aquel número especial. Existe un nutrido grupo de lectores relativamente recién llegados al género para quienes nombres como Alfred Bester o Theodore Sturgeon o Fredric Brown o Clifford D. Simak o Frederik Pohl o James Tiptree, jr. no son más que meras citas a pie de página, prolijas entradas en libros de referencia, trasnochadas recomendaciones oídas a no menos trasnochados aficionados en cualquier convención, tertulia, partida, chat, librería o sección de correo; «vacas sagradas» cuyo valor intrínseco se da por supuesto y en el mejor de los casos resulta muy difícil de comprobar, a no ser que se cuente con la inmensa fortuna de conocer una buena librería de lance, una biblioteca pública generosa de fondos o un tío excéntrico entre cuyas aficiones de juventud figurase la lectura compulsiva de libros de CF. Para este grupo puede suponer todo un descubrimiento el acceso a esas vacas sagradas (y un número especial de *Gigamesh* —o un ensayo en *Hélice*— es una manera tan buena como cualquier otra) mediante una introducción a su

**El tiempo es subjetivo,
«viajamos a nuestro propio
pasado, y no al de los demás»,
pero precisamente por ello
la realidad es objetiva
e inmutable**

La grandeza de Bester como vanguardia y avanzadilla de las posteriores revoluciones del género es un fenómeno privativo de su obra de los años cincuenta

vida, obra, temática, preocupaciones, etcétera, que en cierto modo preparen y estimulen el que debería ser el siguiente paso, la razón de ser de todo este tinglado: la lectura. Si con alguna de esas recomendaciones o con este estudio conseguimos «engancharnos» a un solo nuevo lector a la obra del gran Alfred Bester, habremos colmado nuestras aspiraciones.

«Siempre me saludaba con la mayor efusividad. Utilizo el término saludar sólo como algo figurativo, porque en realidad más de una vez (muchísimo más que una vez, sobre todo si él me veía a mí antes que yo lo viera a él) me brindó mucho más que un saludo verbal. Me encerraba en un abrazo y me besaba en la mejilla. Y en ocasiones, si yo le daba la espalda, no dudaba en manosearme el trasero». (Isaac Asimov, “In Memoriam, Alfred Bester (1913-1987)”, en Michael BISHOP (ed.), *Premios Nebula 1987*, Ediciones B, col. *Nova CF* n° 29, p. 54) ●

Dada su relación profesional con ámbitos ajenos a la CF, podía pulsar como nadie lo que se respiraba en la calle o en otros géneros e importarlo al fantástico, convertido en revolucionaria novedad

Bibliografía

Novelas:

1953 — *El hombre demolido*, Minotauro, Barcelona, varias ediciones.

1986 — *Carrera de ratas*, Júcar, col. Etiqueta Negra n° 5, Madrid.

1956 — *Las estrellas mi destino*, Gigamesh, Barcelona, 1999.

1975 — *Computer Connection*, Acervo, col. Gaudeamus n° 11, Barcelona, 1977. Reeditado en Biblioteca Orbis de Ciencia Ficción n° 35, Barcelona, 1985.

1980 — *Golem100*, Adiax, col. Fénix, Barcelona, 1981.

1981 — *Los impostores*, Martínez Roca, col. Super Ficción n° 112, Barcelona, 1988.

Antologías de relatos:

1958 — *Starbust*

1964 — *El lado oscuro de la Tierra*, Dronte, col. ND Libros n° 8, Barcelona, 1976. Contiene los relatos “El tiempo es el traidor”, “Los hombres que asesinaron a Mahoma”, “Fuera de este mundo”, “El hombre pi”, “El orinal florido”, “¿Quiere usted esperar?” y “Su vida ya no es como antes”.

1976 — *La fantástica luz*, Visión Libros, col. Arcadia, Barcelona, 1984. Contiene: “5.271.009” (en ND 34 como “Decisión 2.635.504”), “Manuscrito encontrado en una botella de champagne”, “Afectuosos Fahrenheit”, “La fuga de cuatro horas”, “Los hombres que asesinaron a Mahoma”, “Número de desaparición” y “El infierno es eterno”.

— *Oh luminosa y brillante estrella*, Visión Libros, col. Arcadia, Barcelona, 1985. Contiene: “Adán sin Eva”, “El tiempo es el traidor”, “Odi e Id”, “Elección forzosa”, “Oh luminosa y brillante estrella”, “Antes la vida era distinta” (como “Su vida ya no es como antes” en *El lado oscuro de la Tierra*), “Del tiempo y la Tercera Avenida”, “Isaac Asimov”, “El hombre pi”, “Mi amigo de arriba” (como “El satélite travieso” en *Nueva Dimensión* n° 116 y *Las ruinas de mi cerebro*, Caralt, col. Ciencia Ficción n° 24) y “Mis amoríos con la ciencia ficción”.

1977 — *Starlight: The Great Short Fiction of Alfred Bester*. Edición conjunta de las dos anteriores.

1997 — *Irrealidades virtuales*. Minotauro, Barcelona, 2003. Contiene: “Desapareciendo”, “Oddy y ello”, “Estrellita, estrellita”, “5.271.009”, “Tiernamente Fahrenheit”, “La elección de Hobson”, “Acerca del tiempo y la Tercera Avenida”, “El tiempo es el traidor”, “Los hombres que asesinaron a Mahoma”, “El hombre Pi”, “Ya no hacen la vida como antes”, “¿Desea esperar?”, “El orinal floreado”, “Adán sin Eva”, “Y quedan 3 ½”, “Galatea Galante” y “El diablo sin gafas”.

Novela picaresca en una China imaginaria

por **Fidel Insúa**
Químico

El mercado editorial español es extraño: una novela escrita en 1984, que ganó el Premio Mundial de Fantasía *ex aequo* con *Bosque Mitago* de Robert Holdstock y el premio Mythopoeic, ha tardado más de veinte años en ser publicada en España. Y la perplejidad ante este hecho es aún mayor cuando uno lee el libro en cuestión y disfruta de su frescura, originalidad y calidad.

Puente de pájaros es, sobre todo, una novela divertida, donde la ironía y el humor salpican toda la narración, la cual está repleta de guiños y referencias literarias que, en vez de lastrar la obra, la confieren una mayor riqueza.

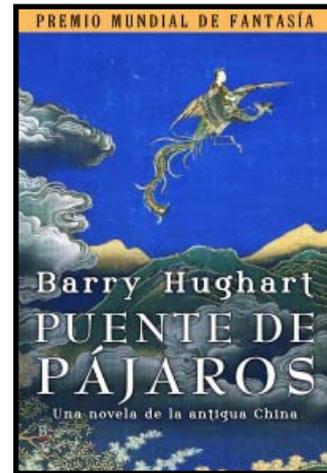
El primer guiño lo encontramos ya en la pareja protagonista. Así, tenemos a Buey Número Diez, un joven, fortachón e inocente campesino que será el narrador de todas sus andanzas junto al Maestro Li Kao, un viejo sabio con una gran intuición y picardía. Este dúo nos recordará a otra pareja literaria célebre: Sherlock Holmes y el Dr. Watson.

El punto de partida de la historia es el planteamiento de un misterio: en Ku-Fu, la aldea donde vive Buey Número Diez, todos los niños han caído en un extraño estado de coma. El joven es el responsable de buscar a un sabio que pueda resolver el misterio y encontrar un remedio para salvar la vida de los muchachos. Este sabio será Li Kao, un anciano temperamental, alcohólico y sobre todo ingenioso.

De este modo, Li Kao, al igual que Holmes, es inteligente, posee una gran capacidad deductiva, es adicto a una droga (uno al alcohol y otro a la morfina) y hace gala de un carácter en cierta medida extravagante. Por su parte, Buey Número Diez comparte con Watson la admiración al maestro y el ser en ambos casos nuestros ojos y oídos, permitiéndonos descubrir la resolución de los misterios al mismo tiempo que ellos.

Sin embargo, los personajes de Hughart no son tan sólo un trasunto de los de Conan Doyle, pues los adereza con grandes dosis de humor y picaresca; una faceta que se desarrolla cuando los lanza a la búsqueda del remedio al mal que aqueja a los niños de Ku-Fu.

En ella, los protagonistas se irán encontrando con gran cantidad y diversidad de personajes. Precisamente, esta extensa galería de secundarios es otro de los puntos fuertes de la obra. Por un lado, destaca por la variedad y solidez de cada uno de ellos, aunque estén descritos con breves pinceladas, y, por otro lado, se debe reseñar que algunos también nos remitirán a clásicos como *Alicia en el País de las maravillas*.



Puente de pájaros

Barry Hughart

Título original: *Bridge of Birds*

Traducción: Carlos Gardini

245 páginas

Col. Bibliópolis Fantástica, 52

Bibliópolis, 2007

La ironía y el humor salpican
una narración repleta de
guiños y referencias literarias
que, en vez de lastrar la obra,
la confieren una mayor riqueza

Esta referencia está evidenciada, especialmente, en el personaje de La Ancestral, la emperatriz que gobierna el país de manera despótica y que, además de compartir físico, temperamento y categoría social con la Reina de Corazones de Carrol, castiga a sus enemigos de manera idéntica. Todo el mundo recuerda la famosa frase «¡qué le corten la cabeza!».

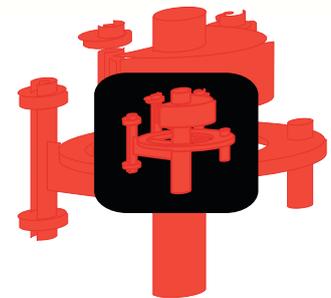
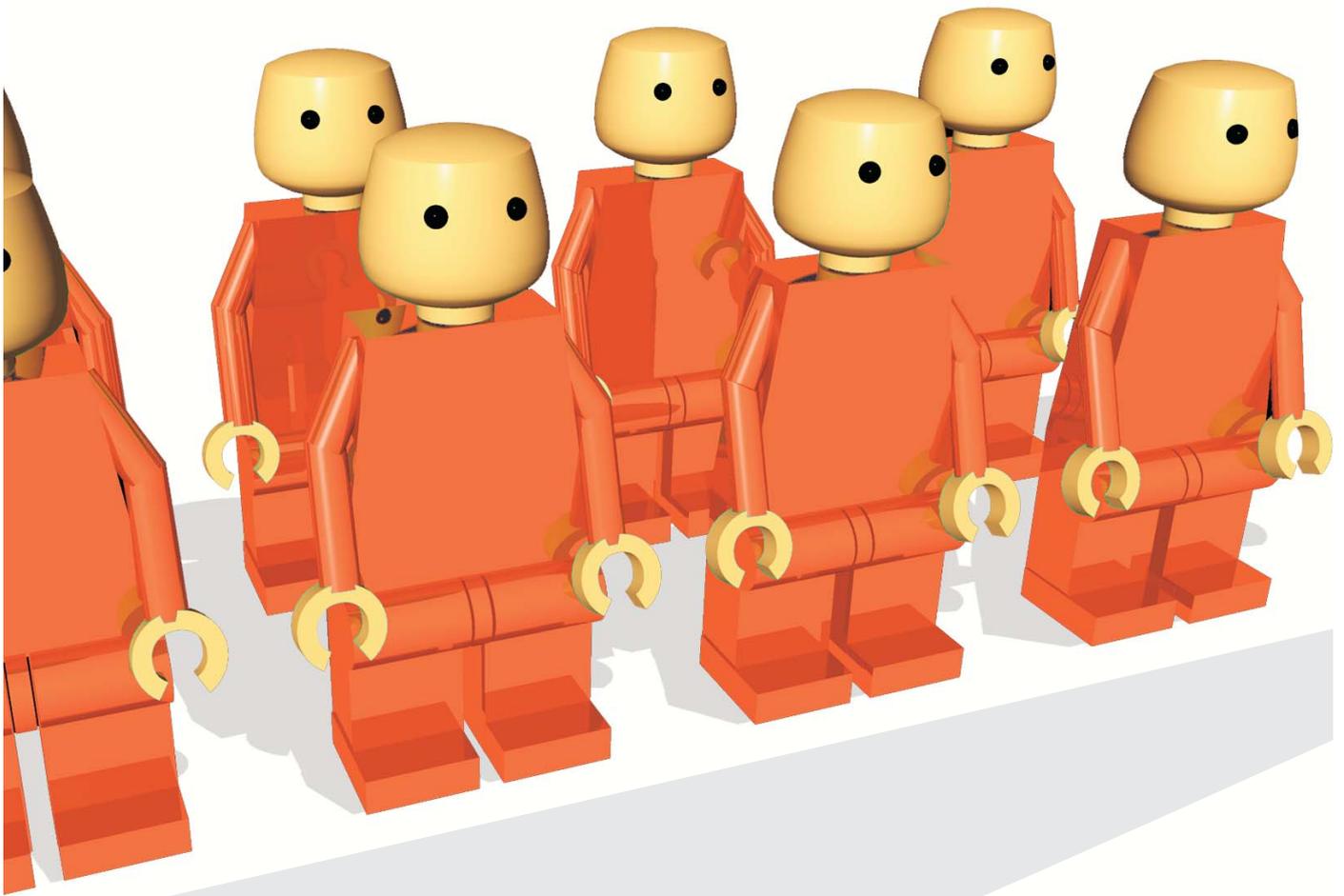
Además de sostenerse en sus personajes y sus referencias a clásicos de la literatura universal, otro de los pilares del libro es su estructura argumental y la variación del tono y ritmo narrativo que realiza el autor para adecuarse a ella.

Si bien partimos de la resolución de un misterio, una vez resuelto éste, la búsqueda del remedio a la enfermedad aparece como verdadero motor narrativo. En ese sentido, el viaje de búsqueda que emprenderán los dos protagonistas posee diferentes escalas, y cada una de ellas resulta un relato con entidad propia al tener un ritmo y un tono distinto dependiendo de la historia que se nos muestra. De esta manera, iremos desde el relato puramente humorístico, deudor de las novelas picarescas, como el episodio donde se nos narra cómo consiguen estafar Li Kao y Buey Número Diez al prestamista y empresario Shen, el Avaro, hasta narraciones de gran lirismo, cercanas a la leyendas románticas, como en el caso de la historia de amor más allá de la muerte entre Estrella Brillante y el joven capitán (baste como ejemplo la belleza y erotismo con la que el escritor nos describe la «Danza de las espadas» entre Estrella Brillante y Buey Número Diez). La gran habilidad de Hughart es ser capaz de conectar de una forma fluida y natural todas esas historias, y conferirles un sentido más allá de las clásicas pruebas a superar para encontrar el objeto de la búsqueda. Una vez reunidos todos los relatos, les da un sentido mitológico y épico donde la búsqueda del remedio ha sido la excusa narrativa para mostrarnos una historia más grande, con elementos fantásticos y épicos, en la que lo que realmente se nos cuenta es el origen y el destino de esta China imaginaria, y donde el título del tomo, *Puente de pájaros*, confiere su verdadero sentido.

Por otra parte, el volumen posee dos continuaciones inéditas en España, *The Story of the Stone* y *Eight Skilled Gentlemen*, aunque, según anuncia la editorial, parece que podremos disfrutar en breve de más aventuras de Buey Número Diez y Li Kao con «su ligero defecto en su carácter».

De este modo, pocas veces se encuentran obras que usen tantos recursos narrativos y referencias literarias y que tengan las dosis exactas de barroquismo y fluidez narrativa, y, sobre todo, que resulten tan divertidas sin caer en lo zafio y lo burdo como este *Puente de pájaros*. ●

El viaje de búsqueda que emprenden los dos protagonistas posee diferentes escalas, y cada una de ellas resulta un relato con entidad propia al tener un ritmo y un tono distinto dependiendo de la historia que se nos muestra



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

Jonathan Lethem: Imaginación con salvoconducto



por **Ismael Martínez Biurrun**
Escritor

Si abres la solapa de *La fortaleza de la soledad* (Mondadori, 2004) y tu curiosidad es lo suficientemente tenaz como para arrastrarte hasta el penúltimo párrafo de la sinopsis, descubrirás quizá con sobresalto que lo que tienes entre manos es una novela fantástica: «Y ésta es la historia de lo que habría pasado si dos adolescentes obsesionados con superhéroes de cómic hubieran desarrollado poderes similares a los de los personajes de ficción». Siendo justos con el editor y el redactor de la solapa, hay que reconocer que el libro despliega muchas más dimensiones que la fantástica, que verdaderamente constituye un retrato social y generacional del Brooklyn de los setenta y bla, bla, bla. Pero resulta que también salen hombres que vuelan, anillos que producen invisibilidad. No es algo que pueda obviarse tan a la ligera en una sinopsis, ¿verdad?

Este curioso «síndrome de las solapas olvidadizas» también tiene en España una ilustre víctima propiciatoria, llamada Albert Sánchez Piñol. Resulta imposible saber por el texto de su sinopsis que *La piel fría* (Edhasa, 2003) trata de un hombre asediado por miles de criaturas anfibias en una isla perdida. ¿Y cómo adivinar que *Pandora en el Congo* (Suma de Letras, 2005) es algo más que una novela exótica de aventuras y romances africanos leyendo el resumen de su contracubierta?

Las editoriales generalistas se avergüenzan de publicar historias de género: no hay otra explicación. Por eso camuflan los argumentos fantásticos entre invocaciones a literatos fuera de sospecha como Conrad o Poe y recurren a laudatorias polivalentes de críticos renombrados que podrían aplicarse a casi cualquier novela. Y, sin embargo, estas acomplejadas editoriales no se resisten a poner en marcha su poderosa maquinaria cuando uno de estos manuscritos inclasificables, mal-

ditos e insultantemente buenos cae en sus manos.

En esas raras ocasiones se expide una especie de salvoconducto para el autor, llámese Lethem, Piñol o Murakami, que le permite el acceso (aunque sea temporal) al Parnaso de la Gran Literatura, a la primera división donde todos los escritores soñamos con llegar algún día por muy encantados que nos sintamos en el ámbito cómplice y cuasifamiliar del *fandom* y las tiradas de quinientos ejemplares.

Jonathan Lethem (Nueva York, 1964) cuenta con lo que se suele denominar «una de las voces más singulares de la narrativa norteamericana actual». Pero tópicos y frases promocionales aparte, existen dos razones rotundas por las que cualquiera que se interese por la literatura (en general, y no digamos fantástica) debería arrimarse a cualquiera de sus libros. Primero: Jonathan Lethem es un creador libre, libérrimo, destacado incluso de su propia bibliografía, lo que significa que nunca sabes lo que te puedes esperar en sus páginas, aunque tienes garantizado que será algo insólito. Segundo: Lethem es un buen escritor, es decir, por muy de posmoderno que se le quiera tildar, sigue escribiendo con un mimo casi poético con el lenguaje. Se preocupa por la literatura hasta el punto de que su última novela publicada en España (*La fortaleza de la soledad*, a falta de traducir su recentísima *You Don't Love Me Yet*) acusa en alguno de sus excesos cierta voluntad de constituirse en «la Gran Novela Norteamericana del Siglo».

Las otras narraciones largas de Lethem editadas en nuestro país son *Cuando Alice se subió a la mesa*, *Paisaje con muchacha* y *Huérfanos de Brooklyn* (todas ellas por Mondadori). En el caso de la primera, es de justicia admitir que la solapa del libro hace un resumen nítido del argumento:

Lethem es un creador libérrimo; nunca sabes lo que te puedes esperar en sus páginas, aunque tienes garantizado que será algo insólito

Por muy de posmoderno que se le quiera tildar, sigue escribiendo con un mimo casi poético con el lenguaje

La física Alice Coombs abandona a su novio, el antropólogo Philip Engstrand, porque se ha enamorado de uno de sus experimentos: Ausencia, un agujero de gusano, una puerta a otro universo que tiene personalidad propia puesto que discrimina a la hora de absorber cosas y cuyo rasgo más destacable, el que lo convierte en un amante perfecto, es no ser nada.

¿Es posible mantener un argumento así durante doscientas páginas? Pues sí, para Lethem es posible, y no sólo apoyándose en lo cómico del planteamiento sino consiguiendo que de verdad nos importe y nos emocione lo que les sucede a sus imposibles protagonistas.

Por otro lado, en su *Paisaje con muchacha*, teletransporta el clásico *western Centauros del desierto* a un escenario marciano y juega con los límites de «lo extraño» y los puntos de vista, pero siempre sin desatender el drama pequeño, verosímil y humanísimo de sus protagonistas. Técnicamente, *Cuando Alice...* y *Paisaje...* son dos novelas de ciencia-ficción, y sin embargo creo que quien más decepcionado puede sentirse con ellas es precisamente un lector atrincherado en la ciencia ficción pura. Porque Lethem no entiende de purezas; no se atiene a las reglas del género. Pero, cuidado, tampoco se burla de ellas; no cae en la extendida y aplaudida moda de la mirada irónica: Lethem se toma sus historias y a sus personajes tan en serio como el que más. Y no se queda en la metáfora: Ausencia es un fenómeno físico y real, con sus leyes y sus efectos, igual que inquietantemente reales son los Constructores de Arcos que habitan el planeta de *Paisaje con muchacha*.

Pero hablando de salvoconductos, la novela que oficializó el ascenso de Jonathan Lethem a la liga literaria mundial fue *Huérfanos de Brooklin* (2001), Premio Nacional de la Crítica estadounidense. No es casual la diferencia semiótica entre los escenarios mencionados en estos dos últimos títulos. A partir de este momento, Brooklin sustituye a los paisajes ambiguos y sin correspondencia real de los anteriores volúmenes, y con el nombre llegan en tromba todas las referencias culturales concretas y verídicas de la biografía del propio escritor, que se harán definitivamente con el protagonismo en *La fortaleza de la soledad*.

Huérfanos... no escarba en la ciencia ficción sino en la novela negra, que suele tener mejor prensa que aquella, y tal vez eso haya influido en convertirla en

el punto de inflexión de su trayectoria. De acuerdo con el autor, *Huérfanos de Brooklin* también incorpora un elemento fantástico, aunque esta vez se haya camuflado entre las investigaciones criminales de la trama, y se encuentra en el lenguaje: el relato está narrado en primera persona por un personaje que padece el síndrome de Tourette, con un discurso obsesivo, juguetón, casi delirante que transforma la lectura en un parque de atracciones verbal.

De las obsesiones personales de Lethem (sobre las cuales se explaya en sus diferentes colecciones de ensayos, todavía sin traducción al castellano, y que versan principalmente sobre cultura popular americana), hay dos que nos interesan más desde el punto de vista de la teoría literaria: su justificación del recurso de los elementos fantásticos y sus reflexiones sobre la autoría o el plagio.

Sobre el origen de los argumentos de sus novelas, explica Lethem⁽¹⁾:

Sólo sé hacer una cosa, y es juntar a personajes y emociones reales, texturas naturalistas, con material onírico, fantasía, símbolos, y dejar que esa unión sea muy visible, agresivamente visible. Este conflicto entre lo realista y lo anti-realista no es algo que yo me proponga voluntariamente para ser más original o provocador, sino un instinto incontrolable. Para mí, escribir significa eso, y durante mi vida no he hecho otra cosa que repetirlo una y otra vez en diferentes versiones y proporciones. Intento replicar la forma en que funciona la memoria, el deseo, la percepción, y esa forma es mezclando lo que llamaríamos una sensibilidad realista y otra anti-realista. La vida está hecha de experiencias que sentimos como prosaicas y otras que nos parecen irreales, subversivas, metafóricas o alucinógenas. Y lo que yo deseo es capturar algunas de estas distorsiones que se encuentran en la superficie de la vida diaria, darles prominencia. Toda novela es artificial como un pedazo de plástico. Por eso no tiene sentido el eterno debate entre ficción realista y ficción anti-realista. Los lectores quizá no quieran pensarlo así, y es mejor que no lo hagan, pero los escritores deben ser honestos e inteligentes respecto al medio que trabajan. La ficción, como el lenguaje, es artificial y fabulosa por definición. Está hecha de metáforas. El lenguaje en sí mismo es un elemento fantástico.

La fortaleza de la soledad acusa en alguno de sus excesos cierta voluntad de constituirse en «la Gran Novela Norteamericana del Siglo»

(1) http://www.themorningnews.org/archives/birnbaum_vjonathan_lethem.php

Lethem no entiende de purezas; no se atiene a las reglas del género

No se hace extraño escuchar, en boca de un escritor que practica la transversalidad de géneros y la subversión de patrones narrativos clásicos, sus duras críticas al concepto restrictivo y mercantilista de la propiedad intelectual tal como funciona en nuestra sociedad⁽²⁾. Su tesis parte de que todos vivimos inmersos en una cultura literaria, artística y audiovisual determinada, de la que beben obligatoriamente los autores y en la que dejan flotando su herencia, a modo de regalo, al alcance de cualquier nuevo creador que quiera retorcerla y transformarla en algo distinto, en una nueva perspectiva, más allá de derechos de explotación y de contratos privados. El mejor ejemplo de hipocresía y cicatería creativa lo sustantiva en la compañía Disney, engrandecida a base de adaptar cuentos clásicos (gratuitos), y que sin embargo defiende con uñas y dientes legales el *copyright* de sus ratoncitos orejudos y demás criaturas animadas.

En ese sentido, lo que Lethem defiende es algo parecido a lo que en España se ha dado en llamar «intertextualidad»; que no es lo mismo que el plagio porque requiere honestidad y cierta buena voluntad por parte del reciclador. Quizá Lethem peca de ingenuo, pero no se puede negar que comienza dando ejemplo con su propia obra. En su página Web⁽³⁾ hay una sección titulada «El proyecto Material Promiscuo» donde regala literalmente los derechos de una veintena de sus cuentos para jóvenes cineastas que quieran transformarlos en cortometrajes.

Dice Lethem:

Encontrar la propia voz no consiste en vaciarse y purificarse de las voces de otros sino adoptar y abrazar todas las herencias, influencias y discursos. La inspiración podría definirse como la absorción de recuerdos de experiencias que nunca hemos tenido. La invención, debemos admitir humildemente, no consiste en crear algo de la nada sino en ordenar el caos que nos rodea. En esencia, todas las ideas nos llegan de segunda mano, extraídas consciente o inconscientemente de un millón de fuentes exteriores a nosotros.

Inspiración, invención, caos y orden. ¿Puede haber mejor definición para la literatura de Jonathan Lethem? ●

(2) <http://www.harpers.org/archive/2007/02/0081387>

(3) <http://www.jonathanlethem.com/>

Parte de que vivimos inmersos en una cultura literaria, artística y audiovisual de la que beben obligatoriamente los autores y en la que dejan flotando su herencia, a modo de regalo, al alcance de cualquier nuevo creador que quiera retorcerla y transformarla en algo distinto

Una mirada estereoscópica sobre la literatura fantástica

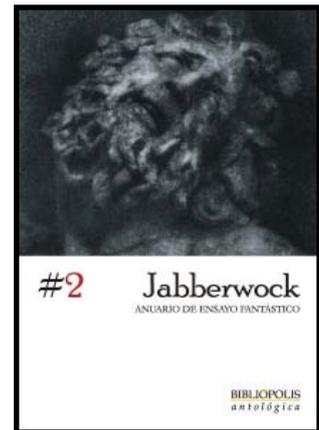
«En fin, aunque repugnaría a lo que llamamos sentido común y, sobre todo, al orgullo antropocéntrico, podría especularse con que la realidad es un aspecto más de una ficción envolvente, y los seres humanos criaturas imaginarias»
(José María Merino)

por **Teresa López Pellisa**
Investigadora en Teoría de Literatura

El segundo volumen de *Jabberwock* presenta seis ensayos, una entrevista y dieciséis críticas literarias. Dirigido por Arturo Villarrubia y Alberto García-Teresa, supone una novedad editorial en el panorama de la crítica sobre este género literario, y una notable evolución en cuanto a la edición de su primer volumen.

Con “Las aventuras de Emmanuel Goldstein: Usos ideológicos de la ciencia ficción”, Alberto García-Teresa nos ofrece un documentado artículo historiográfico sobre el género de ciencia ficción y sus afinidades ideológicas, tal y como indica el umbral de su ensayo. Nos dirá que este género literario no es profético, sino un «experimento ficticio» y, como tal, nos podemos interrogar sobre cuáles son los resultados. H.G. Wells lo utilizaba con el fin de que sus conciudadanos cobraran conciencia de su propio futuro precisamente a través de esos «experimentos de ficción o ficticios», y propuso en su *Ensayo de autobiografía*⁽¹⁾ (1934) que se estudiara en las universidades una asignatura denominada «Ecología humana», destinada a proyectar en el futuro las consecuencias biológicas, intelectuales y económicas de la actividad humana a través de la ficción.

Una vez que partimos de esta premisa y consideramos este género como un laboratorio, se hace crucial analizar sus productos, criaturas, engendros o fracasos. Esto es lo que hace García-Teresa desde el compromiso y desde la erudición, ya que cita (por temas, ideología y subgéneros) cada uno de los autores más destacados del género, cronológicamente, desde Estados Unidos hasta Europa y Rusia. Comenta que al principio estos «experimentos ficticios» parecían mostrarse como una alternativa transgresora y como escenarios en los que denunciar y mostrar los problemas de la industrialización, y en los que reflejar la incipiente ideología socialista de finales del siglo XIX como paliativo ante las vertiginosas transformaciones sociales que se estaban produciendo en occidente. Cuando finalmente se llegó a lo que podríamos denominar la pubertad de las criaturas engendradas por este laboratorio de experimentación ficcional, su conflictiva adolescencia las sumió en aventuras espaciales que García-Teresa califica de fantasías de inspiración capitalista ilustradas por un héroe blanco occidental triunfalista e individualista. Tras el predominio de las ficciones tipo *american way of life*, García-Teresa



Jabberwock vol.2.
Anuario de ensayo fantástico
Varios autores
227 páginas
Col. Antológica
Bibliópolis, 2007

(1) En Robert Scholes y Eric S. Rabkin, *La ciencia ficción*, Madrid, Taurus, 1982. Otra obra de ensayo que refleja la preocupación de Wells es *Previsiones sobre los efectos del progreso mecánico y científico sobre la vida y el pensamiento humano* (1900).

Wells propuso que se estudiara en las universidades una asignatura denominada «Ecología humana», destinada a proyectar en el futuro las consecuencias biológicas, intelectuales y económicas de la actividad humana a través de la ficción

se muestra un tanto pesimista ante la escasa repercusión que tuvo la New Wave con alternativas experimentales. También nos dice que el *cyberpunk* es el último intento de la ciencia ficción para responder a la realidad, pero que no consigue subvertirla porque a través de sus ciberneologismos tiene como huésped el conformismo que colonizó la *space opera*. Es evidente que la ciencia ficción ha evolucionado o se ha ido transformando, igual que lo ha hecho el *cyberpunk*, pero el receptor también. Y quizá el lector reacciona frente a este conformismo aparente que muestra el típico «mercenario» protagonista *cyberpunk* ante ese ambiente desolador, amoral y mercantilista porque precisamente es el único que puede hacerlo en ese mundo ficcional. Se podría afirmar que el *cyberpunk* es uno de los géneros o subgéneros literarios que más ha incidido en la sociedad del siglo XXI, ya que sus orígenes son la anarquía, los panfletos, la contracultura y el rock de denuncia. Se trata de una corriente tanto literaria, como cinematográfica, política y estética, que, si bien se ha ido alejando de sus orígenes subversivos, continúa mostrando a través de esa aparente indiferencia el malestar social de un mundo que se descompone y grita en silencio a través de la exhibición del dolor con su poética, apelando a la conciencia de algún receptor *on-line*.

Una de las observaciones de Alberto García-Teresa que me han parecido más acertadas es su referencia a la exclusión e inclusión de las distopías por parte del sistema, ejemplificada a través de la figura de Emmanuel Goldstein y que refleja la teoría social que Judith Butler, Ernesto Laclau y Slavoj Žižek desarrollan en *Contingencia, Hegemonía, Universalidad. Diálogos contemporáneos en la izquierda* (2003). El autor del ensayo resume esta idea eficazmente en las siguientes líneas: «Tras la exclusión, a continuación se produjo una recuperación por parte del sistema de todos esos enfoques críticos; una integración de la disidencia para que, como bien nos sugiere *1984*, la crítica esté impulsada por el Poder como pequeña válvula de escape en situaciones insostenibles, quede controlada por él y pueda ser destruida cuando desee. Así se consigue una integración para garantizar que todo cambie para que todo que siga igual», algo que por cierto proclamaba también *El gatopardo* de Lampedusa y que por lo tanto puede que sea una constante en la creación literaria por encima de todo género.

Durante la lectura de este ensayo subyace la denuncia sobre lo eminentemente conservadora que ha sido

la ciencia ficción y la necesidad de que se produzca un cambio al respecto: ¿la necesidad sobre la mutación del género o la necesidad de otro género? García-Teresa cita a Julián Díez respecto a que hoy no existen voces críticas en estas creaciones literarias porque los autores probablemente están de acuerdo con los actuales sistemas políticos, y los disidentes no aparecen en nuestras librerías bajo el manto de ciencia ficción, como ocurre con la obra de Margaret Atwood o Saragat. Frente a esta situación que no sólo es fruto de la poca o mucha inquietud del creador sino de una reglas de mercado editorial, Alberto García-Teresa considera que el autor, «como cualquier persona responsable, debe ser todo lo posiblemente consciente de las implicaciones que genera su escritura». No obstante, reconoce que «sin embargo, el género, como cualquier elemento cultural, no es propiedad de nadie, y puede y debe ser utilizado por quienes deseen crear buena

literatura; intensa, emotiva, inquieta». Una vez dicho esto, se abre la veda, ya que está planteando algunas de las cuestiones teóricas más peliagudas en Teoría de la literatura, que son ni más ni menos «¿qué es la literatura?», «¿qué o cuál es la buena literatura?» o «¿cuál es su función si es que tiene alguna?», y si realmente su función es la de «responder a la realidad». García-Teresa reivindica un género responsable, y aunque a primera lectura pueda parecer un tanto paternalista, en ningún momento renuncia a la ambición estética de estas creaciones literarias. Ya dijo Shklovsky que la técnica del arte consiste en hacer «extraños los objetos, crear formas complicadas (...), ya que, en estética, el proceso de percepción es un fin en sí mismo y, por lo tanto, debe prolongarse. El arte es un modo de experimentar las propiedades artísticas de un objeto. El objeto en sí no tiene importancia»⁽²⁾. De este modo nos define su concepto de «extrañamiento»⁽³⁾ como aquello que modifica nuestra respuesta ante el mundo, sometiendo nuestras percepciones habituales a los recursos de la forma literaria.

Conceptos como el de «extrañamiento» y «revelación de los recursos» influyeron directamente sobre las ideas de «distanciamiento» y de «cuarta pared» de Bertolt Brecht, quien al igual que los formalistas se centraba en resaltar la artificialidad del «artificio», pero en este caso para crear «conciencia de clase» en el receptor a través de lo que hoy podríamos denominar «metateatralidad». Las teorías literarias marxistas surgen como contrapunto a los formalistas, y para los teóricos marxistas los criterios estéticos se pactan y es

Se podría afirmar que el *cyberpunk* es uno de los géneros o subgéneros que más ha incidido en la sociedad del siglo XXI

(2) Shklovsky, «El arte como artificio» (1917), en T. Todorov., *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Ediciones signos, 1970.

(3) En teoría de la literatura los formalistas rusos conciben como «desautomatización» el proceso mediante el cual se rompe la relación entre significado y signifiante, con lo que se produce un efecto extraño por el uso y efecto inusual del lenguaje.

Durante la lectura de este ensayo subyace la denuncia sobre lo eminentemente conservadora que ha sido la ciencia ficción y la necesidad de que se produzca un cambio al respecto

más importante una lectura ideológica del texto que su análisis técnico. En su visión holística de la cultura, les preocupaba principalmente el modo en que las formas lingüísticas crean ideología y por tanto discursos de poder. Pero si uno de sus máximos representantes fue Lukács, podríamos decir que erró al concebir la literatura como un mero reflejo de la realidad, considerándola como algo neutro que los artistas reproducen, y, de hecho, Adorno revisó el concepto de realidad de Lukács para poner de manifiesto la necesidad de que el arte no debe reflejar la realidad, sino «desenfocarla» ante el receptor para hacerle reflexionar.

Se diría que Alberto García-Teresa hace referencia a este tipo de uso del artefacto literario al reivindicar la responsabilidad del autor y la necesidad de un género que estimule al receptor. Para desenfocar esa realidad y subvertirla no creo que exista un género literario más adecuado que el tratado por esta antología. La realidad como constructo debe ser manipulada para crear ese extrañamiento del que nos habló Shklovsky, para que lo estético se convierta en un conocimiento cognitivo; un constructo enfrentado a la estética kantiana de complacencia hedonista y pasiva, una literatura esperpéntica que incomode al público para provocar en él reacciones que logren estremecerles conceptualmente, y olviden su pasado edificante desde los bandos de Orson Scott Card a Efremov. Lo que propone el autor de este ensayo no es más que «hacer uso de la especulación para encarar los problemas de nuestro entorno sin miedo a descubrir y denunciar quién sostiene sus estructuras con el fin de buscar soluciones, mejorar y construir así una sociedad integradora, justa y plena». Y esto es lo que refleja en su artículo Alberto García-Teresa, proponiendo en forma de epílogo un catálogo de creaciones especulativas que descubren el carnaval que nos rodea, y desmascaran al diablo que se viste de Prada en la era del ciberespacio.

Aaron Barlow reafirma la actualidad de la obra dickiana a través de “La que está cayendo: Lecciones para el mundo posterior al 11-S de la obra breve de Philip K. Dick”. Este profesor del New York City College afirma, aunque no lo argumenta, que la sociedad occidental de los años cincuenta y sesenta que reflejan los relatos cortos de Dick no se aleja mucho de 2007 tras el 11-S, ni del siglo del maquiavélico *El príncipe* (1532) con su razón de estado y la hegemonía de las élites gobernantes. Desde esta perspectiva analítica, podemos decir que Dick reflexiona obsesivamente durante parte de su obra acerca de qué significa más para nosotros: nuestra seguridad personal o la existencia del sistema.

Tras el 11-S, hemos comprobado cómo la respuesta al terrorismo es el orden, el control, el aumento de cesiones del «contrato social», y por lo tanto la explicitación del panóptico de Bentham⁽⁴⁾ que tan bien utilizó Foucault⁽⁵⁾ como reflejo de nuestra sociedad. En ese sentido, me ha sorprendido que Barlow no mencionara el relato breve “El informe de la minoría”, no sólo por pertenecer a la época que analiza en su ensayo, 1956, sino porque tras el 11-S el primer movimiento del Gobierno estadounidense fue la entrada en Afganistán y posteriormente la invasión de Irak bajo la máscara de la amenaza nuclear. Pues precisamente lo que muestra Dick en ese cuento es un sistema panóptico que practica las detenciones preventivas sin tener en cuenta el libre albedrío: la reacción del sistema frente al individuo.

Ignacio Ramonet, en su artículo “Vigilancia total”, advierte acerca de algunas medidas que aplica actualmente el Gobierno norteamericano, como el CAPPS⁽⁶⁾ (*Computer Assisted Passenger Pre-Screening* o Sistema Asistido por Ordenador de Control Preventivo), que se utiliza para detectar a potenciales sospechosos, ni siquiera a potenciales delincuentes. Este sistema funciona actualmente en los aeropuertos para clasificar a los visitantes según su peligrosidad mediante códigos de colores, y a través de la identidad de los pasajeros pueden acceder a unas bases de datos que les darán toda la información sobre esas personas, para crear un patrón de comportamiento que les permita etiquetarles como posibles amenazas, o no.

En el cuento de Dick, la predicción sobre los potenciales actos de los seres humanos recae en tres seres mutantes denominados «precogs», de los que se recoge el informe de la mayoría para realizar la detención, sin tener en cuenta que ese ser humano puede cambiar de opinión y que el informe de la minoría puede estar dan-

(4) El filósofo Jeremy Bentham diseñó el panóptico como un centro penitenciario ideal, cuyo espacio arquitectónico es circular con una torre en el centro. La particularidad de este edificio carcelario consiste en una estructura circular que consta de unas habitaciones con ventanas hacia la torre. Los que se encuentran en la torre tienen una visibilidad absoluta sobre todo lo que sucede en las celdas, pero los individuos de las habitaciones no saben nunca si están siendo observados.

(5) Foucault, “El panoptismo” en *Vigilar y Castigar*, Madrid, Siglo XXI, 1998.

(6) En <http://www.lospobresdelatierra.org> (consultado el 4 de noviembre de 2004). En este artículo aparecen los datos del proyecto del Pentágono *Total Information Awareness* (TIA); consiste en la recopilación de la información de cada uno de los habitantes del planeta, para procesarla a través de un hiperordenador y establecer un perfil de cada ciudadano con la información de sus correos electrónicos, llamadas telefónicas, movimientos bancarios, etcétera, y de este modo detectar a los que en el cuento de P.K. Dick se denominan «delincuentes en potencia».

Lo importante no es saber si el mundo creado, el ficcional, es tan real como el mundo físico, sino saber hasta qué punto ese mundo es suficientemente real como para provocar una suspensión temporal de nuestra incredulidad

do un resultado temporalmente distinto en el que ya no se produciría el crimen. Las detenciones de las personas del cuento dickiano son preventivas igual que la guerra de Irak, y parece que todos hemos respondido al terror que nos produce el terrorismo con la cesión de libertades en pro de una seguridad que no hace más que fortalecer las represoras e invisibles instituciones occidentales. Alberto García-Teresa también hace referencia a esta cuestión en su análisis ya comentado, citando a Huxley en *Nueva visita a un mundo feliz*: «el dominio casi perfecto que ejerce el gobierno se logra mediante el apoyo sistemático a la conducta deseable, mediante muchas clases de manipulación no violenta, tanto físicas como psicológicas, y mediante la normalización genética». La cibernética nos ha hecho hipervisibles, y vivimos frente a un Argos invisible, aunque nos queda la esperanza de que algunos huelan su aliento. Y creo que Philip K. Dick lo olió.

Por otro lado, la lúcida pluma de José María Merino nos introducirá en el país de la metaficción, para que luego Fernando Ángel Moreno nos deje ver a través de lo metafictivo entre Cervantes y Tim Burton. Aunque el término «metaficción» es reciente, ya que se atribuye su creación a William H. Gass en 1970 en su ensayo *Fiction and the Figures of Life*, la práctica metafictiva es antigua, tal y como muestran las páginas de los dos ensayos a los que hacemos referencia. «La pulsión metaficcional sería una función o tendencia inherente a todas las novelas»⁽⁷⁾, y para José María Merino la pulsión ficcional (también) es una tendencia inherente al ser humano, algo que pone de relieve Fernando Ángel Moreno en su caleidoscópico análisis sobre el discurso que propone la postmodernidad acerca de la Realidad. Merino afirma que «el homo se hace *sapiens* cuando inventa eso que ahora llamamos ‘ficción’». Fisher nos dijo que «el arte es necesario» y Freud que la ficción es una necesidad biológica. Iser⁽⁸⁾ también comparte esta idea de que el arte, la ficción, era en sus orígenes una magia que ayudaba al hombre a dominar el mundo real pero inexplorado, y anima a todos los hombres y mujeres a que para no quedar atrapados en el tedio que supone la realidad escuchen al Beckett que en *Malone* nos dice: «Vive e inventa». Sin embargo, ya nos lo había propuesto anteriormente Cervantes en su *Don Quijote*, y Fernando Ángel Moreno nos lo mostrará a través del cine.

Con “La realidad fantástica: estética, ficción y Posmodernidad en Cervantes y Tim Burton”, asistimos a una apología sobre lo metaliterario con la que comulgo ciegamente, y que Fernando Ángel Moreno describe de una forma expositiva muy clara con varios ejemplos que vienen a constatar su teoría. Para trabajar el concepto de ficción, lidia con el de realidad evidenciando su ADN imaginario. Carlos Fuentes afirma que las ficciones deben constituir una violación de los hechos reales y que «al oír tales palabras la realidad puede reír o llorar. Pero, queda invadida por ellas, pierde sus bien definidas fronteras, y se siente desplazada, transfigurada por otra realidad hecha de papel y palabras»⁽⁹⁾, y a través de los protagonistas de *Don Quijote*, *El Lazarillo de Tormes*, *Big Fish*, *Eduardo Manostijeras*, *Sleepy Hollow* y *Ed Wood* veremos cómo lo importante no es saber si el mundo creado, el ficcional, es tan real como el mundo físico, sino saber hasta qué punto ese mundo es suficientemente real como para provocar una suspensión temporal de nuestra incredulidad (Coleridge). Y precisamente lo que pone en evidencia Fernando Ángel Moreno en su ensayo es la Verdad de nuestra Realidad, y cómo la narración fantástica la pone en duda y hace que los lectores reflexionen sobre cómo querrían que fuese su realidad al contemplar la posibilidad de esas alternativas ficcionales. Es lo que el autor ejemplifica a través de Finney, el protagonista de *Big Fish*, y de *Don Quijote*, y sintetiza en la filmografía de Burton, afirmando que «no existe base para defender una realidad por encima de otras y, siempre, queda un espacio para defender la realidad percibida y vivida por el propio individuo, aun cuando se aleje con violenta discrepancia de lo tradicionalmente aceptado».

En esta antología, la entrevista que Arturo Villarrubia hace a John Kessel (en la que descubre en el autor de *American Apocalypse*TM a un amante de Melville y a

Dick reflexiona obsesivamente durante parte de su obra acerca de qué significa más para nosotros: nuestra seguridad personal o la existencia del sistema

(7) Catalina Quesada Gómez, *La metaficción hispanoamericana* (1965-2000), Tesis doctoral inédita. Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla, enero de 2007.

(8) Wolfgang Iser, “La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias”, en *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco/Libros, 1997.

(9) Citado por B. Wooley, *El universo virtual*, Madrid, Acento Editorial, 1994.

Lo que pone en evidencia es cómo la narración fantástica pone en duda la Realidad y hace que los lectores reflexionen sobre cómo querrían que fuese la suya al contemplar la posibilidad de esas alternativas ficcionales

un escritor comprometido) deja entrever curiosamente esta misma idea en palabras del escritor, al remarcar el interés que en él despierta contemplar a una persona dudando sobre su visión de la realidad. En este sentido, me parece brillante el quiasmo ficcional entre *Sleepy Hollow* y *Don Quijote* que desarrolla Fernando Ángel Moreno en su artículo, ya que en ambas obras tanto los protagonistas como los receptores no tendrán más remedio que poner en tela de juicio todas sus coordenadas mentales.

La antología cuenta con colaboraciones de la categoría de Margaret Atwood, que a través de su catalejo exhibirá una visión caleidoscópica de *La isla del Doctor Moreau*. En ella, podremos contemplar un sugestivo análisis y un marco historiográfico literario que estimularán al lector de tal manera que no dudará en embarcarse con H.G. Wells y visitar su blasfema, impía y terrorífica isla. Disfrutamos también de la colaboración del director canadiense del Instituto de Investigación de Humanidades de Regina, Nicholas Ruddick, que continúa el exhaustivo y pormenorizado estudio sobre los relatos de Keith Roberts que iniciara en el primer volumen de *Jabberwock*.

No quiero finalizar mi comentario sin hacer alusión a la sibarita selección de obras de creación que se critican como cierre, incluyendo autores como Autrey Niffenegger, M. John Harrison, George R.R. Martin, Kazuo Ishiguro, Joao Barreiros, Nicolás Casariego, Max Barry y Fredric Brown, Susanna Clarke, Hari Kunzru, Bruce Sterling, Philip Roth, Tomás Salvador, Hari Kunzru, Henry Mitchell y Stanislaw Lem.

Tras la lectura de una propuesta de este tipo no puedo estar más que agradecida por una antología que, aunque todavía está dando sus primeros pasos, apunta maneras, y a la que auguro un bien merecido éxito por su alto nivel de exigencia, su compromiso y su apuesta por la consagración de un género denostado por la llamada «alta literatura», a la que a veces convendría bajar de su pedestal.●

Para José María Merino
la pulsión ficcional es una
tendencia inherente al ser humano

Una mirada sutil al fantástico oscuro

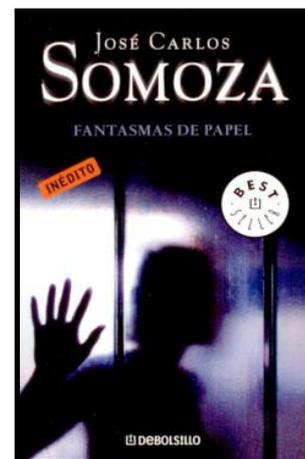
por **Santiago Eximeno**
Escritor

José Carlos Somoza es, dentro de la literatura de género actual, uno de los escritores que resultan más atractivos para los lectores. Con su obra se ha internado por diferentes ramas de la literatura de género, desde la novela negra hasta el erotismo, pero donde brilla con mayor fuerza es dentro del género fantástico, particularmente cuando camina por el borde de la realidad y permite entrever al lector otras realidades perturbadoras agazapadas entre líneas. Autor de novelas tan importantes como *Clara y la penumbra* o *La dama número trece*, que pronto será adaptada al cine, por primera vez aparece en las librerías una antología que recoge sus relatos. Viendo la maestría que despliega en muchas de sus novelas la idea de descubrir al Somoza cuentista era estimulante, y comprobando el resultado final lo cierto es que el lector no podrá sentirse defraudado.

Fantasmas de papel recoge la mayor parte de los relatos que José Carlos Somoza ha escrito desde 1994. Comparando la antología con su prolífica faceta creativa como novelista, nos quedamos con ganas de más, ya que en este libro se recogen sólo catorce relatos breves, la mayoría de ellos publicados previamente en diversas revistas y antologías. En todos ellos se respira esa magnífica capacidad que posee Somoza para fabular y sugerir buscando la complicidad del lector, dejando que él mismo, a partir de un simple esbozo, complete el cuadro. En todos ellos, además, existe un compromiso con el género fantástico que el lector debe asumir para exprimir la obra al máximo.

La antología se divide en tres partes claramente diferenciadas. Mientras que la primera y la última resultan evidentes, al englobar relatos que comparten temática, la parte central se convierte en un cajón de sastre en el que se reúnen los relatos que, en principio, no tienen relación entre sí: un conglomerado que aglutina obras maestras con otros relatos menores. Como dice el tópico, en la antología encontramos un poco de todo, dependiendo de las filias y las fobias de cada lector, pero en conjunto tenemos entre manos una obra absolutamente recomendable para todos los aficionados a la buena literatura de género. Los relatos recogidos en la antología se caracterizan por la sugerencia, la evocación, y la ya mencionada complicidad con el lector.

En la primera parte de la antología, José Carlos Somoza recopila cuatro relatos protagonizados por el doctor Palomares —un personaje carismático, de edad avanzada, ciego— que, en una suerte de sines-



Fantasmas de papel
José Carlos Somoza
190 páginas
DeBolsillo, 2007

Recoge la mayor parte de los relatos que José Carlos Somoza ha escrito desde 1994; catorce; en conjunto una obra absolutamente recomendable para todos los aficionados a la buena literatura de género

tesia, nos permite ver lo invisible, lo irreal, a través de sus otros sentidos. Lo terrible se muestra esquivo, envuelto en sombras, pero tan presente que uno no puede evitar pensar que la elección de un protagonista ciego representa uno de los grandes aciertos de estos relatos. A través de diálogos que inducen a la duda, de horrores apenas sugeridos, el lector cruza el velo de oscuridad que cubre la realidad y se sumerge en lo monstruoso, lo aterrador. Son cuatro cuentos minimalistas, pequeños bocetos de lo que podría ser una obra mayor, y dejan tanto a la imaginación del lector que, aunque certeros y eludiendo finales abiertos, necesitan de la otra parte para estar completos. Generan esa ansiedad necesaria en el lector que le obliga a creer, a rellenar con su imaginación el vacío necesario para completar la obra.

En la segunda parte se agrupan todas las narraciones que, por diferir en su temática, no son encuadrables en las otras dos. Aquí encontramos de nuevo el gusto por lo sutil, por lo sugerido, aunque algo más disperso debido al tratamiento que se hace de cada relato. En cualquier caso, es en esta segunda parte donde descubrimos las dos mejores piezas de la antología:

la imaginería malsana y masoquista de “*Womanbed*”, un cuento perturbador y sumamente atractivo, y —sin duda el mejor de la antología— “Doble piel”, un canto a la vida y al amor inmortal desde la muerte y la depravación. Un relato magnífico, sugerente y retorcido, con un espléndido final que, para ser disfrutado en su totalidad, apela de nuevo al lector, a su visión personal del género fantástico, de lo oscuro.

La tercera parte está formada por una serie de narraciones sobre desapariciones inexplicables en una Córdoba mágica. Enlazadas entre sí por sus protagonistas, están narradas en primera persona para reforzar la sensación de anécdota que circula de boca a boca. Somoza menciona en la introducción que forman parte de un todo mayor que desea publicar en un futuro, y si lo hace me haré con el libro, porque estas pequeñas historias de personas que, por un motivo u otro, deciden perderse en la irrealidad, son sumamente atractivas.

En definitiva, *Fantasmas de papel* es una antología imprescindible, que nos ofrece un Somoza cercano, amante del fantástico y con ese encantador toque de oscuridad que caracteriza su obra. ●



I Congreso Internacional de Literatura Fantástica y de Ciencia Ficción

Universidad Carlos III de Madrid

6 al 9 de mayo de 2008



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

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

Las áreas temáticas sugeridas son las siguientes:

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

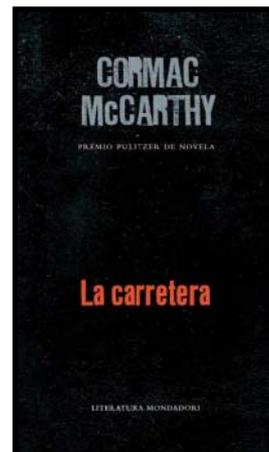
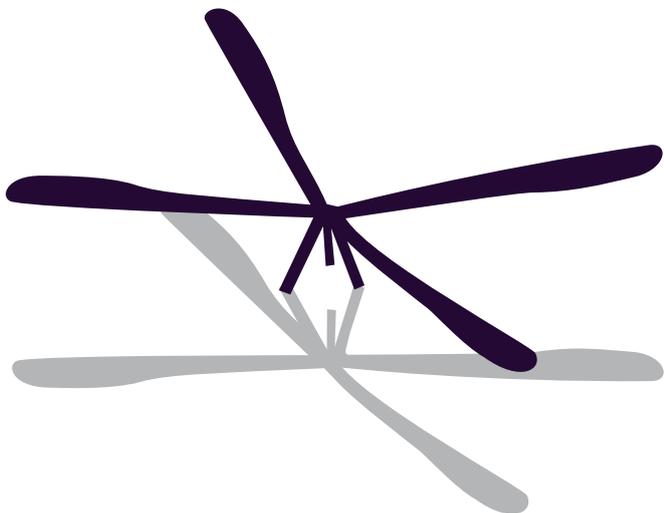
Más información en:

congresoliteraturafantastica@xatafi.com

<http://www.congresoliteraturafantastica.com>

Doble hélice

Antonio Romar
y Eduardo Larequi



La carretera

Cormac McCarthy

Título original: *The Road*

Traducción: Luis Morillo Fort

224 páginas

Col. Literatura Mondadori, 338

Mondadori, 2007

por **Antonio Romar**
Doctorando en Teoría de la Literatura

«Hacia el sur, en donde está mi hogar»
(S. Lem, *Retorno de las estrellas*)

Después de que ardan las ruinas

Un argumento sencillo. Dos personajes. Reconocibles diálogos secos, cortantes, sinceros. Un vasto paisaje entregado a la nada. Y ninguna concesión al lector durante doscientas páginas.

Un retrato de la devastación. La brutal ausencia de todo marco espacio temporal. La ausencia de humanidad. La ausencia de explicación. La ausencia incluso de todo atisbo de búsqueda de una explicación.

La lenta agonía de una humanidad encarnada en las figuras de un padre y su hijo que destellan como un faro de amor ante la brutal acometida de un mar rabioso. Y la propia exploración de ese mar, que es el mal (perdón por la cacofonía del símil) o aquella región de lo humano susceptible de la degradación más hosca, de la animalización, de regresar al espacio en que todo juicio moral, toda valoración ética o consideración respecto al bien queda en suspenso. Un territorio brutal en el que el hombre parece tender a guarecerse en circunstancias extremas.

Aquí lo brutal se despliega con total falta de pudor, aun a costa del riesgo de traspasar el límite que convierte al arte en pura demagogia, en puros fuegos de artificio, en pacato exhibicionismo de entrañas. No obstante, McCarthy tiene edad, talento y oficio para estos malabarismos y no cabe sino reconocerle su dominio de la elipsis y del ritmo narrativo, su maestría

de estilo, pues genera con ellos esa tensión inquietante que impide el acomodo, que ata a la historia, así como la curiosidad quizá insana que impide apartar la vista ante las peores escenas. Cualquiera otro habría probablemente fracasado al intentar tanto con tan poco, pero McCarthy no lleva la etiqueta de «hito de la narrativa estadounidense del s. XX» en vano.

Hijo y padre. Eso es todo. Y el camino hacia el Sur huyendo del invierno hacia el calor, como Sísifos que en lugar de piedra carga un carrito de supermercado, siempre hacia el Sur, como si el Sur estuviera en un lugar concreto, en perpetua caída a los infiernos.

La ausencia de referencias geográficas, la ausencia de nombres, la ausencia de vida en un planeta helado y baldío y, sobre todo, la ausencia de causas que expliquen nada configuran el paisaje del vacío total, sin reglas ni sentido, sin otro patrón que la supervivencia. Éste es el espacio en que padre e hijo se tienen el uno al otro para explicarse el mundo y tratar de comprenderlo. Y a lo que consigue acceder el lector es a retazos, fogonazos de realidad, relámpagos de una luz tenebrosa que va iluminando un paisaje infecundo. Es el mosaico de la devastación visto a través de la ingenuidad del niño, del radical sentido moral que emana de su ingenuidad; y de su padre que trata de conservarla con la misma inapelable fe con que conservan noche tras noche, místicamente y místicamente, el fuego.

Porque el fuego es la única defensa contra el verdadero enemigo, el perseguidor constante y atroz que es el frío. Por encima del hambre, las penurias, de la miseria y la destrucción el frío se erige como el

En la tierra baldía toda moral desaparece y toda ética es necesariamente supervivencia (A.R.)

verdadero antagonista de la novela. Aparece descrito con precisión y encarnado en imágenes deslumbrantes. La misma viva y certera precisión lingüística que ya se manifestaba en *Meridiano de sangre*, pero un aliento poético mayor y más hondo.

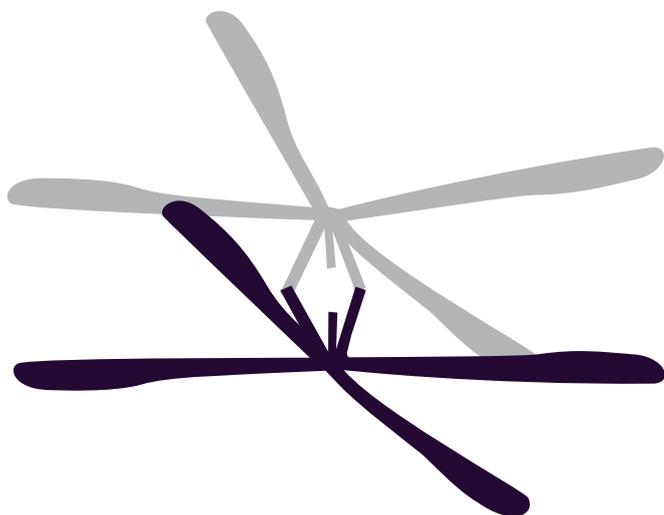
Y el Sur, al cabo, también como regreso a la infancia del padre que va recuperando los lugares de su pasado, destruidos ahora, de donde surge la forzosa comparación con la infancia presente del niño, de la que tanto puede surgir la esperanza de una nueva humanidad como la certeza de su imposible supervivencia. Dos tiempos que se alejan en una bifurcación, del mismo modo que se distancian padre e hijo en el inexorable y violento proceso de maduración del niño, en su progresiva pérdida de inocencia y adquisición de consciencia.

El Sur es entonces un Norte, la huida del frío, la esperanza del calor, la búsqueda de los territorios de la infancia desaparecida brutalmente por quién sabe qué holocausto. Calor, esperanza, futuro frente a frío, desolación, pasado. Pero también existe la visión del hijo en constante construcción, del niño que se erige como imagen de un nuevo escenario incomprensible desde el Norte, desde el pasado y el lamento, una tabula rasa para un mundo nuevo y sin vida que ha regresado a la edad de piedra y que olvidará irremediadamente su origen, nuestra realidad. De esta forma, lo que narra la novela no es más que un paréntesis; el último vínculo entre la humanidad y su incierto nuevo presente, el quicio del abismo entre un padre que sólo puede legar cierta pericia para la supervivencia y un hijo que no puede heredar nada, ni saber nada, tan sólo dejarse llevar o morir. Incluso textualmente se marca ese quicio cuando, a pesar de seguir caminando juntos, padre e hijo empiezan a distanciarse, alternando párrafos para uno y otro donde antes había una narración conjunta.

No es McCarthy un escritor simplista, aunque sí sencillo en su aridez, y lo demuestra al tensar el planteamiento maniqueo entre «los buenos» [sic] —dotados de míticos principios muy apropiados para un nuevo comienzo— y «los malos», que, por ejemplo, el padre trata de transmitir a su hijo para conservarlo cuerdo. En la tierra baldía toda moral desaparece y toda ética es necesariamente supervivencia. El conflicto entre lo bueno y lo malo que se despliega ante el niño está cuajado por la contradicción necesaria entre el ideal de comportamiento humano y su verdadera práctica ante la ley del más fuerte.

Donde sí parece simplista McCarthy es al llegar el final de la novela. Doscientas páginas de violencia cruda, de prosa aguerrida, de polvo y frío se quedan reducidas, minimizadas, ante un final demasiado estupendo, demasiado americano. Como si un arreón nostálgico hubiera detenido el dedo del asesino en el gatillo un segundo antes de la ejecución. Sin duda muchos lectores agradecen este gesto; no es mi caso. Pero no por ello es menos rebatible mi postura, ni menos recomendable esta lectura, pues no deja de ser una obra excelente. La novela de un genio (y qué pocas veces puede un crítico decir esta palabra sin sonrojarse), de una voz sin rostro, porque de McCarthy sabemos apenas nada excepto sus libros; o mejor quizá, lo sabemos todo excepto apenas su vida. Como Salinger y Pynchon, ha optado por la postura estética de la exposición pública a través del arte, en un tiempo en que otros buscan alcanzar el arte a través de la exposición pública. En su «eremitismo» y su renuncia a la aparición en los medios palpita la autenticidad de la literatura y sus funciones, hoy tan confundida de premios cuestionables, fallidos acercamientos al género que nos ocupa por autores que antaño habrían literalmente escupido sobre él, promociones grotescas y guiones cinematográficos novelados. No obstante, la maquinaria mercantil que se mueve alrededor y, por desgracia, en ocasiones, a través también del arte es ajena a cualquier estética y de este texto ya se prepara una película. Será la tercera que nos llegue, tras la anterior adaptación de *Todos los hermosos caballos* y el próximo estreno de los hermanos Coen, muy próximo ya en España, de *No Country for Old Men*. En cualquier caso, restando importancia a lo que es y lo que rodea a la obra de McCarthy, esta incursión en la ciencia ficción lo es porque desarrolla toda la potencia proyectiva del género, tanto en lo social como en lo humano; esa bendita capacidad para ensayarse en el tiempo y plantear la hipótesis de un desarrollo causal. En este sentido, viene a dotar al género de un nuevo título sobre el que sustentarse orgulloso. Sin embargo, carece de muchas de las marcas propias del género y sabe evadir sus convencionalismos, y, de este modo, viene a enriquecerlo y a ensanchar sus límites. Ante ella sólo cabe leer y leer. Y dar gracias.

Aquí lo brutal se despliega con total falta de pudor, aun a costa del riesgo de traspasar el límite que convierte al arte en pura demagogia, en puros fuegos de artificio, en pacato exhibicionismo de entrañas (A.R.)



por **Eduardo Larequi**
Catedrático de Instituto de Lengua Castellana y Literatura

Devastación y esperanza para la ciencia ficción

Un hombre con la pistola al cinto y su hijo, supervivientes anónimos de una catástrofe apocalíptica que ha destruido la civilización y reducido a la humanidad a un salvajismo cruel y primitivo; un carrito de supermercado desvenecijado donde transportan una lona, mantas, conservas, un hornillo, un mechero, un mapa desencuadrado y gastado por el uso; una infinita carretera desolada que atraviesa la Norteamérica rural y, a los lados, un paisaje quemado y grisáceo, frío y monocorde, sin animales, sin plantas verdes, cubierto por la ceniza.

Con medios tan exigüos, el escritor norteamericano Cormac McCarthy ha logrado una novela extraordinaria (ganadora del Premio Pulitzer 2007 a una obra de ficción), que prende en el ánimo del lector con ímpetu irresistible. No hay ninguna hipérbole en esta afirmación, porque la historia que se cuenta en *La carretera* tiene la ferocidad y la desesperación propias de una situación extrema —la de unos personajes que atraviesan el inmenso territorio devastado por lo que parece un holocausto nuclear, rumbo al mar, a un Sur mítico donde tal vez el clima sea más benigno y más piadosos los seres humanos que la habitan—, muchas veces imaginada por la literatura y el cine de ciencia ficción, pero pocas, quizá ninguna, con el poder de convicción que alcanza su autor.

Desperdigados por entre las primeras páginas del relato apenas hay unos cuantos detalles sobre el origen y las circunstancias de tan completa devastación: una deflagración en la distancia y la onda de choque tras ella, tormentas de fuego que han arrasado campos y ciudades y aniquilado hasta sus cimientos el orden social, incendios que arden lejanos en las montañas

mientras padre e hijo avanzan penosamente bajo la lluvia y la nieve, la ceniza que todo lo cubre y envenena lentamente los pulmones. Esos indicios, así como los recuerdos del padre respecto a la vida anterior a la hecatombe, llegan a la superficie del relato como impresiones fragmentarias y fugaces, pues el simple hecho de hacer memoria del pasado (sobre todo si es gozoso) constituye para el hombre una claudicación en el esfuerzo cotidiano por la supervivencia.

No es, pues, *La carretera* una novela postapocalíptica al uso. Para empezar, no hay aquí héroes en el sentido clásico del término, aunque la figura del padre, a veces próxima al protagonista de un *western* crepuscular y en otras teñida de tonos proféticos y vindicativos, adquiere una estatura y dignidad innegables. De *La carretera* ha desaparecido cualquier rastro de heroicidad que no sea la que viene obligada por las tareas necesarias para asegurar la supervivencia, y entre sus páginas no hay rastro de especulaciones sobre los culpables del holocausto o sobre las medidas para reintegrar el extinto orden social. Es difícil imaginar una novela postapocalíptica a la que le interese menos la épica de la reconstrucción, o que muestre tamaña indiferencia hacia esa entonación elegíaca por la pérdida de la civilización que tanto abunda en las fantasías sobre el fin del mundo. De hecho, las escasas reflexiones del protagonista y de alguno de los personajes secundarios sobre este asunto van en otro sentido muy distinto: algo así como un «os lo habéis buscado», desesperanzado y frío, que renuncia a toda clase de interpretación y análisis del pasado y se centra en las exigencias abrumadoras del presente: la búsqueda de comida, agua, ropa y refugio, la obsesión por evitar a los caníbales que atacan y devoran a sus semejantes, la preservación de ese mínimo reducto de humanidad y orden social que es la relación entre padre e hijo.

A toda novela sobre el fin de la civilización se le buscan inmediatamente lecturas traslaticias. Pues bien, por muchos ecos alegóricos que se puedan rastrear en *La carretera* (y no cabe duda de que existen, aunque apuntan hacia ámbitos muy distintos) es un craso error interpretar la novela de Cormac McCarthy como una alegoría de los riesgos de la carrera armamentística, y más todavía leerla en clave de denuncia del peligro del cambio climático. No es que tales lecturas sean imposibles, pero sí que van desencaminadas y que además reducen la enorme riqueza de interpretaciones que propicia el relato a un estereotipo simplón. El mero etiquetado de *La carretera* como «novela de ciencia ficción» o «relato postapocalíptico» ya presenta ciertos riesgos, habida cuenta de que la obra desborda las clasificaciones y rompe las convenciones genéricas, y en especial las de la ciencia ficción.

Pues, en efecto, aunque la novela toma muchos elementos temáticos del acervo común de la ciencia ficción, es conveniente utilizar tal adscripción genérica de

Es difícil imaginar una novela postapocalíptica a la que le interese menos la épica de la reconstrucción, o que muestre tamaña indiferencia hacia esa entonación elegíaca por la pérdida de la civilización que tanto abunda en las fantasías sobre el fin del mundo (E.L.)

forma matizada, porque la obra de Cormac McCarthy no encaja en modo alguno con los estrictos y a menudo muy restrictivos criterios que el *fandom* suele reclamar para el género. Para empezar, *La carretera* demuestra de modo inapelable que puede existir una literatura de ciencia ficción que no renuncie a los más exigentes criterios de calidad literaria o a su vocación de ser entendida y apreciada por un público que en absoluto coincide con el perfil de los lectores habituales de ficción especulativa. En este sentido, *La carretera* se halla en una situación análoga a la de *Un mundo feliz*, de Aldous Huxley (o a la de *Nunca me abandones*, de Kazuo Ishiguro, por poner un ejemplo más reciente al que esta revista ha dedicado atención); no hace falta recordar que el de Huxley es uno de los títulos emblemáticos de la ciencia ficción distópica pero al mismo tiempo una obra clave en la historia de la literatura del siglo XX, y ningún lector que tenga un mínimo conocimiento o sensibilidad hacia el hecho literario tiene por qué hallar contradictoria esa dualidad. Lo que ocurre es que a Cormac McCarthy, como a Huxley, no le interesan tanto la situación, el escenario, los tópicos decorativos y argumentales del género como los personajes, sus sentimientos y emociones, así como las ideas que a través de ellos se vehiculan. McCarthy, además (y de nuevo vale el paralelismo con Huxley o Ishiguro), se vale de una hechura literaria sobresaliente, tan poco habitual en la literatura de ciencia ficción que puede muy bien desconcertar a ciertos lectores.

Esa elaboración estilística se caracteriza, en primer lugar, por una concisión y eficacia expresiva extremas, que sólo han podido lograrse tras un largo proceso de decantación y búsqueda de lo esencial. La estructura novelística, muy simple en apariencia, se organiza en torno al viaje al que alude el título del libro y utiliza con suma destreza la fórmula de la secuencia narrativa de extensión variable, pues la fragmentación del continuo narrativo en unidades asociadas a las etapas del viaje (marcha–descanso–marcha) y la repetición de acciones (la búsqueda de comida y de refugio, las reparaciones, los encuentros con otros viajeros) generan un ritmo muy marcado, una especie de artificio hipnótico que fija la atención del lector y evita el riesgo de la monotonía.

Por otra parte, Cormac McCarthy se muestra especialmente hábil en la distribución y alternancia de los episodios, cuya sucesión provoca intensos contrastes y magníficos efectos de progresión dramática. La combinación de escenas entrañables entre padre e hijo con otras atroces, así como los encuentros, casi siempre bre-

ves y alarmantes, con otros personajes que recorren *la carretera* (un hombre quemado por un rayo, una tropa de caníbales que viajan en camión, un niño que aparece fugazmente y que volverá una y otra vez a la memoria del hijo, un hombre viejísimo, el ladrón que les roba sus pertenencias a la orilla del mar, el hombre de la escopeta) constituyen pautas estructuradoras de la trama y sirven para alimentar una tensión constante.

A ello se añade la angustia de los protagonistas por encontrar comida y pertrechos, en varias ocasiones llevada por el relato al límite de la resistencia de padre e hijo. Los celos de ambos personajes, que se turnan en su desconfianza ante las sorpresas que pueden esconderse en las casas aisladas donde buscan provisiones y descanso, intensifican la sensación de inquietud provocada por la falta de víveres y la desolación absoluta de los paisajes que atraviesa *la carretera*. Función muy semejante desempeñan los frecuentes ataques de tos que sufre el padre (sólo en el primer tercio de la trama consigue ocultárselos al muchacho), pues poco a poco lo debilitan y llenan de una aprensión por el futuro que todo buen lector sabe interpretar como un presagio de lo que va a ocurrir al final de la novela.

El resultado de estos mecanismos narrativos es un relato desasosegante, angustioso y por momentos brutal, poblado de episodios de una intensidad verdaderamente memorable, que parecen haber brotado de una imaginación dantesca: el descubrimiento del sótano donde unos caníbales encierran a los seres humanos destinados a servirles de alimento (la visión momentánea de la figura de un hombre tumbado sobre un jergón, con las piernas reducidas a muñones, sugiere que los caníbales devoran a sus víctimas poco a poco), el hallazgo de un bebé descabezado y eviscerado, empalado en un espetón y puesto al fuego, la marcha a través de un tramo de carretera lleno de cadáveres momificados y fundidos con el asfalto, la pérdida de la pistola en la playa y la desesperada búsqueda de refugio, bajo la lluvia y el viento de una tormenta que ilumina brevemente el arenal con el resplandor de los relámpagos.

Con medios tan exigüos, Cormac McCarthy ha logrado una novela extraordinaria que prende en el ánimo del lector con ímpetu irresistible (E.L.)

Es un craso error interpretar la novela como alegoría de los riesgos de la carrera armamentística, y más todavía leerla en clave de denuncia del peligro del cambio climático (E.L.)

Y todo ello acontece en un escenario geográfico tan anónimo como los personajes, pues no hay un solo topónimo en toda la novela. Con una técnica narrativa semejante a la que ya he comentado en relación con la evocación de las explosiones atómicas y el invierno nuclear (cuyos signos son el frío inhumano al que se enfrentan continuamente los protagonistas, «un frío como para agrietar las piedras. Como para quitarte la vida», tal como se afirma en la página 17, el cielo constantemente encapotado y la ceniza que todo lo cubre), la ubicación geográfica de la trama se mantiene deliberadamente borrosa, aunque a tenor de ciertos datos, como las mansiones rurales porticadas, las menciones de pantanos y marismas, algunos detalles sobre la flora y leves referencias gastronómicas (por ejemplo las latas de guiso de quingombó que padre e hijo encuentran en una casa o las plantas muertas de kudzú junto a una ciénaga), cabe suponer que la acción transcurre en el sureste de los Estados Unidos. Es, por tanto, un escenario real, y hasta identificable en ciertos momentos, pero al mismo tiempo teñido de tonos alucinados y visionarios.

Porque, lejos de retrotraer la naturaleza a un estado de gracia e inocencia, la ausencia del hombre y de la humanidad en ese mundo ceniciento lo convierte en un escenario de pesadilla infernal, presidido por la hostilidad ante la vida y por una indiferencia pétreo hacia el sufrimiento. El paisaje equivale, pues, a una suerte de metáfora moral de la degradación de la humanidad: los caníbales que recorren *la carretera* a la busca de presas humanas son el signo más feroz de una naturaleza malvada en la que no hay animales, como no hay pájaros en el cielo ni criaturas vivas en unos mares que han arrojado millones de esqueletos de peces a las playas, donde forman una «isoclima de muerte» (p. 165). El mismo sentido tiene la ausencia prácticamente total en la trama de los escenarios urbanos, a veces evocados en los recuerdos del padre, y en alguna ocasión vistos en la lejanía como fantasmagóricas acumulaciones de armazones de hormigón y acero. La ciudad, como emblema de la compleja organización social de la civilización contemporánea, ha desaparecido casi enteramente de *La carretera*. Lo que queda es un medio rural de casas aisladas, de granjas, graneros, gasolineras y pequeñas poblaciones deshabitadas, escenarios en los

que se desarrolla una sorda lucha por la supervivencia que a menudo transmite un eco sarcástico de la mitología norteamericana del individualismo y la lucha en la frontera. Así, por ejemplo, uno de los lugares donde los protagonistas encuentran un refugio temporal es el sótano de una de esas familias americanas del medio rural obsesionadas por la supervivencia, lleno de provisiones y pertrechos que de nada han servido a sus dueños en la hora de la catástrofe.

Uno de los aspectos más atractivos de la representación del medio en que se desarrolla *La carretera* es el minucioso realismo con el que el autor afronta la descripción de los objetos y el relato de las acciones cotidianas. La novela otorga un extraordinario interés a la descripción de la ropa, los zapatos y los artefactos mecánicos, todo lo que no tiene apenas importancia (o se da por supuesto) en la sociedad civilizada y es esencial en el mundo tras el desastre. La precisión descriptiva y la reiteración de los actos necesarios para la supervivencia, sobre todo la búsqueda de comida y pertrechos, con episodios magníficos en detalle y capacidad evocadora, como el de la larga y concienzuda exploración en el barco varado en la playa, con el hallazgo de una pistola de señales y el desmontaje de los hornillos, que tanto recuerdan a escenas análogas de *Robinson Crusoe* y otras novelas de naufragos (pp. 165–177), sirven a un doble propósito: por una parte, subrayan la sensación de amenaza que se cierne a cada paso sobre los protagonistas (pues sucesos como el aflojamiento de la rueda del carrito, el olvido de cerrar la espita de gas de un hornillo o el abandono de la pistola en la playa son pérdidas irreemplazables); por otra, afianzan la credibilidad de la trama mediante artificios de verosimilitud muy consistentes, que proporcionan a este relato postapocalíptico un solidísimo anclaje en la experiencia real (y también literaria) de los lectores.

Algunos de los objetos que aparecen en la novela alcanzan un poderoso valor simbólico. Es el caso del carrito de supermercado donde padre e hijo transportan sus menudas pertenencias; símbolo de la opulenta sociedad anterior a la catástrofe, en la novela se transforma en la más preciada de las posesiones de los protagonistas, y al mismo tiempo en el signo residual de la destrucción de aquélla. Una resonancia semejante puede apreciarse en la lata de Coca-Cola que encuentran en un supermercado abandonado, y que el padre reserva para el hijo, quien enseguida se da cuenta del significado de la acción («Es porque nunca más volveré a beber otra, ¿verdad?», p. 23). Pero quizá el objeto dotado de mayor fuerza simbólica sea la pistola que empuña el padre, arma defensiva y de intimidación contra los caníbales que acechan en *la carretera* y por tanto un signo paradójico de civilización y humanidad, que inevitablemente recuerda la iconografía y el universo moral del *western*. Con todo, el arma que obsesivamente cuida el padre tiene un valor ambiguo: su empleo garantiza

la preservación de la humanidad (es constante la obsesión de padre e hijo, y especialmente de este último, por identificarse con las motivaciones, los objetivos y el comportamiento de «los buenos»), pero es también vehículo de una violencia que la novela presume como parte inseparable de la conducta de la especie humana, incluso cuando se ejerce en nombre de la bondad y de valores superiores. Esta ambigüedad ofrece una dimensión moral evidente, dado que la culpabilidad objetiva que adquiere el padre a causa de sus acciones violentas está directamente relacionada con la conclusión de la novela, pero también histórica: la figura del padre (y la del hombre de la escopeta, que aparece en el desenlace, y lo sustituye en sus funciones) es un emblema de la lucha en la frontera, de la violencia que está en la raíz de la formación de casi todas las civilizaciones, y en especial en la historia fundacional de los Estados Unidos.

El padre es un personaje tan esencial para la novela (pues la voz narrativa adopta por lo general su punto de vista) como inolvidable, y no hay duda de que merece un lugar de privilegio en cualquier antología de la ficción contemporánea. Lo mismo cabe decir de la relación entre padre e hijo, que es uno de los aspectos de la obra más atractivos para el gran público. De hecho, lo que probablemente más impresiona a la mayor parte de lectores de *La carretera* no es la desnudez implacable del escenario, ni los súbitos arranques de violencia (en los que, por otra parte, la novela no se explaya, pues aparecen como breves fogonazos de horror), ni la concisión y parquedad magistrales de su estilo, sino la entrañable proximidad entre padre e hijo, narrada con una emotividad estremecedora, pero sin asomo de sensiblería. El lector asiste sobrecogido a la devoción y sacrificio del padre en innumerables ocasiones, al proceso de educación del muchacho, tan exento de paternalismo como preocupado por evitarle las terribles escenas que les salen al paso y preservar así su bondad y compasión naturales, a las conversaciones epigramáticas entre ambos personajes, cortantes como filos de acero, en las que las voces de uno y otro se entrelazan y refrendan mutuamente, como protegiéndose del mundo exterior.

Aunque no es su aspecto más evidente, pues la brevedad de la novela y la esencial invariabilidad de la situación no harían verosímil un desarrollo psicológico demasiado marcado, hay una interesante evolución en ambas figuras. Al principio, el relato trae a escena, mediante sucesivos *flash-backs*, los recuerdos del pasado del padre y los sueños que evocan otros tiempos: una

jornada de pesca en un lago, el nacimiento del chico tras el desastre, el suicidio de la madre, ciega e incapaz de afrontar el sufrimiento que impone la horrenda realidad del mundo postnuclear. Pero posteriormente, tras una escena de intenso contenido simbólico (el padre se deshace de los documentos que lleva en la cartera, incluida la foto de su esposa), el interés de la trama y de los pensamientos del hombre se centran en un presente obsesivo, el de la marcha hacia el Sur. Por su parte, la maduración del muchacho se observa en detalles como el abandono de los juegos y la concentración en las tareas que implica la difícilísima supervivencia. Los presagios aterradores del padre, sus momentos de desfallecimiento y desesperanza, los atisbos de la pérdida de la humanidad, quedan compensados de algún modo por la creciente seguridad del muchacho en sus propias convicciones; en cierta ocasión, cuando su padre llega a reprocharle «tú no eres el que ha de preocuparse por todo», el chico le responde entre sollozos: «Sí que lo soy» (p. 191).

Este diálogo minimalista (y la extrema concisión de los diálogos es, como luego veremos, uno de los signos de identidad del estilo de Cormac McCarthy) permite indagar en el sentido moral de la novela, que no es otro que la lucha del bien frente al mal, un concepto que se menciona explícitamente en *La carretera* en varias ocasiones y respecto al cual la figura del niño cobra una importancia decisiva, pues, desde el principio de la novela, el muchacho aparece como un acto de Dios («Si él no es la palabra de Dios Dios no ha hablado nunca», p. 10) y un símbolo de esperanza, como razón por la que el padre se aferra a la vida («lo único que había entre él y la muerte», p. 27), y como encarnación de la inocencia, la humanidad y la compasión, valores que en su todavía limitada comprensión del mundo, avalada pedagógicamente por su padre, adoptan la formulación arquetípica del bando de «los buenos». En varios episodios, entre los cuales el más evidente es la escena, hacia el final de la novela, en que el padre obliga al ladrón que les robó sus pertenencias a desnudarse y afrontar una muerte atroz por hambre y frío, el muchacho intenta comportarse con rectitud, y llega a enfrentarse con su padre por la dureza y crueldad que éste adopta para protegerlo. El niño, por tanto, constituye un emblema del espíritu humano, el portador del fuego, figura simbólica que también aparece reiteradamente mencionada a lo largo de la novela, y cuyo sentido queda patente en uno de los últimos diálogos entre padre e hijo:

Demuestra de modo inapelable que puede existir CF que no renuncie a los más exigentes criterios de calidad literaria o a su vocación de ser entendida y apreciada por un público que en absoluto coincide con el perfil de los lectores habituales de ficción especulativa (E.L.)

Quiero estar contigo.
 No puede ser.
 Por favor.
 No. Tienes que llevar el fuego.
 No sé cómo hacerlo.
 Sí que lo sabes.
 ¿Es de verdad? ¿El fuego?
 Sí.
 ¿Dónde está? Yo no sé dónde está el fuego.
 Sí que lo sabes. Está en tu interior. Siempre ha estado ahí. Yo lo veo (p. 204).

En un relato recorrido por la idea del vacío o la ausencia de Dios, un Dios implacable y mudo contra el que el protagonista lanza sus imprecaciones («¿Estás ahí?, susurró. ¿Te veré por fin? ¿Tienes cuello por el que estrangularte? ¿Tienes corazón? ¿Tienes alma maldito seas eternamente? Oh, Dios, susurró. Oh, Dios», p. 15) y al que alude en frases de una amargura estremecedora («Mira todo esto, dijo. No hay un solo profeta en la larga crónica de la Tierra que no encuentre hoy aquí su razón de ser. Teníais razón, hablarais de lo que hablarais», p. 203), el sentido religioso constituye uno de los principios rectores del significado último de la novela. Pero hay que tener muy presente que es una religiosidad durísima, angustiada y sufriente, que parece salida de las páginas más ásperas del Antiguo Testamento. En este sentido, el hecho de que el padre se quede a las puertas de la tierra prometida, privado de ella a causa de sus pecados (el uso de la violencia, la falta de piedad por el prójimo, la desesperación que le acosa en ciertas ocasiones) tras haber guiado a su hijo a la salvación, recuerda poderosamente el episodio bíblico del Éxodo y la figura de Moisés, cuyas dudas, vacilaciones y arrebatos de furia son también los del protagonista.

De hecho, la perspectiva religiosa permite comprender mejor el desenlace esperanzador del libro, que algunas críticas han considerado poco coherente con la devastación implacable del escenario y con los terribles acontecimientos que constituyen una parte esencial de la trama. Este reproche no parece muy sólidamente fundado, pues el final puede justificarse por la intensidad de los sentimientos del padre hacia su hijo, así como por estrictas razones de estructura y de técnica narrativa, es decir, como conclusión lógica de los indicios que sobre el destino de ambos personajes ha ido sembrando la trama a lo largo de su desarrollo. Indicios como la tos del padre, cada vez más dolorosa y amenazante, tienen una función evidente que ya se ha señalado, pero hay otros que iluminan el sentido providencialista del final; por ejemplo, en la última conversación que mantienen padre e hijo, que versa sobre el niño que encontraron en *La carretera*, el hijo pregunta «pero ¿quién lo encontrará si es que se ha perdido? ¿Quién encontrará al niño?», a lo que responde su padre: «La bondad encontrará al niño. Así ha sido siempre y así volverá a ser», p. 206).

Es una afirmación consoladora pero al mismo tiempo es un testimonio definitivo de un anhelo de esperanza que el padre transmite a su hijo en calidad de promesa y testamento. Incluso aceptando la crítica de la inverosimilitud del desenlace con respecto a las circunstancias que definen la vida de los personajes en la obra, habría que destacar que el final de *La carretera* resulta extraordinariamente emotivo y de poderosísimo efecto catártico; sólo con un desenlace como el que ha creado Cormac McCarthy puede liberarse la enorme tensión acumulada a lo largo de la novela y hacerse emocionalmente aceptable para los lectores una historia de tanta amargura y crudeza. A estas razones hay que añadir, por último, la ya apuntada en relación con el sentido religioso del volumen: el final esperanzador sólo ha sido posible gracias al sacrificio de uno de los protagonistas, cuyos actos adquieren así un profundo sentido moral, de redención y expiación de sus pecados (y tal vez los del resto de la humanidad), y de cumplimiento del persistente anhelo de esperanza simbolizado, desde el principio de la novela, en la figura del hijo.

Se ha dejado voluntariamente para el final de esta crítica la valoración de los aspectos estilísticos de la novela, que constituyen uno de sus méritos más singulares. Cormac McCarthy opta en *La carretera* por un estilo descarnado, seco y cortante, en estricta sintonía con la simplicidad estructural de la novela y con la desolación del escenario. La opción estilística por la desnudez y el despojamiento es radical hasta en el comportamiento lingüístico de los personajes, pues no sólo carecen de nombre, sino que cuando hablan se limitan al mínimo imprescindible de palabras y gestos, como si las unas y los otros hubieran perdido su función y sentido en un mundo en el que se han extinguido las oportunidades para la comunicación interpersonal y en el que apenas hay objetos y emociones que nombrar. Así lo expresa el viejo Ely, el único personaje de toda la novela que recibe un nombre propio: «Yo creo que en tiempos como estos cuanto menos se diga mejor» (p. 128). Incluso los diálogos entre padre e hijo son lacónicos (y ello no impide que alcancen una expresividad y una intensidad emotiva extraordinarias), con abundantes monosílabos y frecuentes expresiones destinadas a mantener los lazos de afecto entre padre e hijo. El escueto «vale» con que uno y otro suelen cerrar sus conversaciones es mucho más que una fórmula estereotipada, pues se constituye en el símbolo del acuerdo esencial e indestructible que, más allá de discusiones y conflictos, hay entre ambos personajes.

Con todo, no son infrecuentes los momentos de un extraño lirismo, por lo general áspero y terrible, cuyas profundas resonancias y oscuros simbolismos apuntan a una visión de la realidad contaminada por las imágenes del sueño y de la pesadilla. Podrían ofrecerse muchos ejemplos, pero es difícil resistirse a citar el de la última secuencia de la novela, que es uno de los escasísimos

instantes en que el velo de la ceniza que nubla toda la novela cede ante la belleza primigenia, pero al mismo tiempo siniestramente profética, del mundo:

Una vez hubo truchas en los arroyos de la montaña. Podías verlas en la corriente amarillenta allí donde los bordes blancos de sus aletas se agitaban suavemente en el agua. Olían a musgo en las manos. Se retorcían, brunnidas y musculosas. En sus lomos había dibujos vermiformes que eran mapas del mundo en su devenir. Mapas y laberintos. De una cosa que no tenía vuelta atrás. Ni posibilidad de arreglo. En las profundas cañadas donde vivían todo era más viejo que el hombre y murmuraba misterio (p. 210).

La imaginería de la pesadilla y la alucinación, el tono apocalíptico (y hay que subrayar que el apocalipsis de Cormac McCarthy no sólo es el de los acontecimientos que se relatan, sino también el del estilo visionario, y a menudo sentencioso, de secuencias breves como versículos bíblicos) están presentes en muchos episodios de la novela. Como era de esperar, algunos están asociados a la crueldad imperante en el mundo postnuclear y parecen brotadas de un tímpano o un códice miniado medieval en el que se describieran los tormentos de los condenados al infierno:

Dibujos de sangre seca en los rastros y grises vísceras enroscadas allá donde los muertos habían sido destripados como animales y llevados a rastras. Sobre el muro del fondo un friso de cabezas humanas, todas de parecido rostro, reseca y hundidas con la sonrisa rígida y los ojos marchitos. Lucían aros de oro en sus coriáceas orejas y el viento hacía bailar sus escasos y raídos cabellos. Los dientes como empastes en sus alvéolos, los toscos tatuajes grabados con alguna tintura de elaboración casera descoloridos a la pauperizada luz del sol. Arañas, espadas, dianas. Un dragón. Consignas rúnicas, credos mal escritos. Viejas cicatrices con motivos viejos respunteados en sus bordes (pp. 70–71).

Sin embargo, los recuerdos del protagonista ponen de relieve que el infierno ya existía antes de la catástrofe, como expresión de la naturaleza humana y de una culpabilidad ancestral, atávica, que no tiene explicaciones ni motivos. El episodio en que salen a la luz tales recuerdos, uno de los mejores de la novela, da muestra de la potencia creadora de la prosa de Cormac McCarthy y de la fuerza de sus imágenes:

En el lindero de un campo en invierno entre hombres rudos. La edad del chico ahora. O un poco mayor. Observando cómo abrían el rocoso suelo de la ladera con pico y azadón y exhumaban toda una papilla de serpientes, quizá un centenar. Reunidas allí para darse calor unas a otras. Aquellos tubos pálidos empezando a moverse perezosamente a la fría y dura luz. Como intestinos de alguna bestia enorme expuestos al día. Los

hombres les echaron gasolina encima y las quemaron vivas, no teniendo ningún remedio para el mal sino solo para la imagen del mismo tal como ellos lo concebían. Las serpientes inmoladas se retorcían horriblemente y algunas cruzaban el suelo de la gruta iluminando con sus cuerpos en llamas los lugares más recónditos. Dado que eran mudas no hubo gritos de dolor y los hombres en un silencio similar las vieron arder y contorsionarse y volverse negras y en silencio se dispersaron en el crepúsculo invernal cada cual con sus pensamientos camino de la casa y la cena respectivas (pp. 140–141).

En todas y cada una de sus páginas, *La carretera* es una obra que sorprende y estremece por el poderío y la singularidad de la voz de su autor, dotado de un asombroso dominio del ritmo y la estructura novelística y en plena posesión de una amplísima gama de recursos expresivos. Algunos ya se han señalado en el análisis precedente, pero habría que citar otros muchos, como las comparaciones inesperadas (un copo de nieve que se derrite en la mano del protagonista es «la postrera hostia de la cristiandad», p.18; «el sol proscrito circunda la tierra como una madre afligida con una lámpara», p. 30; «el cielo a mediodía negro como las bodegas del infierno», p. 132; «se quedaron agachados sobre el depósito como monos pescando con palos en un hormiguero», p. 159), las repeticiones obsesivas, la presencia de arcaísmos léxicos y de términos desusados, la tendencia a construir oraciones breves, de respiración anhelante y angustiada, cuyos rasgos sintácticos característicos son el polisíndeton y la abundancia de la frase nominal. Con una prosa vigorosa y originalísima, en permanente tensión creadora, Cormac McCarthy dibuja los perfiles de un mundo atroz, que nunca como en esta novela ha disfrutado de mayor solidez y poder de convicción.

Aun para el lector más insensible será difícil olvidar la experiencia de esta novela magistral, que sacude las convicciones y los espíritus, y enfrenta al género de la ciencia ficción con algunas obligaciones (la toma en consideración del criterio de calidad literaria, la rehumanización de sus tramas y sus personajes, el abandono del «grado cero de la escritura», rasgo estilístico tristemente predominante en muchas de sus producciones) postergadas durante demasiado tiempo. El novelista norteamericano ha hecho un inmenso favor al género señalándole el único camino, el de la gran literatura, que puede seguir para no morir de consunción, comercialidad y epígonos, pero al mismo tiempo ha situado el listón a un nivel altísimo, que no será fácil de alcanzar. ●

A McCarthy no le interesan tanto los tópicos y argumentales del género como los personajes, sus sentimientos y emociones, así como las ideas que a través de ellos se vehiculan (E.L.)

