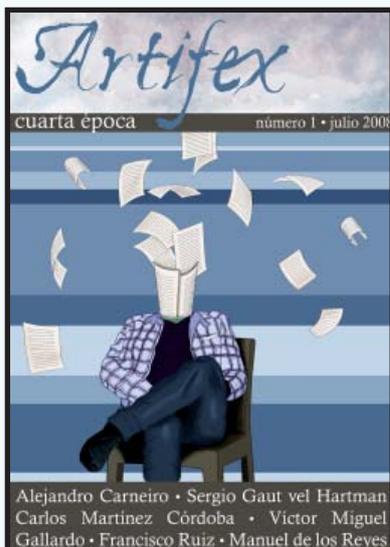




# Artifex

cuarta época



## Artifex cuarta época n°1

- ∴ *El hombre de la basura* - Carlos Martínez Córdoba
- ∴ *Marcas, señales* - Sergio Gaut vel Hartman
- ∴ *La penúltima estación* - Víctor Miguel Gallardo
- ∴ *Piedras y plumas* - Francisco Ruiz
- ∴ *Al-Iksir* - Alejandro Carneiro
- ∴ *Un plato frío* - Manuel de los Reyes

[www.revistaartifex.com](http://www.revistaartifex.com)

Artifex cuarta época n°2 ∴ 2008.10.15

# Sumario

Alejandro Moia . <b>La temperatura a la que se queman las ideas</b>	○ 1 Entrada
	● 2
	○ 3 <b>Usted está aquí</b>
<b>Acogida</b>	● 4 Editorial
<b>Secesión</b>	● 5 Reflexión
Julián Díez	● 6
	● 7
	● 8
	● 9
	● 10
	● 11
Alfonso Merelo . <b>El juego del Ángel</b>	● 12 Crítica
	● 13
Iván Fernández Balbuena . <b>La grieta</b>	● 14 Crítica
	● 15
	● 16
	● 17
<b>Lo fantástico en la literatura nigeriana: ¿género o incidencia esporádica?</b>	● 18 Reflexión
	● 19
Terri Ochiagha	● 20
	● 21
	● 22
	● 23
Fernando Ángel Moreno . <b>La realidad oculta: Cuentos fantásticos españoles del siglo XX</b>	● 24 Crítica
	● 25
	● 26
	● 27
	● 28
<b>Charles Robert Maturin y la importancia de la cita</b>	● 29 Reflexión
Ana González-Rivas	● 30
	● 31
	● 32
Steve Redwood . <b>Danza de tinieblas</b>	● 33 Crítica
	● 34
Antonio Rómar . <b>A vuestros cuerpos dispersos</b>	● 35 Crítica
	● 36
Juan Manuel Santiago y Fernando Ángel Moreno	● 37 Doble hélice
<b>El hombre divergente</b>	● 38
	● 39
	● 40
	● 41
	○ 42 Salida

ISSN: 1887-2905

**Revista Hélice.** Número 10, septiembre 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, Juan Manuel Santiago y Javier Vidiella.

**Colaboradores:** Elia Barceló, Gabriella Campbell, Gabriel Díaz López, Eva Díaz Riobello, Julián Díez, Marcelo Dos Santos, Iván Fernández Balbuena, Frank G. Rubio, David G. Panadero, Pedro Pablo García May, Ana González-Rivas, Ignacio Illarregui Gárate, David Jasso, Santiago L. Moreno, Eduardo-Martín Larequi, Ismael Martínez Biurrún, Alfonso Merelo, Darío Miramón, Terri Ochiagha, Steve Redwood, Ana Sánchez Hijosa, 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

**C**aminar es una actividad revigorizante, reconfortante, que garantiza la buena marcha del organismo, que oxigena el cuerpo y lo mantiene ágil, joven y flexible. La respiración se nos fortalece con su práctica habitual, el Sol nos colorea y alimenta en su justa medida, los músculos se tonifican. Funcionamos mejor al caminar de manera continua.

Caminar también ofrece a la retina una colecta de experiencias, de particularidades, que nos proporcionan deleite al mismo tiempo que constatan la riqueza de nuestro entorno. Nos volvemos sabios observando y descubriendo.

Caminar por caminar, así, se convierte en un acto libérrimo de ejercicio revitalizante, de salud y bienestar, de opción de caminos, de búsqueda personal de senderos. Caminar por caminar, sin buscar un objetivo claro, un destino que aguarde como un reloj espera a sus agujas, sólo para disfrutar del paseo, nos hace detenernos en las cosas pequeñas, en la composición de la realidad, paladeándola.

De vez en cuando, viene bien echar la vista atrás y apreciar el camino recorrido. En ocasiones, conviene otear el trayecto trazado por los pasos, los cuales han estado atentos sólo a su marcha, y no a las respuestas del polvo del sendero, a la aspereza de las plantas que se cruzaban, a quienes divisaban su rumbo sin moverse, porque su intención ha sido siempre caminar, caminar, y no crear ruido con ellos. Entonces, uno se da cuenta de cuánto ha caminado, de cuán lejos ha llegado, precisamente porque desconocía y evadía las distancias.

De este modo, *Hélice. Reflexiones críticas sobre ficción especulativa* llega a su décimo número. Han pasado casi dos años desde que el proyecto comenzó a fraguarse en los talleres de autogiros de Xatafi, y nos topamos ahora con varios reconocimientos a su trabajo. Por un lado, el ensayo de Julián Díez, "Propuesta para una nueva caracterización de la ciencia ficción" (publicado en el segundo número de la revista), fue galardonado con el I Premio de las Editoriales Electrónicas en la categoría artículo. En ese mismo Premio, en la categoría de ilustración, Alejandro Moia obtuvo una mención especial por la portada del tercer número de *Hélice*, "Muchacha asomada la imaginación".

Además, debemos señalar las múltiples candidaturas de contenidos de *Hélice* a los Premios Ignotus 2008, concedidos por la Asociación Española de Fantasía, Ciencia Ficción y Terror en el apartado

de mejor artículo y mejor revista editados el año pasado, cuyos ganadores se determinarán a finales de septiembre.

Todo ello contribuye a animar las piernas de la revista para que ésta prosiga su marcha tranquila, atenta y abierta por mucho más tiempo, con el único afán de continuar caminando.

Toca, por tanto, posarse en este número, en el que ofrecemos un nuevo ensayo de Julián Díez, repleto de propuestas, titulado "Secesión". Por su parte, Ana González-Rivas realiza una detenida propuesta en "Charles Robert Maturin y la importancia de la cita". Además, Terri Ochiagha nos sumerge en un mundo muy desconocido a la vez que reflexiona sobre una serie de cuestiones generales y genéricas muy sugestivas en "Lo fantástico en la literatura nigeriana: ¿género o incidencia esporádica?".

En cuanto a las críticas de libros, Steve Redwood se detiene en *Danza de tinieblas*, de Eduardo Vaquerizo, Alfonso Merelo indaga en *El juego del ángel*, de Carlos Ruiz Zafón, Antonio Rómar analiza *A vuestros cuerpos dispersos*, de Philip J. Farmer, Fernando Ángel Moreno comenta *La realidad oculta: Cuentos fantásticos españoles del siglo XX*, e Iván Fernández Balbuena aborda *La grieta*, de Doris Lessing.

El número se completa con la «Doble hélice» sobre *El hombre divergente*, la antología de relatos de Marc R. Soto, formada por las críticas complementarias de Juan Manuel Santiago y Fernando Ángel Moreno.

Esperamos que esta parada os aporte nuevos senderos por los que discurrir.

## Bienvenidos a bordo

#10

## Secesión

por **Julián Díez**

Periodista y exdirector de *Gigamesh* y *Artifex*

La razón última de casi todos los males de la literatura que hemos dado en llamar de «ciencia ficción» y que, a mi parecer, es la causa de su irrelevancia en el panorama de la cultura global, está en su indeterminación. Conviven (malviven) desde hace tiempo en su seno dos tendencias contrapuestas que impiden definir el género:

- a) Quienes consideran la ciencia ficción como un vehículo simplemente para sus gustos; un pasatiempo.
- b) Quienes consideran —consideramos— que la ciencia ficción tiene el potencial para convertirse en una poderosa herramienta literaria, como método para especular en torno a nuestra sociedad.

Estas posiciones han llegado a estas alturas, me temo, a un punto irreconciliable, dado que sus puntos en común son escasísimos. Apenas, el origen: ambas ramas pretenden emplear mecanismos que respeten la verosimilitud del argumento ante el lector para desarrollar su tesis fantástica. Es por ello que los géneros conocidos hasta hoy como «ciencia ficción» los considero «literatura fantástica verosímil», en contraposición a la literatura fantástica global, que no tiene preocupación alguna por validarse ante el lector como una especulación con visos de llegar a producirse en el futuro conforme a las leyes físicas o sociales que conocemos.

Ese fondo común es todo lo que comparten estas dos ramas, que han evolucionado encontrándose sólo ocasionalmente y estorbándose más que otra cosa, al tener objetivos totalmente contrapuestos.

Para aclarar un poco más sus diferencias, me permitiré extenderme en un punto que creo importante: las razones para que un escritor decida emplear las herramientas de la literatura especulativa. A mi juicio, en resumen, existen cuatro:

1. Alegoría. Se sitúa la acción en un tiempo futuro, o en un entorno alternativo al de nuestra sociedad, con el fin de representar alguna de sus características en un tono simbólico —y, frecuentemente, grotesco—.
2. Prospección-admonición. El relato avisa sobre posibles desarrollos exacerbados de tendencias presentes en nuestra sociedad con el fin de denunciar su inconveniencia.
3. Reto científico. El autor quiere demostrar posibilidades de desarrollo futuro o de la ciencia, o soñar con lugares desconocidos pero posibles —o, al menos, no imposibles— conforme a los conocimientos contemporáneos.
4. Puramente lúdico. Consolidada una imaginería del género, el creador sólo desea narrar una historia situada en el entorno de esos convencionalismos que son del gusto de un cierto número de lectores, aunque ya hayan perdido su capacidad alegórica, prospectiva, o especulativa científica.

Por supuesto, las motivaciones mixtas son frecuentes, pero estoy llevando a cabo una taxonomía superficial.

Quiero llamar la atención sobre los dos primeros apartados. Cualquiera que conozca lo suficiente la historia del género se dará cuenta de una circunstancia: esas motivaciones del autor eran las más frecuentes en las obras que son consideradas como precursoras ilustres de la ciencia ficción —desde Luciano de Samosata hasta Jonathan Swift, pasando por Tomás Moro o Cirano de Bergerac. Y son también las que dominan la intención de los escritores que en los últimos tiempos se han acercado a las temáticas que se ha adjudicado unilateralmente la ciencia ficción desde fuera; y sin reconocer su deuda con ella: McCarthy, Ishiguro, Atwood o Ruffin. Prácticamente todos ellos —dos excepciones notables: *Zigzag*, de José Carlos Somoza y *La mujer*

## Desde los años setenta, ningún autor ha triunfado dentro del género con obras de corte alegórico-admonitorio

*del viajero del tiempo*, de Audrey Niffenegger— escogen un argumento fantástico verosímil con propósitos alegóricos o admonitorios.

De manera coincidente, pero coherente con su historia, la ciencia ficción como tal prácticamente ha abandonado la alegoría y la admonición prospectiva. Si repasamos las definiciones del género creadas desde su interior, vemos que no albergan lugar para ellas:

«Las historias de ciencia ficción son viajes extraordinarios a uno de los infinitos futuros concebibles» (Isaac Asimov).

«Es una forma de narrativa fantástica que explota las perspectivas imaginativas de la ciencia moderna» (David Pringle).

«Ciencia ficción es lo que los editores publican como ciencia ficción» (Norman Spinrad).

En una demostración de cinismo o de pura inconsciencia, los mismos que dan esas definiciones se enfadan después cuando Philip Roth no considera como ciencia ficción *La conjura contra América* —que nunca podría cuadrar con esos esquemas— e incluyen muy ufanos bajo el alerón de la ciencia ficción a autores y obras a los que sus propias definiciones excluyen de facto: por ejemplo, *1984* y *Un mundo feliz*, santos patronos de cualquier intento tradicional de dignificar al género. Sin embargo, dejemos algo sentado de una vez por todas:

a) Ni Orwell ni Huxley compartían en modo alguno las intenciones, las influencias o los modos de hacer literarios de la ciencia ficción; género que, por añadidura, ya existía cuando ellos crearon sus obras y al que obviamente no tuvieron la menor intención de inscribirse.

b) Sólo en contadas ocasiones a lo largo de su historia, y prácticamente nunca en los últimos veinte años, la ciencia ficción se ha interesado por las cuestiones que forman los ejes narrativos de esas dos novelas.

\* \* \*

¿Por qué no se ha conformado un género paralelo al de la ciencia ficción pero con propósitos más literarios? Supongo que habrá quien se pregunte llegado a este punto ¿por qué debería haberse formado? Se me ocurren dos buenas razones:

1. Porque ese hecho se ha producido, de manera más o menos definida, en todos los demás géneros literarios. ¿Necesito explicar a alguien que en la fantasía hay una rama protagonizada por Borges y Cortázar, y otra en la que conviven Tolkien, Howard, Martin o Sapkowski con una caterva de epígonos? En la literatura policíaca, está el *thriller* convencional y la novela negra comprometida. En la novela histórica, el fenómeno ha tardado más en decantarse, pero a estas alturas comienza a resultar obvia la distancia entre el «misterio histórico» a lo Matilde Asensi o Dan Brown y los trabajos de Robert Graves.

2. Porque en realidad la ciencia ficción y la literatura alegórico-prospectiva —que, a partir de ahora, y a falta de resolver el problema de darle una denominación mejor, llamaré simplemente «literatura prospectiva»— se estorban mutuamente. El lector que llegue al género adulto y formado a través de la lectura de los trabajos de Dick o Ballard, pongamos por caso, se sentirá repelido por *El juego de Ender* y por los comentarios en foros explicando por qué es una obra maestra. De igual forma, quien disfruta de las novelas de Warhammer posiblemente verá defraudadas sus expectativas cuando la crítica «finolis» del género le empuje a leer *La carretera*. La convivencia forzada bajo un mismo paraguas hace perder clientes a ambas ramas. Y un buen ejemplo de ello lo tenemos en el cine, donde la ciencia ficción mantiene una aplastante hegemonía, y consigue con ello resultados comerciales muy superiores a los que se obtienen en la literatura.

**El lector que llegue al género adulto y formado a través de la lectura de los trabajos de Dick o Ballard, pongamos por caso, se sentirá repelido por *El juego de Ender* y por los comentarios en foros explicando por qué es una obra maestra**

Volvamos a la pregunta previa: ¿por qué no evolucionaron dos subgéneros separados, entonces? La respuesta está, una vez más, en el nacimiento del género en el seno del mercado de las revistas estadounidenses. La compartimentación comercial establecida en las oficinas de Nueva York entonces, y desarrollada por esos dañinos colosos llamados Hugo Gernsback y John W. Campbell Jr., terminó por convertirse en una categoría establecida de espaldas a la lógica, como demuestra la incapacidad manifiesta de conseguir una definición apropiada para el batiburrillo incoherente e inconexo englobado bajo la etiqueta «ciencia ficción».

El resto lo ha hecho el *fandom*. Fenómeno absolutamente único en cualquier rama de la literatura, la existencia de un grupo de aficionados identificados con la ciencia ficción, que trabajan desinteresadamente por ella, ha conseguido ayudar a la carrera de muchos escritores y mantener viva durante cierto tiempo la obra de algunos valiosos narradores olvidados –véase el ejemplo de Fredric Brown–. Pero también ha servido para perpetuar tradiciones ilógicas y ha mantenido un mercado cautivo lo suficiente como para justificar la existencia de colecciones propias, revistas propias, autores propios; gueto propio.

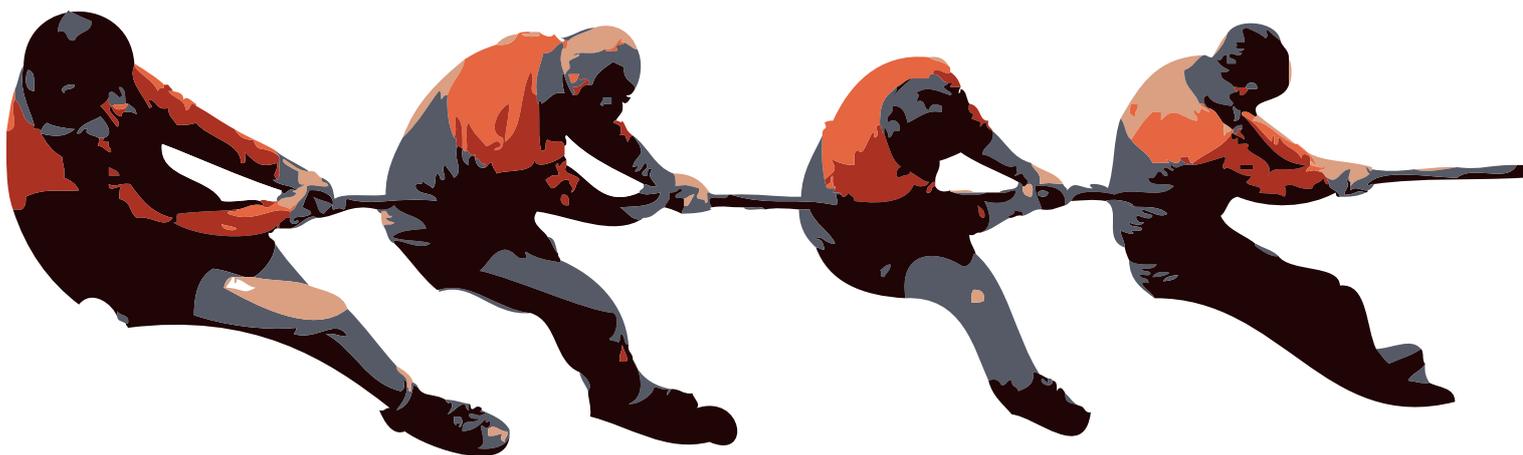
Véanse carreras como las de Roger Zelazny que, de maravillas como “Una rosa para el Eclesiastés” en los sesenta, fue derivando hasta escribir en los ochenta novelas en colaboración con Robert Sheckley con títulos como *¡Traigan la cabeza del príncipe encantado!* Su carrera es sólo una de las varias totalmente desperdiciadas por acomodarse a los ingresos seguros y la respuesta personal inmediata –muy agradable y adictiva– asociada a la inmersión en el mundillo de la ciencia ficción.

Un hecho destacable es que ese fenómeno no se reprodujo en Europa hasta fechas muy recientes. Las obras de escritores locales de temática fantástica verosímil, o con elementos icónicos próximos a la ciencia ficción, se publicaban sin etiqueta alguna y sus autores

entraban y salían de ese campo sin pudor: véase en España el caso de Tomás Salvador, o los de Italo Calvino y Dino Buzzati en Italia, Robert Merle en Francia o Adolfo Bioy Casares en Argentina. La excepción fue el Este, donde la etiqueta de «ciencia» gustó pronto como medio para la divulgación, si bien los autores que consiguieron traspasar fronteras –Stanislaw Lem y los hermanos Strugatski– consiguieron hacerlo a través de obras fundamentalmente alegóricas.

En todos los países occidentales, sin embargo, la etiqueta «ciencia ficción» acogía a la producción estadounidense en paralelo al hecho de que buenos autores empleaban temas similares por su cuenta en colecciones de literatura general. Paulatinamente, la extensión de la etiqueta y de los estudios literarios surgidos en el seno del género fueron enterrando esas obras heterodoxas bajo una doble acusación: su pertenencia en el fondo a la ciencia ficción, pese a eludir la etiqueta de manera vergonzante, y un menor empuje especulativo.

Sobre el primer punto, he de decir que he buscado referencias en la ensayística del género para intentar determinar en qué momento la ciencia ficción decidió unilateralmente apropiarse de todas las obras de temática fantástica verosímil, aunque tuvieran tan poco que ver con los estrictos preceptos diseñados por San Hugo y San John Jr. El tema fue convirtiéndose en un lugar común a medida que se asentó la evolución de corte sociológico-literario propiciada desde las revistas *Galaxy* y *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*, que tiene en las obras de Frederik Pohl y Alfred Bester sus máximos exponentes. En su deseo de dignificar progresivamente a la ciencia ficción y colocar a sus ambiciosos autores en un contexto favorable, entiendo que sus directores, Horace L. Gold y Anthony Boucher, así como los críticos de la época, como Damon Knight, Judith Merrill o Algis Budrys, reivindicaran su conexión con otras obras especulativas de más calado. La idea, obviamente, cuajó por completo de la mano de la *New Wave* de los sesenta, que además dio otro pequeño



## Los aficionados que trabajan desinteresadamente por la ciencia ficción han ayudado a la carrera de muchos escritores y a mantener viva la obra de algunos de valor olvidados, pero también han perpetuado tradiciones ilógicas

paso al criticar un poco la ciencia ficción «troncal». Pero sólo un poquito; sus experimentos para liberarse de su yugo —como la creación de la etiqueta: «ficción especulativa»— se quedaron a medio camino.

Estas sucesivas evoluciones tuvieron un efecto benéfico claro para la ciencia ficción: hoy, por lo general, está bastante mejor escrita que en los años cuarenta y se aceptó la inclusión de temas adultos —en particular el sexo— que habían permanecido fuera. Pero ante el siguiente paso, la salida a un público más amplio y el reconocimiento de las temáticas de la literatura fantástica verosímil por parte de la crítica y el público no especializado, los autores de los cincuenta y los sesenta sufrieron un auténtico Waterloo.

Creo que la responsabilidad básica no fue suya. Efectivamente, los prejuicios en contra del género, sólidamente cimentados en fenómenos como la eclosión del cine de ciencia ficción de propósito lúdico de los años cincuenta, ya eran muy fuertes. En países como España, donde la condición de lector es esgrimida en muchas ocasiones como símbolo de elitismo social en lugar de como simple fuente de formación y diversión, resultaba una labor especialmente difícil. Y así, la abundante buena ciencia ficción pura que existe con objetivos científicos o puramente lúdicos fue dada de lado estúpidamente, de un plumazo.

Sin embargo, también es cierto que la actitud de los propios escritores de la *New Wave* no fue lo suficientemente decidida. Resulta difícil dar crédito a alguien que reivindica la seriedad y pertinencia de la ciencia ficción y que a la vez hace guiones para una serie de televisión protagonizada por gente que va en el futuro vestida con pijamas, como es el caso de Harlan Ellison con *Star Trek*. La *New Wave* quiso cambiarlo todo pero sin correr verdaderos riesgos, asistiendo a la misa y repicando: el mismo autor que hoy pedía ante los medios de comunicación generales un reconocimiento para la calidad de los grandes trabajos del género y los ligaba a la obra de Orwell, demostraba después su falta de rigor y criterio otorgando públicos reconocimientos al trabajo de artesanos de la pluma honestos pero medio-

res —dentro del contexto de la gran literatura mundial— como, pongamos por caso, Asimov o Heinlein. Las razones de no repudiar, o al menos de no poner en un contexto lógico, esa parte sustancial del género me temo que eran totalmente mezquinas. De hecho, una vez fracasó la revolución, la mayor parte de los escritores ligados a ella siguieron ganándose la vida en el confortable entorno cerrado del género.

El único movimiento que se produjo en el seno de la ciencia ficción desde entonces fue el *cyberpunk*. Pero no iba en serio: en realidad, se trataba más de un subgénero temático, como se ha demostrado posteriormente, impulsado por un grupo de escritores con ambiciones personales distintas, con la vocación de equipararse a estrellas de rock. Al igual que en toda la ciencia ficción en general, en su seno han aparecido unos cuantos escritores valiosos, puesto que el hecho de que una obra tenga un propósito de especulación científica o puramente lúdico, insisto, no significa que vaya a ser necesariamente mala. Desde los ochenta, ahí están para defender a la ciencia ficción «estricta» obras de Dan Simmons, Vernor Vinge, Bruce Sterling, Iain Banks o China Mieville, así como los cuentos de Ted Chiang, Connie Willis, Greg Egan... Pero si vamos a las obras de corte alegórico-admonitorio... Desde los años setenta, ningún autor ha triunfado dentro del género con ese tipo de intereses.

¿Qué es lo que ha ocurrido a partir de la derrota de la *New Wave*? Desde entonces, la ciencia ficción reaccionó al rechazo del mundo exterior con el comportamiento típico de los afectados por complejo de inferioridad: dándose a valer hacia dentro y mostrándose orgullosa de las mismas taras que sentía que habían causado su rechazo. Surgen así los fenómenos que han hecho perder paulatinamente interés para el resto de los mortales a la parte del género más reconocida por su propio público: la metarreferencialidad, la necesidad de aportar novedades temáticas que diferencien una obra de otra aunque eso suponga una progresiva barroquización estéril y la demanda de unos parámetros propios al margen del resto de la

## Muchos escritores van descubriendo paulatinamente que una forma de manifestar su inquietud por el devenir de nuestra sociedad es extrapolar sobre el desarrollo de algunas de sus tendencias más inquietantes, como Saramago o Maalouf

literatura para medir la validez de las obras. Si no podemos ser como los demás habitantes de la ciudad, se dijo en algún momento la ciencia ficción, nos iremos a vivir a otro pueblo.

Esto no tiene por qué ser malo. Cada cual puede hacer con su destino lo que le plazca. El problema es que la ciencia ficción se ha empeñado en secuestrar dentro de sus muros a escritores y a temas que, en realidad, no quieren tener nada que ver con lo que se cuece dentro de ellos. Que, de hecho, ocupan campos que la ciencia ficción dejó fuera de su perímetro cuando comenzó a edificar su muralla. Debo insistir de nuevo en este punto: las definiciones de ciencia ficción planteadas con más frecuencia por miembros de su «núcleo duro» excluyen las obras de literatura prospectiva. Y la propia ciencia ficción ha dado la espalda en los últimos ¡30 años! a las temáticas prospectivas. Así que ese terreno está, en la práctica, fuera del muro de la ciencia ficción.

Una de las consecuencias más singulares del encierro de la ciencia ficción es su empeño en que se vayan a vivir a su pueblo amurallado personas que no tienen interés alguno por él, sino por esos terrenos que de hecho abandonó. De cuando en cuando, con una visión propia de un nacionalista serbio o un yihadista que añora los tiempos en que Al-Andalus era musulmana, la ciencia ficción envía un comisario político a la casa de Cormac McCarthy, de Margaret Atwood o de quien quiera que considere que ha invadido el territorio que un día le pudo pertenecer. E informa a ese supuesto invasor de que en realidad debe irse a vivir dentro de las murallas y de que, para ser reconocido, debe atenerse a las normas que se han impuesto sus habitantes: no repetir ideas ya planteadas, buscar a rajatabla la verosimilitud científica sea o no necesaria para el propósito del relato, eludir los futuros cercanos ante el riesgo de que queden superados por la realidad... Supongo que McCarthy, Atwood y los demás ni siquiera están en casa cuando los comisarios políticos de la ciencia ficción les visitan. Y, si están, naturalmente, les ofrecen unas galletas y les dan unas palmadas en la cabeza si les pillan de buen humor, o los echan de su jardín con cajas destempladas cuando ya les tocan demasiado las narices.

Otro aspecto a considerar es que el territorio que reivindica para sí la ciencia ficción, con sus voceros alzados sobre las almenas gritando sin que nadie los escuche, ya estaba urbanizado antes de que Julio Verne instalara su finquita en la zona en la que Hugo Gernsback puso después la primera piedra de

la fortificación. Durante un tiempo, es verdad, pareció que la ciencia ficción podría derribar parte de sus muros y abrirse a nuevas áreas del campo. Pero eso no funcionó. Y las murallas se hicieron más altas; y los derechos históricos que se quieren hacer constar sobre esos terrenos no tienen validez alguna. Porque quienes viven o visitan ocasionalmente esos terrenos no van a respetar las leyes que imperan dentro de las murallas.

El territorio de las temáticas alegórico-admonitorias existía antes, como decía, desde la época del propio Luciano. Se ha ampliado hoy, cuando un montón de escritores van descubriendo paulatinamente que una forma de manifestar su inquietud por el devenir de nuestra sociedad es extrapolar sobre el desarrollo de algunas de sus tendencias más inquietantes, como han hecho desde Saramago hasta Amin Maalouf.

Pero un hecho que nos ha pasado inadvertido es que también existió desde el nacimiento de *Amazing Stories* hasta hoy. No sólo por la labor de jinetes solitarios fuera de Estados Unidos, como los que cité antes, sino por la de numerosos escritores que fueron absorbidos por la ciencia ficción de manera circuns-

tancial, pero cuya obra en realidad tiene un propósito alegórico-admonitorio. Que no han conseguido el reconocimiento que merecerían por haberse quedado a vivir dentro de las murallas y a los que últimamente, por añadidura, se ha acomodado en alojamientos algo oscuros, debido a su heterodoxia. A la ciencia ficción no le gustan; son raros, buscan otras cosas, es como si se creyeran más importantes. Persiguen hacer literatura empleando como vehículo la prospectiva: una extraña forma de herejía mixta no aceptada del todo en ningún territorio.

En realidad, creo que la ciencia ficción debería sentirse contenta de librarse de ellos: son los que fastidian todas las definiciones limitativas del género, los que los analistas amantes de la ciencia ficción «dura» de corte muy científico se ven obligados a citar cuando hacen una historia del género aunque no les guste un pelo su trabajo —o, directamente, ni siquiera lo comprendan—. Sin embargo, me temo que, como cualquier proceso de secesión, el que propongo es doloroso. Y posiblemente quiero llevarme fuera de la muralla a gente querida en su interior. Pero... Como ya he dicho antes, será mejor para todos.

\* \* \*

## Los académicos deben contar con una clara distinción entre las obras de distinto nivel que hoy viven en la etiqueta común

## El cyberpunk no iba en serio, en realidad, se trataba más de un subgénero temático impulsado por un grupo de escritores con ambiciones personales distintas, con la vocación de equipararse a estrellas de rock

¿Quiénes son los autores cuyo trabajo pertenece a una literatura fantástica prospectiva antes que a la ciencia ficción? Creo que el tema es demasiado amplio para seguir desarrollándolo aquí, aunque tengo algunas ideas que lanzar al respecto.

Para empezar, creo que hay tres autores del género cuya obra tiene claramente propósitos alegóricos o admonitorios en su práctica totalidad.

**a)** Thomas M. Disch. Sus tres novelas clave (*Campo de concentración*, *Los genocidas* y *En alas de la canción*) son obras maestras en su empleo de las herramientas de la ciencia ficción para denunciar tendencias de nuestro presente y diseccionar la condición humana, sin interés alguno por los temas propios de la ciencia ficción. Puede que, además, estos intereses evidentemente distintos sean los que han motivado que Disch no haya sido considerado nunca a la altura que merece su trabajo.

**b)** J.G. Ballard. En todo caso, es el autor vivo de este tipo de temáticas que ya tiene un mayor reconocimiento externo. Cualquier conocedor de sus obras suscribirá que en ella no hay intereses por divertir al lector ni por ofrecer verosimilitud científica.

**c)** Ray Bradbury. Su ciencia ficción —una porción relativamente pequeña de su obra, pese a haberle procurado gran reconocimiento— es en un 95% de los casos alegórica, un caso único entre los narradores contemporáneos de estas temáticas y que, posiblemente, sea la razón de haber recibido un reconocimiento académico relevante.

Luego tenemos el capítulo de autores más dudosos o que sólo han escrito parte de su obra con objetivos propios de la literatura especulativa.

**d)** Philip K. Dick. El caso más espinoso. Todas sus obras cuentan con la imaginación estricta de la ciencia ficción. Sin embargo, la emplea con el propósito final de hablar de otros temas: la realidad, las drogas, la soledad, la incomunicación...

**e)** Frederik Pohl. Su muy reivindicable etapa de especulaciones político-sociológicas, en los años cincuenta, solo o en compañía de Cyril M. Kornbluth —que por su parte cuenta con varias obras maestras de la literatura prospectiva en su breve carrera— es un inmejorable ejemplo de especulación basada en elementos políticos y sociales. Totalmente alejada de los propósitos actuales de la ciencia ficción. Después ha hecho de todo, pero casi todo ciencia ficción ortodoxa.

**f)** Ursula K. Le Guin. Escribió la última gran obra de corte político de la historia de la ciencia ficción, *Los desposeídos*: podría decirse que a partir de ahí se produce, de facto, el abandono por parte de la ciencia ficción del territorio prospectivo. El resto de sus obras, magníficas muchas de ellas, se mueven en un territorio mixto de difícil determinación.

**g)** Stanislaw Lem. *Los diarios de las estrellas* son, junto a los trabajos de Dick y Bradbury, las grandes obras alegóricas de la historia del género, aunque con una intención humorística totalmente distinta de la de sus colegas. En cambio, obras como *Solaris* o *El invencible* me parece que se cuentan entre las obras maestras de la ciencia ficción pura, de inquietud científica.

**h)** Christopher Priest. Varias de sus obras —con seguridad *La afirmación* y *Experiencias extremas*, tal vez *El último año de la guerra*— son claramente prospectivas. *El prestigio*, por su parte, me parece un inmejorable ejemplo de como la ciencia ficción pura podría conquistar nuevos públicos. Pero esa es completamente otra historia.

**i)** Samuel R. Delany, Robert Silverberg, Roger Zelazny, John Brunner y James Tiptree Jr. me parecen los nombres más destacables del periodo «aperturista» de la ciencia ficción que, en rigor, podrían haber desarrollado su carrera en el territorio de la literatura prospectiva con mayor aprovechamiento del que obtuvieron en el de la ciencia ficción.

**La New Wave criticó sólo un poquito a la ciencia ficción «troncal» y sus experimentos para liberarse de su yugo —como la creación de la etiqueta: «ficción especulativa»— se quedaron a medio camino**

Si sumamos las obras alegórico-prospectivas de estos escritores a los trabajos desarrollados por literatos fuera de la tradición de la ciencia ficción, encontramos un corpus de obras con suficiente calado.

\* \* \*

Ésta es mi propuesta de solución para los problemas de la ciencia ficción. Sería un camino difícil para la literatura más ambiciosa, luchando por tener su propia personalidad en el seno del *mainstream*<sup>(1)</sup>, pero obteniendo a cambio ocasionalmente mayores recompensas.

Por supuesto, no creo sinceramente que esa separación pueda llegar a producirse. Sólo es una especulación, un deseo, una propuesta para liquidar ciertos problemas. Pero sí creo que tendría consecuencias muy positivas:

**a)** Para la ciencia ficción porque podría seguir libre de cargas, de aguafiestas y cenizas, su actual rumbo. De colisión, a mi juicio; pero ése no es mi problema.

**b)** Para las obras literarias valiosas que se esconden dentro de la ciencia ficción, porque podrían tal vez tener una nueva oportunidad de conseguir reconocimiento y nuevos lectores en un contexto más serio que el que ofrece la actual crítica especializada.

**c)** Para los académicos, que cada vez más llegan al género, porque contarían con una clara distinción entre las obras de distinto nivel que hoy viven en la etiqueta común.

Los perdedores serían los buenos autores de ciencia ficción pura, es cierto. Pero, por si nadie se dio cuenta, a fecha de hoy quedan ya tan pocos...●

(1) Se considera «mainstream» toda esa literatura de género escrita por autores alejados en principio del mismo (N. del E.).

**SANTIAGO EXIMENO**

**BEBÉS JUGANDO CON CUCHILLOS**

Bebés jugando con cuchillos.

Vienen por la noche, amparados en la oscuridad, aprovechando que los adultos dormimos. Entran en nuestros cuartos y se deslizan hasta los armarios. Allí descansan, la espalda apoyada contra la puerta, acariciando la hoja del arma con sus dedos sonrosados. Y sonríen. Nunca he podido comprobarlo, pues cuando enciendo la luz ellos ya se han marchado, temerosos de enfrentarse cara a cara con su víctima, pero lo sé.

Usted también lo sabe, claro.

Para olvidarme de ellos, escribo sobre el dolor, sobre la soledad, sobre la muerte. Escribo sobre el miedo. Lo hago por los niños, por los niños que juegan con cuchillos. Esos niños me aterrorizan. Pero la evidencia me dice que esos niños tendrán padres, padres despreocupados, padres felices, padres amables que leen lo que escribo.

Padres que, tras leer este libro, sentirán lo mismo que yo.

Santiago Eximeno nos sumerge con sus relatos en nuestros propios miedos, ofreciéndonos un breve atisbo de la oscuridad que todos albergamos en nuestro interior.

grupo **Ajec**

# Glutamato con poca consistencia

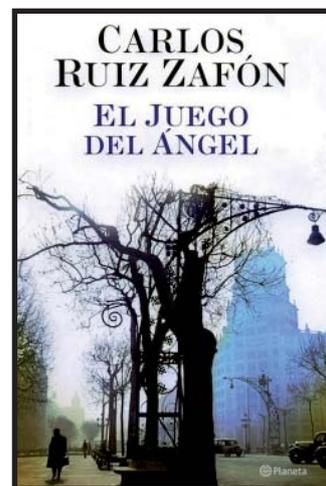
por **Alfonso Merelo**  
Ensayista

Que mi primera aportación en *Hélice* esté referida a uno de los *bestsellers* que ha arrasado en ventas en los últimos meses no es sólo casualidad, aunque algo de ella hay. Y digo que no es casual porque hay que tener en cuenta que *El juego del ángel* es una novela que se puede clasificar sin ningún problema como perteneciente al género fantástico. Que un producto literario con esas connotaciones se convierta en el libro más vendido del año en este país debe llevar a reflexionar sobre si este género es tan minoritario como se afirma desde siempre.

El fenómeno es, desde luego, atípico. Pocas ediciones de un título alcanzan la distribución que ha tenido —y tiene— esta novela. La inversión en publicidad del grupo Planeta ha sido abrumadora. La novela ha estado presente en todos los medios de información. Programas en radio, televisión y columnas en los principales periódicos han contribuido de manera fundamental a la difusión de este producto, pues de eso se trata en definitiva: un producto de consumo masivo para paladares poco exigentes y poco preparados. Un producto de consumo como puede ser el último yogur con «trífidos» activos o la última versión del MP4.

Ya se ha incidido en otros lugares en que existen algunos libros que son leídos por los que nunca, o casi nunca, leen otros títulos. Es, digamos, el libro de moda que hay que leer, el *bestseller* en su nomenclatura anglosajona. Pocos de esos títulos pueden ser considerados interesantes por otros tipos de lectores más avezados, sin embargo, éstos son los que balancean hacia el beneficio la cuenta de resultados de muchas editoriales. *El juego del ángel* es uno de esos libros que se lee simplemente para decir que se ha leído y se está a la última en la intelectualidad mal entendida.

Carlos Ruiz Zafón obtuvo un inusitado éxito con una anterior novela titulada *La sombra del viento*. Esta novela pasó desapercibida, o casi, en un primer momento, pero el boca a boca de los lectores consiguió que llegara a estar varios años entre los libros más vendidos. Es una novela de fácil lectura y que contiene muchos elementos que gustan a casi todos: amor, aventuras,



**El juego del ángel**  
**Carlos Ruiz Zafón**  
667 páginas  
Planeta, 2008

misterio y personajes perfectamente encuadrables en una de las dos categorías fundamentales de la historia de la humanidad: los buenos y los malos, sin matices, sin dobleces. Probablemente estos iconos y estereotipos son los que le proporcionaron su fantástico éxito.

Varios años después nos encontramos con el nuevo, y esperadísimo, título del escritor. La historia transcurre en la Barcelona del primer tercio del siglo XX, donde un escritor, David Martín, que vive de publicar folletines firmados con pseudónimo, es contratado por un enigmático personaje para desarrollar un texto que sirva de base para una religión. En su tarea se verá rodeado de extraños fenómenos y de personajes diversos que le impulsarán a buscar una verdad escurridiza.

Zafón vuelve a retomar algunos clichés de su anterior novela como el borgiano «cementerio de los libros olvidados» que, en esta ocasión, consiente un atisbo de explicación de su origen, si bien no de su existencia y continuidad. Podemos ver, asimismo, la anterior generación de librerías, los Sempere, que ayudarán al protagonista en diversas oportunidades. Se retoma aquí, de alguna manera, una de las tradiciones literarias catalanas como es la de escribir sobre la burguesía local.

**Que un producto literario con esas connotaciones se convierta en el libro más vendido del año en este país debe llevar a reflexionar sobre si el género es tan minoritario**

## Sus personajes son absolutamente increíbles en su contexto y demasiado predecibles en sus comportamientos

Recordemos la saga de los Rius (*Mariona Rebull, El viudo de Rius, Desiderio, Diecinueve de julio y Guerra Civil*) escritas en la posguerra por Ignacio Agustí o la de los Pedrell, pertenecientes a los *Episodios nacionales contemporáneos*, de la pluma de Ricardo Fernández de la Reguera y Susana March. En la línea de estos antecedentes, la descripción de esta burguesía está muy en consonancia con la que se ha vendido habitualmente: inteligentes, trabajadores, cultos y solidarios. El estereotipo funciona perfectamente porque los Sempere son personajes «buenos» sin ningún matiz.

Y ése es uno de los graves problemas de la novela: sus personajes son absolutamente increíbles en su contexto y demasiado predecibles en sus comportamientos. Zafón no sabe, o no quiere, desarrollar estos personajes para potenciarlos y dar al lector un esbozo de lo que estos piensan y por qué hacen lo que hacen. Parece lógico pensar que el autor no quiere expresarse a través de sus personajes y sí de sus acciones, aunque éstas no sean suficientemente explicables o siquiera lógicas. Los protagonistas de la novela están llevados a los extremos. Todo es extremista en ellos: o son angelicales o malévolos. No hay doblez, dudas u otro atisbo de personalidad más allá del cumplimiento de sus objetivos marcados. Son blancos o negros. Como es natural en cualquier folletín, pues esto es lo que es *El juego del ángel*, son necesarios estos estereotipos para que el lector se identifique con los personajes y que puedan resultar atractivos. Por otra parte estos personajes se comportan como lo harían en este siglo XXI y no como deberían hacerlo a principios del siglo XX. Esa liberalidad catalana de la década de los treinta no parece aceptable, sobre todo en el comportamiento de los personajes femeninos y menos en el de la protagonista, que tiene reacciones equiparables a las de una chica actual.

**Pese a sus graves defectos, nos encontramos ante una novela que no aburre y en la que se puede encontrar acción y aventuras en una lectura muy ligera y fácil**

Que Zafón es un artesano eficiente no se puede negar y que conoce las artimañas del oficio tampoco. Y, puesto que las conoce a fondo, no es de extrañar que use como base de su trama un mito de la literatura mundial como es el de Fausto, pues la novela no deja de ser una versión más del mito mefistofélico. El lector avezado, o no, reconocerá inmediatamente en dos de los personajes sus contrapartidas en la novela renacentista *Historia von D. Johann Fausten*. Si en su anterior novela adaptaba *El fantasma de la Ópera* a sus propósitos, en ésta no podía ser menos y emplea otro clásico de la literatura. Es, una vez más, recurrir al famoso «si funciona, no lo toques». En ese aspecto el autor es un consumado especialista y elige bien sus inspiraciones.

Técnicamente se echa en falta una revisión de estilo en la novela. Parece que la premura en los tiempos de entrega, o en las fechas de lanzamiento de la novela (tenía que estar impresa y distribuida para el día del libro de este año), ha impedido que se revisara a fondo el texto. Esa revisión hubiera mejorado sin duda el resultado final, evitándose algunas farragosas metáforas, descripciones y algunas imprecisiones que jalonan la novela.

Pese a sus –para mí– graves defectos nos encontramos ante una novela que no aburre y en la que se puede encontrar acción y aventuras en una lectura muy ligera y fácil. A fin de cuentas estamos ante un folletín decimonónico actualizado que en estos tiempos de inmediatez puede ser más que suficiente para muchos. ●

# Feminismo trasnochado

por **Iván Fernández Balbuena**  
Profesor de Historia

La narrativa de la última Premio Nobel, Doris Lessing siempre se ha caracterizado por una crítica feroz a la sociedad occidental y algunos de sus valores más acendrados. Si debutó con una ácida visión del colonialismo (*Canta la hierba*, de 1950), no menos apasionante supuso la edición de *El cuaderno dorado* (1962), considerado la Biblia del feminismo, y donde se ponía en solfa toda la visión patriarcal del mundo, tan común hasta hace relativamente poco.

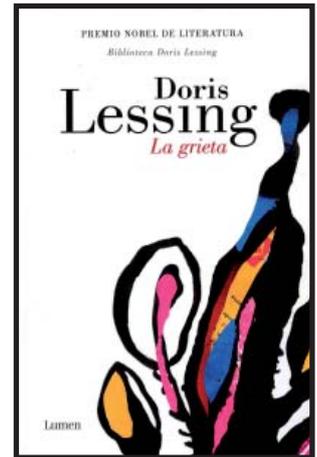
La mayor parte de la carrera de Lessing se ha movido en esas coordenadas: anticolonialismo y oposición al machismo. Se trata de una visión progresista y de izquierdas pero, ciertamente, Lessing nunca se ha casado con nadie. Auténtica personalidad independiente, sus críticas también han llovido para los grupos de izquierdas más favorables a la antigua URSS, sin olvidar que, en muchas ocasiones, ha hecho comentarios muy duros contra muchos de los postulados feministas que ella misma ayudó a crear.

Esta línea de independencia también ha sido aplicada por la británica en su propio quehacer narrativo. Y, por ejemplo, una parte de la obra de nuestra autora puede encuadrarse perfectamente dentro del género de ciencia ficción (por ejemplo, y entre otras, *Memorias de una superviviente*, o la saga «Canopus en Argos»), lo que la valió fuertes críticas que desdeñó con su habitual cabezonería.

En este sentido, no deja de ser curioso que el último libro publicado por Lessing (prácticamente a la vez que recibía el Premio Nobel), *La grieta*, sea también de una temática netamente fantástica. Ahora bien, conviene no dejarse llevar por la euforia de aficionados a la ciencia ficción y sacar pecho pensando que Lessing es «una de las nuestras». En primer lugar, su producción en este campo es bastante marginal (apenas una media docena de títulos dentro de la veintena larga que abarca su obra). En segundo lugar, parece que hay una cierta unanimidad entre la crítica para señalar que éstos no son, precisamente, sus mejores libros (idea que comparto). Y, por último, no olvidemos que Lessing es una autora con un estilo depurado y muy particular y que, probablemente, los lectores más frikis encontrarán tremendamente plomizo. Vamos, por decirlo brevemente, Lessing no es Asimov ni falta que la hace.

*La grieta* ha sido, además, un libro rodeado de un cierto escándalo. Muchos de sus primeros lectores (dentro del mundo editorial) hicieron pública su oposición radical a los postulados de la novela. De hecho, también se ha comentado que la primera traductora al español del libro se negó a continuar con el trabajo alegando la gran repugnancia que le provocaba seguir leyendo la novela de Lessing.

¿Es para tanto este rechazo? Sinceramente, creo que no. *La grieta* no es, desde luego, su mejor obra. De hecho, podría argumentarse que es una de sus novelas más pobres, pero tampoco es un libro tan



**La grieta**

**Doris Lessing**

Título original: *The Cleft*

Trad.: Paula Kuffer Dinerstein

260 páginas

Col. Narrativa, Biblioteca Doris Lessing

Lumen, 2007

**La grieta no es, desde luego, su mejor obra, sino una de las más pobres, pero tampoco es un libro tan tremendo, ni que merezca su quema pública**

tremendo, ni que merezca su quema pública. Estamos ante una novela feminista, o quizá habría que llamar neofeminista, en el sentido de que muchas de sus ideas chocan con la ideología feminista más tradicional. Por otro lado, no es menos cierto que las tesis de Lessing son realmente radicales y polémicas. En este sentido, y por buscar referencias dentro del campo de la ciencia ficción, Lessing poco tiene que ver con autoras un tanto ñoñas como Vonda McIntyre (*Serpiente del sueño*) o Sheri S. Tepper (*La puerta al país de las mujeres*), y, en cambio, recuerda bastante a Ursula K. Le Guin por su profundidad y a Joanna Russ (*El hombre hembra*) por su mala leche<sup>(1)</sup>.

En esencia, *La grieta* es un manuscrito redactado por un senador romano que narra un conocimiento oculto al pueblo y sólo al alcance de unos pocos iniciados. Dicho saber versa sobre el origen de la humanidad, y el gran secreto, celosamente guardado, es que, en el inicio, sólo había mujeres; durante milenios, las mujeres fueron el único miembro de la especie humana y sólo más tarde aparecieron los varones.

La historia del senador (que suele contraponer su visión del mundo en comparación con ese primer matriarcado), no deja de ser un recurso técnico para que Lessing pueda contar con libertad su historia. Sin embargo, en mi opinión, es un recurso un tanto torpe e innecesario que no encaja bien con el resto de la historia y que nunca consigue desprenderse de un aura de irrealidad que lo hace totalmente prescindible.

Más jugosa resulta la descripción de esa primera humanidad matriarcal y exclusivamente femenina, pero, Lessing, astutamente, nos escamotea esta visión. No es ése su objetivo. Prefiere centrarse en la aparición de los primeros hombres y en las posteriores (y problemáticas) relaciones entre ambos sexos. Y aquí es donde, probablemente, la mayoría del público se encontrará a disgusto con lo que Lessing nos ofrece.

La autora podría haber elegido un camino, hasta cierto punto, esperado: un canto épico y melancólico a cómo las mujeres libres pierden su edén particular a manos de unos violentos y repugnantes machos. Pero no, señor; no van por ahí los tiros, y si alguien se esperaba éso es que no conoce bien a esta escritora. Lessing, al igual que hizo en *Los matrimonios entre*

*las zonas tres, cuatro y cinco*, una novela de 1980 muy cercana a *La grieta*, no es tan simplista como para retratar una dualidad varones malos, mujeres buenas. Su afán, en el fondo, es mostrar que varón y mujer, aunque diferentes, son complementarios y, lo que es más importante y más polémico, poseen por igual virtudes y defectos.

En efecto, *La grieta* no deja de ser un libro violento (hay asesinatos, torturas y violaciones), pero lo más notorio es que ninguno de los dos grupos posee el monopolio de la crueldad. Es cierto que, cuando la tribu de los varones rapta a la primera mujer, la mata mediante una violación masiva, pero igualmente, cuando se producen los nacimientos de los primeros varones, las mujeres los matan a todos pensando que son repugnantes seres deformes, y, más tarde, cuando

aceptan la llegada de esos engendros, prefirieron «curarlos» castrándolos. De hecho, el único intento de producir un genocidio de género dentro del libro es un plan preparado por una de las ancianas matriarcas para acabar con todos los varones (y que es abortado por la intervención de una de las mujeres, que no es presentada en ningún momento como una traidora).

Posiblemente, esta visión tan particular (y acertada) de la dicotomía de sexos sea la que haya levantado más ampollas. Para muchas lectoras que prefieren vivir en la fantasía de un género femenino pacífico, amoroso y tierno, estas mujeres que asesinan niños y que reciben el nombre de «grietas» por una cuestión fisiológica básica, deben de resultar aterradoras y repulsivas. El rechazo a las ideas de Lessing no es tanto el rechazo a una ideóloga como un no querer enfrentarse con el mundo real, un mundo donde además de asesinos y violadores también existen asesinas y torturadoras. Resulta algo tan poco políticamente correcto que, únicamente, el hecho de que estas ideas sean defendidas por una mujer las convierten en más ofensivas aún.

Y, sin embargo, *La grieta* no acaba de funcionar ni como novela ni como una nueva vía ideológica que trascienda la guerra de sexos.

Desde el punto de vista estrictamente narrativo, ya he comentado antes que el truco del manuscrito encontrado no acaba de funcionar. De igual forma, la propia historia en sí no deja de ser coja. *La grieta* no es una novela voluminosa, entre otras cosas porque

## Presentar la segregación entre ambos sexos como la solución al conflicto es lo mismo que alegrarse por la partición de la antigua Yugoslavia en media docena de micro-estados étnicamente puros

(1) No puedo dejar de mencionar las grandes similitudes entre *La grieta* y otro clásico de la ciencia ficción, *Venus más X* de Theodore Sturgeon. En cierta forma, *La grieta* es como una visión especular de la novela de Sturgeon. Si en el libro de Lessing se narra el nacimiento de una sociedad de dos sexos, en el de Sturgeon, en cambio, se nos cuenta como funcionaría una sociedad hermafrodita. Además, en ambos casos se hacen comparaciones con la época actual para recalcar las diferencias.

## Poco tiene que ver con autoras un tanto ñoñas como Vonda McIntyre (*Serpiente del sueño*) o Sheri S. Tepper (*La puerta al país de las mujeres*), y, en cambio, recuerda bastante a Le Guin por su profundidad y a Joanna Russ por su mala leche

la autora no nos explica toda la historia sobre las relaciones entre varones y mujeres. Personalmente me esperaba una narración lineal donde se me contase cómo surgen los primeros varones y cómo poco a poco se hacen con el poder. Sin embargo, Lessing se niega a trazar esa historia. De hecho, la obra se reduce a dos episodios, uno que se centra en los primeros momentos, cuando ambos sexos deben conocerse y aceptarse y otro que se recrea en el fracaso de la primera gran exploración humana encabezada por los varones, donde las mujeres ejercen de principales opositoras. La novela se cierra aquí y, en ningún momento, se nos explica cómo de un matriarcado feliz y aceptado por los varones se pasa a un patriarcado opresor. Da la sensación de que a la escritora esta parte de la historia no le interesa (aunque a mí, como lector, era lo que más me atraía) y puede que ocurra, probablemente porque, en el fondo, nos está contando una utopía. Y es en esta parte de sus intenciones donde la novela naufraga del todo.

He comentado anteriormente que las ideas de Lessing son una ruptura respecto a los estereotipos de mujer pacífica y hombre violento. Sin embargo, su posterior gran fracaso es el no poder sustraerse al resto de los estereotipos que a día de hoy siguen existiendo respecto a cada uno de los sexos y que resultan igual de ofensivos que aquéllos que achacan la violencia a un rasgo eminentemente masculino.

Si repasamos las «virtudes» de los varones de *La grieta* nos van a resultar tremendamente conocidas: son sucios (no limpian sus hogares), no se ocupan de los niños, se apasionan por actividades absurdas (el fútbol aún no se ha inventado pero si la caza y la exploración), y, con frecuencia, sienten que las mujeres «les estorban».

En cuanto a ellas, no van mejor servidas: son miedosas (no les gustan las actividades físicas violentas), mandonas, conservadores (no quieren mover su campamento pase lo que pase) y obsesivas (principalmente, se dedican a abroncar a los hombres durante todo el libro).

En cierta forma, las relaciones entre unos y otros son similares a las de un niño (el varón) y un adulto (la mujer). Aunque hay que reconocerle a Lessing que jamás

presenta una visión del mundo mejor que la otra, los varones son unos guarros pero sus deseos de conocimiento no son entendidos por las mujeres.

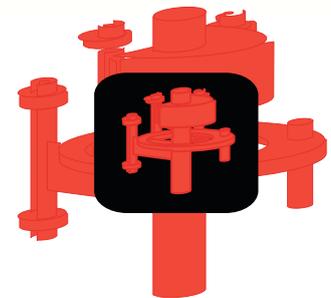
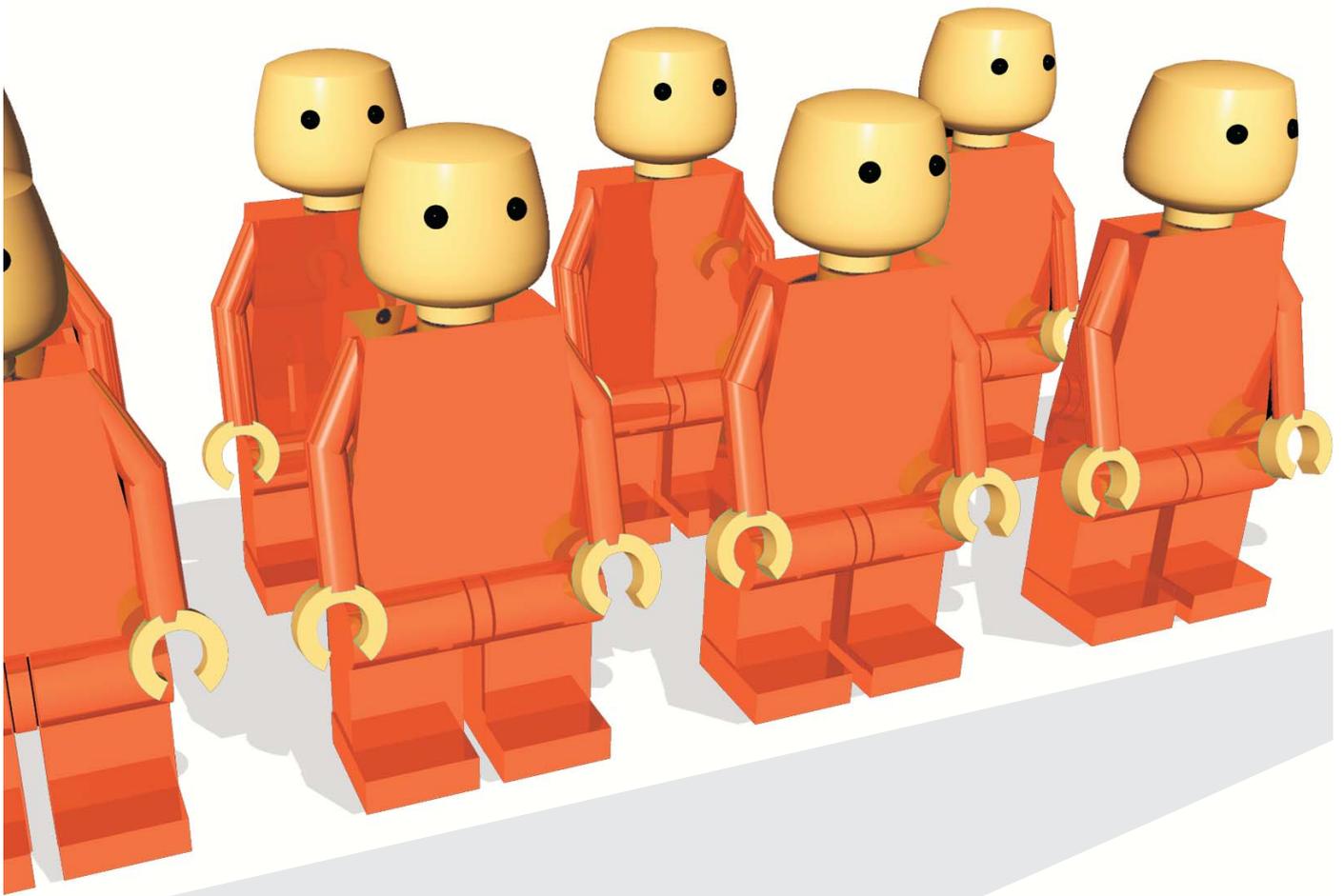
Por tanto, y a la larga, *La grieta* no deja de ser un cúmulo de tópicos y lugares comunes sobre ambos sexos que, a día de hoy, pueden resultar totalmente irreconocibles para muchos varones y mujeres. En cierta forma, da la sensación de que Lessing se ha quedado anclada en algún año anterior a 1968 y el inicio de la revolución de la mujer. Sus varones y mujeres no son los de 2008 si no, más bien, los de 1958; perfectamente alienígenas para muchas personas de ahora.

Que *La grieta*, en esencia, es una novela anticuada, lo muestra su propio carácter utópico, más típico de otras épocas que de nuestro descreído siglo XXI. Y es que, la segunda parte del libro, con varones y mujeres viviendo en dos poblados segregados, con visitas esporádicas entre sí para practicar sexo, con los niños viviendo con las mujeres y los adolescentes masculinos con los hombres, no deja de ser un retrato simpático y benévolo de un modo de vida que, ciertamente, se nos presenta como ideal. Es, pues, la utopía perfecta para acabar con los problemas entre sexos.

Sin embargo, es también una utopía cobarde y un síntoma de fracaso, no sólo de la novela si no de toda una generación de pensadoras femeninas y feministas. Presentar la segregación entre ambos sexos como la solución al conflicto es lo mismo que alegrarse por la partición de la antigua Yugoslavia en media docena de micro-estados étnicamente puros. Estar a gusto con esta visión de las cosas es similar a no inmutarse ante las atrocidades cometidas contra las mujeres musulmanas siempre y cuando ocurran en los países islámicos (ya se sabe, son cosas culturales) y no en nuestro querido Occidente. Ellos allí, nosotros aquí, y paz en todas partes.

Hubiera sido mucho más interesante presentar un modelo que explicase cómo salvar las diferencias entre sexos, cómo acabar con la violencia contra las mujeres, con el patriarcado, cómo lograr que ambos grupos puedan vivir juntos sin acabar en el desastre. Es, desde luego, una empresa mucho más difícil y ambiciosa que escribir *La grieta*, una empresa que, podríamos suponer, era digna de un Premio Nobel. O no. ●

**A la larga, *La grieta* no deja de ser un cúmulo de tópicos y lugares comunes sobre ambos sexos que, a día de hoy, pueden resultar totalmente irreconocibles para muchos varones y mujeres**



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

# Lo fantástico en la literatura nigeriana: ¿género o incidencia esporádica?

por **Terri Ochiagha**

Licenciada en Filología Inglesa e investigadora

**E**n los diversos tratados que existen en el mundo académico occidental, pocas veces aparece la literatura africana como objeto de ejemplificación o análisis. ¿A qué se debe esta exclusión? ¿Existen realmente obras que se puedan inscribir en el género fantástico en las nuevas literaturas? ¿No sería más correcto categorizarlas como «realismo mágico»? Éstas son algunas de las preguntas a las que intentaremos dar respuesta en este artículo, cuya misión es dar a conocer lo fantástico en la literatura nigeriana (la más extensa de las literaturas del África negra y por lo tanto la más estudiada) y cuestionar el reduccionismo al que se somete a todo aquello que, por no ser occidental, termina casi indeleblemente sellado con el epígrafe de «exótico» o «antropológico».

## Historia y Crítica

La literatura nigeriana en su forma oral, que incluye innumerables epopeyas, cuentos, leyendas y expresiones proverbiales, lleva existiendo desde hace siglos. Durante la colonización hubo autores que escribieron algunas obras en sus lenguas indígenas, mientras otros escribieron novelas en los idiomas europeos con los que habían sido colonizados, sin llamar demasiado la atención, si excluimos la obra del nigeriano Amos Tutuola: *El bebedor de vino de palma*. Se trata de una novela fantástica que sorprendió gratamente a muchos críticos occidentales. Esta sorpresa, por cierto, causó las protestas de varios lectores nigerianos que calificaron este repentino interés por la novela, escrita en un inglés un tanto popular y pintoresco, de otra de las maniobras del colonialismo. Afirmaron también que eraalzada al escrutinio mundial con tal de confirmar e incluso mofarse de lo que ellos, sin lugar a duda, denominarían «primitivismo». No les faltaba ra-

zón, pues Elspeth Huxley, eterna portavoz y defensora del asentamiento blanco en Kenya (y que, entre otras proezas, decía saber distinguir el olor de los pertenecientes a las distintas tribus, por lo que se ve que tenía el sentido olfativo, igual que el del racismo y la intolerancia, bastante agudizado), lo descartó en seguida, llamando a la obra de Tutuola: «La imaginería grotesca de la mente africana». En 1958, Chinua Achebe, otro nigeriano considerado el padre de la novela africana, publicó su *Todo se derrumba*, la quintaesencia de lo que luego llegó a denominarse: «La contestación al imperio». El éxito arrollador entre lectores y crítica abrió considerablemente las puertas de la fama literaria a numerosos autores de su generación, muchas de cuyas obras trataban del choque colonial. Según Elechi Amadi, eminente novelista nigeriano, los autores africanos intentaron luchar contra la eliminación de la cultura indígena por parte de los colonizadores con una doble arma: centrando sus obras en su propia cultura y a través de un asalto directo a la cultura importada mediante su crítica.

En medio de la calurosa recepción que dieron algunos críticos a estas nuevas literaturas, no tardaron en surgir enfurruñadas voces que condenaban lo que llamaban la ingratitud de estos autores africanos hacia las «gloriosas» hazañas del Imperio. Otras respuestas, «aparentemente» más benevolentes aclamaron lo que denominaban el «valor antropológico» de estas obras, dudando de su valor puramente literario. Uno querría pensar que estas respuestas eran producto de su tiempo y que hoy, más de medio siglo más tarde, todos somos más «liberales» y «tolerantes», pero lo cierto es que la crítica colonialista perdura y no muestra muchos signos de achantarse. Muchos académicos siguen dudando del valor literario de las obras africanas, excluyéndolas de todo tratado académico y considerando a los que nos dedicamos a su estudio y docencia «freakies»

que malgastan su tiempo y recursos en estudiar una literatura secundaria y, por lo tanto, implícitamente inferior. En el mejor de los casos alabarán su contenido «exótico», «antropológico» y las calificarán con adjetivos que enfatizan su «otredad». Es evidente que

«un crítico extranjero puede leer significados profundos en una obra aparentemente sin valor literario basada en su propia cultura, pero descartará en dos o tres líneas una obra superior basada en una cultura que no puede entender. Si, como suele pasar, una obra de un autor africano incorpora elementos de cultura occidental, el valor del libro se dice que deriva de la conexión entre las dos culturas» (Amadi, “Literary Criticism” p. 34)

Otra tendencia de los críticos colonialistas es su uso obsesivo de las oposiciones binarias para explicar todos aquellos conceptos que no pueden entender. Así, se contraponen el énfasis en la colectividad y la superstición frente a valores «intrínsecamente europeos» como son el individualismo y la racionalidad. Esto lo veremos en plena acción en los intentos de categorizar toda obra que contenga elementos sobrenaturales como «realismo mágico». Frente al reduccionismo al que se somete a las obras africanas y a sus críticos, es necesario reivindicar la soberanía de esta literatura. Con esto queremos decir que las obras literarias africanas representan una estética, historia, cultura y filosofía distintas a las de occidente y sus orígenes no se remontan a éste; la mayoría de las veces no se pueden analizar con las mismas teorías críticas. Asimismo, no se puede condenar a aquel que utilice acercamientos comparatistas ni paradigmas occidentales en su análisis, puesto que el enriquecimiento que se deriva de toda actividad experimental en cuestión de crítica puede resultar sumamente positivo. Pero es necesario no caer en la falacia de emplear estos métodos con el único propósito de complacer al pensamiento establecido occidental con una apología basada en la inclusión por compatibilidad. Y esto dista mucho de nuestra intención en este artículo. Lo que se exige es un reconocimiento de que determinadas obras nigerianas pueden ser estudiadas como literatura fantástica, pero no su inclusión en el canon occidental.

**En el mejor de los casos, los críticos colonialistas alabarán su contenido «exótico», «antropológico» y las calificarán con adjetivos que enfatizan su «otredad»**

### **La Fibra de la religión tradicional como foco de lo fantástico en la literatura nigeriana**

El territorio hoy llamado Nigeria está compuesto por más de trescientas etnias con diferentes lenguas y culturas rápidamente amalgamadas en un solo país por el reparto que hicieron las potencias europeas de las tierras africanas. Obviamente las culturas de todas estas etnias, especialmente las sureñas, tienen mucho más que ver entre sí que con la occidental, pero puesto que sería reduccionista describir con homogeneidad sus religiones, nos centraremos en aquella que aparecerá en las obras que utilizaremos como ejemplos más adelante. A esta religión pertenecen dos de las etnias del sudeste del país, la Igbo y la Ikwerre, que son prácticamente indistinguibles entre sí.

Esta religión tiene su base en que las interacciones entre los humanos y las divinidades aseguran que se mantenga el centro en la comunidad. El código moral de estas sociedades está íntimamente ligado al temor a los dioses y ancestros, que cuando se sienten ultrajados pueden castigar sin piedad a la humanidad con adversidades atmosféricas, enfermedades e incluso la muerte. Existen un dios principal, el creador Chukwu o Chineke, y diversos dioses menores, cada uno de los cuales se ocupa de una faceta de la vida y se manifiesta con fenómenos asociados a ellas. Así, Amadioha era el temido dios de los truenos y los cielos; Ani/Ala, la diosa tierra; Ojukwu Diobu, el de la piel clara, prevenía o infligía la viruela; Ajokuji, el dios de los ñames; Ogbunabali, «aquél que mata de noche», y Ofo y Ogwu, dioses de la retribución. Aparte de estos dioses, también existían las deidades que reinaban desde el mar y solían ser menos cercanas y por lo tanto más temidas.

Los dioses y ancestros se comunican con los humanos a través de signos y augurios, que posteriormente interpretan los «Dibias», o adivinadores, los cuales luego suelen llevar a cabo sacrificios y curas herbales para aplacarlos y mitigar sus castigos en caso de que estos se manifiesten en forma de enfermedad. Los dibias viven envueltos en un halo de misterio y son respetados y temidos. Los dioses también tenían sus respectivos sacerdotes, que oficiaban en los actos de culto y pleitesía.

Así pues, los cinco elementos de la religión que nos ocupa son: la creencia en un dios supremo, divinidades y fuerzas espirituales, ancestros, magia y medicina.

Aunque esta religión ha sido ampliamente reemplazada por el cristianismo, aún queda quien la profesa y son muchos los que profesan curiosas mezclas de ambas doctrinas religiosas.

El escéptico lector occidental puede que sonría al leer esta descripción de los preceptos de esta «exótica» religión, pero ¿qué diferencia en racionalidad hay entre creer en ella y en la más aceptada religión cristiana? Como dice Elechi Amadi, el que recite: «Creo en Dios,

## Elechi Amadi logra que el lector suspenda su incredulidad y asuma como ciertas las manifestaciones espirituales y sobrenaturales de la novela

Padre Todopoderoso, Creador del cielo y de la tierra. Creo en Jesucristo, su único Hijo, Nuestro Señor, que fue concebido por obra y gracia del Espíritu Santo, nació de Santa María Virgen, padeció bajo el poder de Poncio Pilato, fue crucificado, muerto y sepultado, descendió a los infiernos, al tercer día resucitó de entre los muertos...» y descarte la religión tradicional por sus fantásticos preceptos debería replantearse su concepto de racionalidad frente al primitivismo o la superstición. Esa tendencia a reducir las religiones africanas a los conceptos de «primitivas», «infantiles» y «brujerías» lleva implícito un racismo que seguramente muchos de los que lo profesan no tardarán en negar. Es precisamente este tipo de actitudes el que lleva a que la introducción de seres sobrenaturales en la vida diaria de los personajes de determinadas obras se reduzca a estos términos. Por eso es necesario que se apliquen criterios africanos para la crítica de estas obras.

Es necesario distinguir entre las deidades y seres espirituales en el ideario religioso del que la profesa y su representación en las novelas africanas. Ruego la indulgencia del lector con la extensa cita de lo que dicen Chinweizu, Madubuike y Jemie, los polémicos críticos afrocéntricos, de las posibles «confusiones» por parte del crítico occidental:

«Significativamente, hasta cuando las divinidades Africanas no «aparecen» en las novelas africanas pero, como los dioses oficiales europeos, se manifiestan a través de sus instituciones, sacerdotes, ritos y rituales, los críticos eurocéntricos se ceban con ellos como intrusiones indeseables de lo que consideran «primitivismo» en la iluminada corte secular de la novela.[...] Los académicos europeos pueden decidir excluir fantasmas, duendes, seres fantásticos, etcétera, del mundo de la novela europea; esa es su prerrogativa. Pero no es su derecho intentar eliminarlos del mundo de ninguna novela no europea. En particular, no es su deber intentar hacerlos desaparecer del mundo de la novela africana cuando la burguesía africana no ha eliminado dichos seres de su realidad. Y, desde luego, no es la prerrogativa de ningún europeo eliminar o introducir nada en África» (p. 20).

### Literatura fantástica versus Realismo mágico

En su *Introducción a la literatura fantástica*, Tzvetan Todorov propone los encuadres teóricos que cree que deberían ser la base de la identificación y análisis de una obra literaria como fantástica. Durix, que ha teorizado extensamente acerca del realismo mágico, dice de este que

«aspira a una ilusión mimética mientras la destruye regularmente con un tratamiento extraño del tiempo, espacio, personajes o lo que mucha gente toma como las reglas básicas del mundo físico. [...] Estas novelas, que tienen una fuerte base realista, muestran grandes comunidades en el proceso de hacer su propia historia frente a una fuerte resistencia imperialista» (p. 146).

Para Todorov, «la principal premisa en la definición de la literatura fantástica es la duda común al lector y al personaje, que deben decidir si sus percepciones surgen o no de la «realidad» tal como existe en la opinión popular». (53)

Lo fantástico es un modo de ficción en el que lo posible y lo imposible se confunden, dejando al lector (y normalmente al narrador o personaje principal) sin una explicación consistente de los acontecimientos fantásticos de la historia. En los textos fantásticos solemos inclinarnos hacia la explicación sobrenatural. Muchos críticos opinan que por el mero hecho de que las literaturas africanas sean postcoloniales, que constituyan una resistencia al imperialismo y por la creencia de muchos de sus habitantes en fenómenos sobrenaturales, hay que clasificarlas como realismo mágico. Quizás el siguiente fragmento les ayude a aclarar sus ideas:

«En la narrativa fantástica los elementos sobrenaturales como fantasmas o vampiros no implican una reevaluación del mundo, puesto que son presentados como seres ajenos que no están al mismo nivel que los elementos realistas. Aunque se muestran como reales, su naturaleza «real» pertenece a otra dimensión. Al contrario, el realismo mágico implica una distorsión o recreación del mundo, puesto que incluye elementos y

## Rara es la ocasión en la que realmente pueden aplicarse clasificaciones de género y teorías literarias a las obras africanas

conceptos nuevos. En la narrativa mágico-realista todo apunta a la realidad y, en muchas ocasiones, una realidad específica desde un punto de vista histórico, social y político» (López -Vizcaíno, p. 177).

En las novelas que vamos a comentar se verá claramente cómo dichos elementos, en los casos en los que se les considera como reales, puesto que la incertidumbre es una constante, claramente ocupan otra esfera distinta a la «real», distanciándose del realismo mágico.

### Obras nigerianas inscribibles en el género fantástico

Como es de esperar, los fenómenos, creencias o referencias a lo sobrenatural están ampliamente representados en la narrativa nigeriana. En las novelas que narran el choque colonial, lo sobrenatural forma parte del ideario de los pueblos representados, aunque a veces la voz narrativa omnisciente cuestiona esta fe ciega, mostrándose sutilmente escéptica en muchos casos, igual que de la cristiana y sus métodos de propagación. Esto se ve claramente en *Todo se derrumba* y *Flecha de Dios*, de Chinua Achebe, y en *The Only Son*, de John Munonye. Puesto que los personajes de la novela (con la excepción del «Otro» europeo) no dudan de la interferencia del firmamento espiritual en la vida diaria y mientras que el foco de esta novela no se sitúa en estas ocurrencias o recuerdos de fenómenos extraños, no podrían inscribirse en el género fantástico. Además, como hemos mencionado anteriormente, rara es la ocasión en la que realmente pueden aplicarse clasificaciones de género y teorías literarias a las obras africanas. La eterna presencia de lo extraño sencillamente muestra la inalterabilidad de la fe tradicional a pesar de la incursión del colonialismo. En el caso de las novelas situadas en la época precolonial, como es el caso de la mayoría de las novelas de Elechi Amadi, se pueden vislumbrar interesantes variantes.

Por ejemplo, mientras que *The Concubine* se podría considerar una obra fantástica (por la eterna duda que se cierne sobre protagonistas y lector sobre la «realidad» de lo que ocurre en la misma), por otro lado el

narrador de *The Great Ponds*, que logra que el lector suspenda su incredulidad y asuma como ciertas las manifestaciones espirituales y sobrenaturales de la novela, en lo que parece una broma pesada al lector también traza los fenómenos ocurridos a la gran epidemia de la influenza que azotó el mundo allá por 1918 y que en la mente de los aldeanos se había convertido en el selectivo e inclemente castigo del enfurecido dios, Ogbunabali. Esto lacera drásticamente la aceptación de la fantasía que había llevado a cabo el lector.

Las dos novelas que se pueden considerar pertenecientes a lo que en occidente se denomina el género fantástico serían *The Concubine*, de Elechi Amadi, y *The Bottled Leopard*, de Chukwuemeka Ike. Procederemos a resumir brevemente sus argumentos y a indicar, en líneas generales, lo que las hace inscribibles en el género que nos ocupa.

*The Concubine* (1966) nos acerca a Ihuoma, una mujer pluscuamperfecta de la aldea de Omokachi cuyo marido Emenike, y su posteriores pretendientes –Madume y Emenike–, mueren en circunstancias extrañas. Aunque parece haber explicaciones absolutamente realistas de las dos primeras muertes, encontramos también que varios presagios, adivinaciones, sucesos extraños y episodios epifánicos parecen señalar que hay fuerzas ocultas tras los mortales acontecimientos.

Ekwueme se enamora perdidamente de Ihuoma, a pesar de su matrimonio concertado desde la cuna con Ahuruole. Por ello, a pesar de la negativa de la sociedad y de su mordaz lucha por mantener su matrimonio con ésta, decide romper la relación para casarse con su verdadero amor, Ihuoma. La incertidumbre se instala firmemente en la novela cuando Anyika, el debía, adivina que casarse, mantener relaciones o incluso desear a Ihuoma constituye un pasaporte directo a la muerte, pues en realidad es una diosa encarnada: la mujer favorita de un celoso dios marino que mata a cualquiera que ose acercarse a ella. Sería posible persuadirle con elaborados sacrificios de consentir un concubinato (de ahí el título del libro), pero el matrimonio está totalmente descartado. Según Ebele Eko, que ha escrito extensamente sobre la obra literaria de Elechi Amadi:

Ekwueme se enamora perdidamente de Ihuoma, a pesar de su matrimonio concertado desde la cuna con Ahuruole. Por ello, a pesar de la negativa de la sociedad y de su mordaz lucha por mantener su matrimonio con ésta, decide romper la relación para casarse con su verdadero amor, Ihuoma. La incertidumbre se instala firmemente en la novela cuando Anyika, el debía, adivina que casarse, mantener relaciones o incluso desear a Ihuoma constituye un pasaporte directo a la muerte, pues en realidad es una diosa encarnada: la mujer favorita de un celoso dios marino que mata a cualquiera que ose acercarse a ella. Sería posible persuadirle con elaborados sacrificios de consentir un concubinato (de ahí el título del libro), pero el matrimonio está totalmente descartado. Según Ebele Eko, que ha escrito extensamente sobre la obra literaria de Elechi Amadi:

## La eterna presencia de lo extraño sencillamente muestra la inalterabilidad de la fe tradicional a pesar de la incursión del colonialismo

«Una revelación previa hubiese llevado a la escéptica mente occidental a degradar la historia a literatura de niños. La encarnación de Ihuoma hubiese sido interpretada como mera superstición o un cuento de hadas y, por lo tanto, hubiese perdido la credibilidad y el sustento moral para sostener la estructura de la novela» (137).

La alternancia entre duda y credibilidad en el desesperado Ekwueme le llevan a consultar a otro dibia: Agwoturumbe, que afirma poder aplacar la ira del dios marino mediante un sacrificio en el mar a medianoche. La duda se mantiene a través de las afirmaciones de Ihuoma de no saber nada sobre sus presuntos orígenes divinos y las declaraciones del barquero. Este barquero iba a transportarles hasta alta mar para poder llevar a cabo el sacrificio y asegura no haber visto nunca ninguna deidad (Agwoturumbe había dicho a Ekwueme y a su padre que el dios haría una aparición) y que los dibias engañan a la gente. Nunca llegamos a comprobarlo, pues Ekwueme es atravesado por una flecha con la que el hijo de Ihuoma pretendía cazar una lagartija para el sacrificio, y fallece a medianoche, irónicamente a la hora en la que éste hubiese tenido lugar.

Queda la duda al lector y personajes de si el verdadero responsable de esta tragedia es la marina divinidad o la mala suerte del cautivado Ekwueme. Esto lo situaría en el género fantástico a través de la forma en la que Amadi nos

Provee de motivaciones racionales y consecuencias, mostrando la religión como una herramienta para que los dibias provean caras y nombres y, consecuentemente, una medida de control para los temores nebulosos y lo inexplicable. Su objetivo es llamar la atención sobre la integridad, belleza y sabiduría de la cultura tradicional, sin esconder de la mente moderna y racional su rigidez, restricciones, limitaciones y potencial para suprimir e incluso estancar la originalidad en algunos personajes. Amadi, el científico, permite el escepticismo científico y la objetividad. Sin embargo, a pesar de su racionalismo no ofrece ninguna disculpa por lo inexplicable en la religión y mitología tradicionales. Su modernismo no niega ni racionaliza la creencia en dioses y dibias, pero provee al lector de información racional adicional, más allá de la que tienen los aldeanos (Eko, p. 8).

Respecto a *The Bottled Leopard*, de Chukwuemeka Ike, a pesar de su utilización de elementos de las creencias tradicionales, difiere considerablemente de *The Concubine*.

Se sitúa en la Nigeria colonial de los años cuarenta y cuenta la historia de la lucha entre creencia y escepticismo de Amobi Ahia, un joven estudiante del prestigioso colegio Government College que, tras un in-

## Esa tendencia a reducir las religiones africanas a los conceptos de «primitivas», «infantiles» y «brujerías» lleva implícito un racismo que seguramente muchos de los que lo profesan no tardarán en negar

quietante encuentro con un leopardo en su niñez, tiene recurrentes pesadillas con el mismo en la adolescencia. Tras oír la historia sobre cómo ciertos hombres pueden transferir sus espíritus a estos felinos, poseyéndolos y sometidos a su voluntad, decide preguntar a sus profesores británicos, quienes enseguida se incomodan por la insistencia de Amobi en sacar temas implícitamente prohibidos en un colegio que según Mr. Williams, el director, se fundó «para liberaros de todo vínculo con la superstición y el vudú» (Chukwuemeka Ike, *The Bottled Leopard*, página 165). Amobi intenta buscar paralelismos con la historia bíblica de los demonios que Cristo traspasó a una piara de cerdos. Desafortunadamente, tras una nueva pesadilla que tiene lugar en su pueblo, Ndikelionwu, Amobi muestra signos físicos de su lucha onírica como leopardo. Un dibia, Ofia, desvela que Amobi es la reencarnación de su abuelo, conocido «hombre leopardo» que tenía poderes para transformarse en, o mejor dicho, traspasar su espíritu al felino. Tras unos ritos, el dibia se asegura de que el leopardo de Amobi permanezca «embotellado», para que no vuelva a trastornar la vida estudiantil de su dueño. Cuando un leopardo «ladrón» hace su aparición en el instituto, Amobi teme ser el responsable. Entonces las autoridades escolares cazan al leopardo y resulta ser un disfraz preparado por un experto taxidermista. Amobi suspira aliviado, aunque persisten sus dudas e innumerables preguntas sobre el censurado tema de los hombres leopardos. Ike deja a la discreción del lector la existencia o no de estos seres, aunque critica duramente al establecimiento colonial por el forzado y sistemático intento de suprimir las creencias y discusiones sobre fenómenos sobrenaturales africanos en los colegios y universidades.

### Conclusión

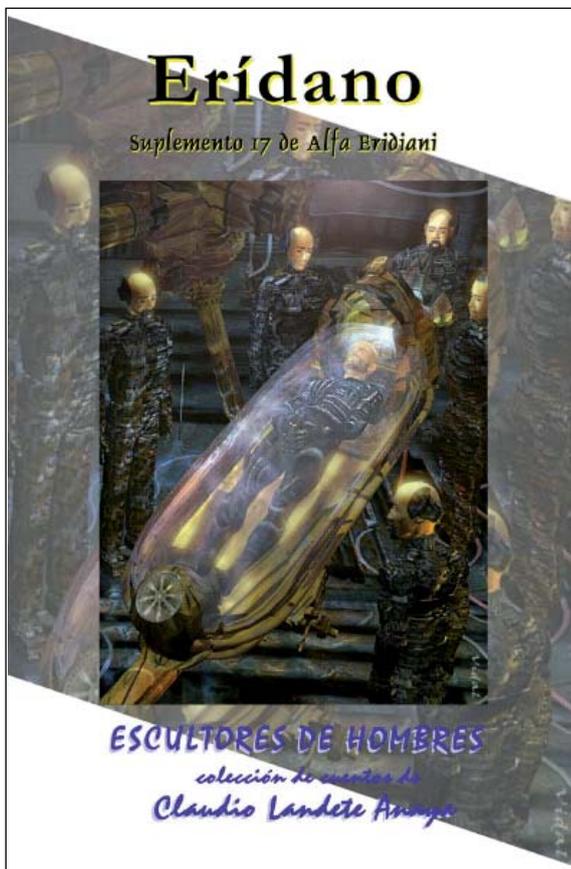
Tras un breve y, esperamos, fructuoso recorrido por la historia, líneas temáticas y consideraciones críticas enfocadas a la literatura nigeriana, hemos estudiado

## Muchos críticos opinan que por el mero hecho de que las literaturas africanas sean postcoloniales, hay que clasificarlas como realismo mágico

la base sobre la que se manifiestan fenómenos extraños y potencialmente fantásticos en su literatura: la religión y mitología tradicionales. La aceptación plena de sus preceptos y la materialización de los objetos de culto nos desviaría del género fantástico mientras que la duda común al lector y personajes nos situaría en él. Hemos dado dos ejemplos de novelas que claramente se podrían inscribir en el género, a pesar de que ni intentan mimetizar ni en principio se prestan a teorizaciones del canon occidental. Esperamos que este ensayo sea el comienzo de una fructífera inclusión de obras no occidentales en tratados y estudios del género y que los noveles estudiosos vayan añadiendo más novelas africanas a la reducida lista de novelas fantásticas que hemos incluido aquí arriba. ●

### Obras citadas

- Elechi Amadi, "Literary Criticism and Culture", en *Speaking and Singing (Papers and Poems)* (pp. 22-34), Port Harcourt, UP, 2003.
- Elechi Amadi, *The Concubine*, Londres, Heinemann, 1966.
- Elechi Amadi, *The Great Ponds*, Londres, Heinemann, 1969.
- Onwuchekwa Jemie Chinweizu y Ihechukwu Madubuike, *Toward The Decolonization of African Literature*, vol. 1, Howard, UP, 1983.
- Jean-Pierre Durix, *Mimesis, Genres and Post-Colonial Discourse. Deconstructing Magic Realism* Londres, Macmillan, 1998.
- Ebele Eko, *Elechi Amadi: The Man and his Work*, Ibadan, Kraft, 1991.
- Chukwuemeka Ike, *The Bottled Leopard*, Ibadan, UP, 1991.
- María Jesús López Sánchez-Vizcaíno, "Magic Realism Revisited. Recreations of History in Midnight's Children", en Javier Gahete y Paula Martín Salvan (ed.), *Figures of Belatedness: Postmodernist Fiction in English* (pp. 169-189), Córdoba, UP, 2006..
- Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, Barcelona, Buenos Aires (1968).



Hubo una vez un futuro donde los policías del cerebro se sumergían en las tumultuosas aguas de los pensamientos ajenos. Distorsionaban la realidad y los recuerdos del individuo en su meta de inculcar conductas ideales. Pero la sociedad es ingrata y a los agentes psíquicos les tenía reservada la peor de las suertes...

Escultores de hombres nos introduce en este mundo en el que un delincuente puede ser reeducado. Compra ya tu ejemplar en:

<http://www.lulu.com/content/2233434>

o en

<http://tienda.cyberdark.net/eridano-escultores-de-hombres-n12322.html>

# La historia paralela de la literatura española

por **Fernando Ángel Moreno**

Profesor de Teoría de la Literatura en la Universidad Complutense de Madrid

**P**ara muchos no será preciso hablar de David Roas —escritor y profesor de Teoría de la Literatura—, responsable junto a Ana Casas de esta antología. De todos modos, para los que no se hayan introducido aún en el campo de la teoría de la literatura fantástica, me permitiré unas palabras de presentación.

Durante muchos años sufrimos de una escasa bibliografía sobre teoría de la literatura fantástica. Entonces llegó Tzvetan Todorov, con un libro mítico —*Introducción a la literatura fantástica*— y lo lió todo. En este libro, el reciente Premio Príncipe de Asturias dividía los géneros «no miméticos» (horroroso y falaz apelativo que cambiaremos algún día) en diferentes subgéneros, entre ellos el fantástico. Sin embargo, Todorov —poco avezado lector del género, como él mismo reconocía en las páginas iniciales— limitaba la «literatura fantástica» a aquellos relatos donde se introducía una duda en el lector acerca de lo que sus sentidos le comunicaban respecto a un determinado hecho. Es decir, si se ponía en claro que se trataba todo de un sueño, teníamos literatura realista; si estaba claro que todo era mágico, nos encontrábamos a lo que ya se ha quedado como «literatura maravillosa». Sólo los relatos sin resolución —según Todorov— pertenecían a la literatura fantástica. Este sinsentido —que chocaba con toda una tradición lectora que empleaba el término «fantástico» para toda aquella literatura «no realista» o «no mimética»— se impuso en numerosos sectores del mundo académico, aunque la cuestión en particular de «la duda» fuera criticada hasta la extenuación. Es decir, a partir de Todorov no se piensa que sea la duda lo que caracteriza un texto fantástico aunque, a partir de las correcciones a Todorov, sí se ha planteado —en gran parte del mundo académico— que «literatura fantástica» es aquella que muestra una imposibilidad: una paradoja que nuestros métodos de conocimiento no aciertan a resolver y que nos provoca el horror al revelarnos cuestiones de la realidad que no contemplábamos.

De este modo, tomando los ejemplos más «populares», se diferencian Cortázar, Borges, algún relato de Poe, casi todo Stephen King, Barker... (literatura fantástica) de la



## La realidad oculta: Cuentos fantásticos españoles del siglo XX

Varios autores

David Roas y Ana Casas (eds.)

302 páginas

Colección Reloj de arena, 32

Menoscuarto, 2008

**David Roas consiguió una completa unificación de las teorías existentes sobre la literatura fantástica bajo un sistema coherente y práctico para el teórico y para el crítico**

## El prólogo incluye una utilísima bibliografía sobre quiénes han escrito literatura fantástica en España

de Espada y brujería, el realismo mágico y los cuentos de hadas, que entrarían dentro de la «literatura maravillosa», puesto que en estos subgéneros los personajes no ven extraña la presencia de cuestiones sobrenaturales. Un buen resumen de esta concepción de los géneros se encuentra en las primeras páginas del prólogo a esta antología.

La rama de estudios que defiende esta idea de la literatura fantástica ha ido enriqueciéndose con los años y ha derivado en una interesantísima bibliografía con hallazgos extraordinarios y grandes nombres críticos y teóricos de profesores universitarios como Rosalba Campra, Susana Reisz, Neus Rotger y los también escritores Elia Barceló (por citar a alguien bien conocida por los lectores de *Hélice*) o David Roas, entre muchos otros.

De entre todos ellos debo reconocer en particular mi fascinación por el trabajo de Rosalba Campra especialmente (toda una llamada a la sensatez y al amor por la literatura), pero siempre defenderé las conclusiones y el buen juicio del profesor Roas. Precisamente, para conocer esta línea de investigación recomiendo encarecidamente su antología de artículos: *Teorías de lo fantástico*, donde podemos leer a muchos de estos teóricos, incluidas las profesoras Campra y Reisz.

Las mayores aportaciones de David Roas a la cuestión, a mi juicio, son el haber conseguido una completa unificación de las teorías existentes bajo un sistema coherente y práctico para el teórico y para el crítico, el haber centrado la cuestión en el efecto sobre el lector (un horror particular, propio de este subgénero) y en haber conseguido establecer una coherente vinculación entre ficción y realidad, sin renunciar a los postulados postmodernos.

Hasta aquí, la historia de la teoría.

No obstante, David Roas no se quedó allí. Desde hace años, realiza un trabajo de investigación y recuperación de la literatura fantástica española. Fruto de ese trabajo es la presente antología, cuya importancia histórica es mucho más relevante de lo que podría parecer y que no dudo que hubiera sido mucho más reconocida aún si hubiese aparecido en una de las colecciones tradicionales filológico-literarias españolas.

No sólo importa por la calidad de los textos, en muchos de ellos innegable, sino también por las consecuencias sociales, políticas y culturales que demuestra su existencia y la existencia de los textos recogidos. Por

consiguiente, tan importante como los propios relatos es el prólogo de los editores. Y debo aquí hablar también de la importante presencia de Ana Casas en esta edición: una especialista en literatura realista española del siglo XX, especialmente de lo que se ha llamado de muchos modos que resumiré como «novela social». Historiadora de la literatura, la profesora Casas conoce bien la situación literaria de los años del franquismo y su manera de acercarse a estos textos queda patente en la pulcritud de los ejemplos y en la información y las reflexiones presentadas en el prólogo.

Y he hablado hasta ahora muy poco del texto del libro, pero sí mucho de las circunstancias que lo rodean.

Porque esta antología es un documento.

Es importantísimo resaltar este hecho.

Pues, mientras en muchos países occidentales la literatura fantástica —aunque marginada— se publicaba sin problemas y muchos escritores la defendían y aparece en los manuales, en España fue censurada y evitada como la peste, tanto por la política oficial como por editores y por muchos lectores. Existía la idea (a menudo acertada) de que no se podía editar literatura fantástica. No se podía ni siquiera defender la literatura fantástica en los libros de texto, en los manuales... pues si seguías la política oficial no eran posibles más explicaciones sobrenaturales que las de la mitología cristiana (en esa época oscura, ominosa, inquietante... se denominaban «Evangelios»); y si seguías la política contraria, había que denunciar de modo realista la situación del obrero y del intelectual marginado. No obstante, la literatura fantástica —en contra de lo que se nos ha querido vender— existía, se leía, entusiasmaba y, sin embargo, nuestros historiadores de la literatura la han ocultado, la han excluido a menudo de sus manuales y han hablado falsamente de la «tradición realista española».

El prólogo es, por consiguiente, valiosísimo ante todo por dar cuenta de esta realidad. El alarde de erudición de Roas y Casas sirve para construir una historia alternativa —o paralela— de la literatura española, al contemplar cómo cada época, cada movimiento ha tenido «su fantástico», su manera propia de contemplar el género. En este sentido, el análisis es certero, con apenas unas precisiones para cada movimiento que de por sí dan perfecta cuenta de la situación y de la riqueza de sus textos.

**Uno de los regalos para el lector es la posibilidad de contemplar la evolución de la forma de escribir fantástico**

## La literatura fantástica existía, se leía, entusiasmaba y, sin embargo, nuestros historiadores de la literatura la han ocultado, la han excluido a menudo de sus manuales y han hablado falsamente de la ‘tradición realista española’

Su organización permite no sólo profundizar, con una utilísima bibliografía, en quiénes han escrito literatura fantástica en España, sino también conocer los momentos de entrada de las influencias internacionales, así como los ecos producidos.

Se debe criticar, eso sí, que puede apreciarse alguna inexactitud, como relacionar con el género fantástico obras cuya base es la ciencia ficción: *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*, de Jardiel Poncela, o *La bomba increíble*, de Pedro Salinas. En particular, el elemento fantástico de la novela de Salinas no tiene sentido sin la sociedad de ciencia ficción en la que se inserta. Por cierto, dedican los prologuistas una página a la literatura de ciencia ficción, con algunos escasos ejemplos de los años sesenta y ninguno de la verdadera edad de oro de la ciencia ficción española en los noventa. Se olvida del fenómeno social de los bolsilibros en los sesenta y setenta, así como de los antecedentes de finales del siglo XIX y principios del XX. En definitiva, no se comprende la inclusión de este género en una antología de literatura fantástica de manera tan sesgada e imprecisa. Al final, queda una vaga idea de «entonces, ¿esto es o no es y, si no es, por qué está y está todo?». Sin embargo, se agradece el esfuerzo por incluir todo ejemplo «no realista».

El sugestivo título «La realidad oculta», al fin y al cabo, no sólo hace referencia a las características del subgénero, sino también a la verdadera realidad española que se escondía bajo la censura cultural: la necesidad de literatura fantástica y el amor por ella.

Por consiguiente, de por sí debería valorarse la necesidad de esta antología aunque sólo fuera por su valor testimonial. Pero al final de lo que debe hablarse es de literatura y ¿qué literatura tenemos entre manos? Pues como en toda antología –y mucho más en una tan heterogénea como ésta– no existe una considerable regularidad entre los textos. Al fin y al cabo, ni siquiera podemos hablar de un tema común ni de unas inquietudes comunes ni de un mismo movimiento literario. Se trata de una antología diacrónica, que muestra una presencia del género en diversas épocas. Esto le otorga una curiosa pátina al libro, pues uno de los regalos para el lector es la posibilidad de contemplar la evolución de la forma de escribir fantástico.

La calidad, sin embargo, como es lógico, no tiene que ver con las épocas. Cabría esperar quizá que la complejidad literaria de la postmodernidad hubiera

otorgado más niveles de significación a los cuentos fantásticos y, por tanto, hubiera subido la calidad de los textos. No ha sido así. La (aparente) simplicidad de algunos ejemplos –en diversas épocas– aporta una economía narrativa y de planteamientos envidiable, como en el caso de “El avión en paz”, de García Pavón, cuya idea podría haber firmado el mismísimo Ballard, pero cuya realización tierna y poética se asemeja más a la de Bradbury. Es uno de los muchos ejemplos del libro de cuento más allá de cualquier época, que será tan universal dentro de veinte años como lo fue en el momento de su publicación.

Quizá algunos lectores choquen con una de las cuestiones que más afecten a la antología: la excesiva simplicidad de algunos ejemplos, que notará quien se acerque en busca de lo que escriben hoy en día incluso jóvenes talentos como Santiago Eximeno, Marc R. Soto o Juan Díaz Olmedo. Quiero decir que la simpleza del juego fantástico en alguno de los relatos –de escasa originalidad y acabado correcto, pero sin demasiadas innovaciones ni momentos de gran alcance poético– puede parecer demasiado sencilla a quien haya degustado durante años las *delicatessen* de Ballard, Cortázar, Poe, Hoffmann, Kafka, Borges, Quiroga, Barker, Bloch, Machen, King, Lovecraft, Campbell, Maupassant o Matheson, por citar algunos de los más conocidos representantes de la literatura fantástica. Lo observamos por ejemplo en la burda manera de afrontar el fantástico en el cuento de Unamuno (no se encuentra entre lo mejor de su producción, vaya) o en la magnífica idea del relato de Luis García Jambrina que, sin embargo, se acelera, queda sin desarrollar y termina con un final abierto que podría haber sido sencillamente el inicio de una agobiante novela. Aun así, vale la pena leerlo, al menos por lo inaudito del planteamiento y lo irónico y cuidado de su presentación.

En cuanto al relato de Javier Marías, tan bien escrito como cabría esperar... Reconozco estar bastante, bastante cansado del eterno y siempre idéntico tema del doble, lo cual me lleva a no ser objetivo con este cuento que me parece muy semejante a otros cuantos miles ya he leído sobre el tipo que se encuentra a otro idéntico a él. Me quedo antes con la actitud del protagonista de “El doble”, de Segundo Serrano Poncela; en mi opinión, más psicológico y trabajado.

Por esto me parecía muy importante señalar ante todo que a la irregular calidad literaria de la antología

## Nos encontramos ante una antología imprescindible para cualquier estudioso de la literatura española en general y de la fantástica en particular

debe unirse la calidad histórica literaria. Sin embargo, no se trata en absoluto de igualar a estos grandes maestros citados, sino de disfrutar un buen rato del buen hacer de diversos escritores españoles que también pusieron su granito de arena. Pues así explicado, puedes pensar, amable lector, que intento venderte una antología para colección, para meter en la estantería y citar de vez en cuando con aire sapiencial.

Nada más lejos de la realidad. Tienes ante ti la posibilidad de disfrutar de excelentes relatos como el ya apuntado (“El avión en paz”) o como los de Rosa Chacel y José María Merino, entre otros. El cuento de Chacel, “Fueron testigos”, recoge todos los principios enunciados por los teóricos del fantástico, pero ante todo –lo más importante– saca todo el partido posible a una situación inicial aterradora, sin renunciar al análisis social y los diferentes niveles de interpretación.

El cuento de José María Merino es una pequeña obra maestra, que toma una idea postmoderna y la convierte en literatura: la relación entre el lenguaje y el mundo, sin despreciar una narración fluida, perfectamente ensamblada y desarrollada hasta el límite, propia sólo de la narrativa económica y directa de un Fredric Brown. Sólo por este relato ya valdría la pena sumergirse en la antología.

Aparte de estos ejemplos, tenemos una joyita rescatada: “La casa de la cruz”, de Emilio Carrere, con una estructura de relato dentro del relato que recuerda a la de Manuscrito encontrado en Zaragoza, con el que guarda algunas otras similitudes de tono y toda una tradición fantástica. La crudeza de este cuento y su dimensión demoníaca merecen tenerlo en cuenta y no dejar de citarlo cuando se trabaje sobre el género. Su atmósfera y la evolución de sus personajes están entre los más conseguidos de la antología.

En definitiva, nos encontramos ante una antología imprescindible para cualquier estudioso de la literatura española en general y de la fantástica en particular. Ignorar esta realidad significará, a partir de ahora, mentir en cuanto al gusto literario a lo largo de la historia de España. Disponemos también de una antología plagada de nombres ilustres; aprovecho para citar aquí todos los autores: Pío Baroja, Ramón del Valle-Inclán, Miguel de Unamuno, Miguel Sawa, Emilio

Carrere, Eduardo Zamacois, Rosa Chacel, Alonso Zamora Vicente, Max Aub, Luis Romero, Alfonso Sastre, Segundo Serrano Poncela, Juan José Plans, Francisco García Pavón, Juan Benet, Ricardo Doménech, José Ferrer-Bermejo, Cristina Fernández Cubas, Javier Marías, Pedro Zarraluki, José María Merino, Juan Eduardo Zúñiga, Juan José Millás, Carlos Castán y Luis García Jambrina. Como lista, no cabe duda de que impresiona.

Pero, desde luego amable lector, puedes pasar un buen rato con esta antología, iniciarte –si aún no lo has hecho– en la literatura fantástica española y disfrutar tanto de la evolución del género en España década tras década como con algunos extraordinarios relatos sobre la realidad oculta. ●

**El cuento de José María Merino es una pequeña obra maestra, que toma una idea postmoderna y la convierte en literatura**

### III Premio **Xatafi-Cyberdark** de la crítica de literatura fantástica



La **Asociación Cultural Xatafi** en colaboración con la tienda on-line **Cyberdark.net** tiene el placer de dar a conocer a los ganadores de los *Premios Xatafi-Cyberdark de la crítica de literatura fantástica 2008*, concedido a las mejores obras de literatura fantástica, ciencia ficción y terror editadas el año anterior, según el criterio de un jurado compuesto por Lola Coll, Juan Manuel Santiago, Ricard Ruiz, Mariano Villarreal y Arturo Villarrubia. Una vez más agradecer a la librería on-line **Cyberdark.net** su patrocinio y apoyo.

#### Ganadores



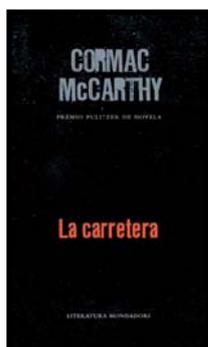
#### Libro de ficción español publicado en 2007

*Nadie me mata* de **Javier Azpeitia** (Tusquets)



#### Relato nacional publicado en 2007

*El día señalado* de **Enrique Vila-Mata** (Exploradores del abismo, Anagrama)



#### Libro de ficción extranjero publicado en 2007

*La carretera* de **Cormac McCarthy** (Mondadori)



#### Relato extranjero publicado en 2007 (ex aequo)

*En pos del Libro de Arena* de **Rhys Hughes** (Nueva historia universal de la infamia, Bibliópolis)  
*Macs* de **Terry Bisson** (Cuando los osos descubrieron el fuego, Alianza editorial)

#### Iniciativa editorial en 2007 (ex aequo)

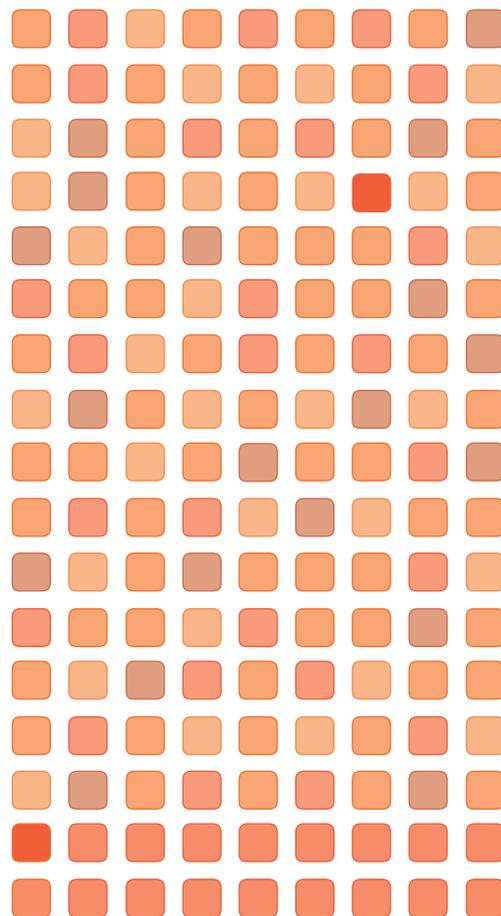
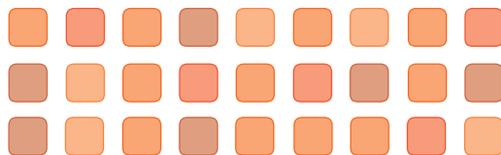
**Editorial Edhasa**, por la reedición de la obra de Michael Moorcock

**Valdemar**, por el segundo volumen recopilatorio de toda la obra de H. P. Lovecraft



**VALDEMAR**

# Charles Robert Maturin y la importancia de la cita



por **Ana González-Rivas**

Licenciada en Filología Clásica y en Filología Inglesa. Especialista en novela gótica. Universidad Complutense de Madrid.

Desde que a mediados del siglo XVIII Horace Walpole diera carta de identidad a la novela gótica, el mal ha encontrado el género literario ideal para tentar al ser humano. En su momento tentó a Ambrosio, un monje depravado entregado al libertinaje y a los excesos. Logró tentar también al doctor Victor Frankenstein, el nuevo Prometeo que quiso ser Dios y crear vida de la muerte. Son numerosos los personajes de Edgar Allan Poe que ceden ante la curiosidad y, a finales del siglo XIX, Dorian Gray también sucumbe ante la conquista de la belleza eterna. Pero sólo un personaje es al mismo tiempo la tentación y su víctima: *Melmoth, el errabundo*, inmortalizado por Charles Robert Maturin en 1820.

*Melmoth, el errabundo*<sup>(1)</sup> (*Melmoth the Wanderer*) cuenta la historia de un hombre que, llevado por el deseo de poder y de inmortalidad, hace un pacto con el diablo para vivir 150 años más. En ese tiempo debe encontrar a alguien que quiera cambiarle el destino; de lo contrario, será arrastrado hasta el infierno. La vida de *Melmoth, el errabundo*, la conocemos a través de las historias que oye o lee un pariente suyo, John Melmoth, que trata de descubrir lo que esconde tan misterioso antepasado. Son en total cinco historias organizadas en estructura de cajas chinas (la historia de Stanton, la del español, la de los indios, la de la familia de Guzmán y la de los amantes) en las que se observa cómo Melmoth aprovecha los momentos de mayor desgracia para aproximarse a sus víctimas, esperando conseguir así que algún incauto, movido por la desesperación, acceda al intercambio. Pero, como el propio Charles R. Maturin vaticina al comienzo de su novela, no hay nadie que, por terrible que sea su desgracia, acepte una proposición tan monstruosa.

Desde una perspectiva historiográfica, se ha considerado la novela de Maturin como el hito que marca el final de un ciclo, el más romántico de toda la literatura gótica. Con esta obra se cierran, por el momento, las puertas de castillos, mazmorras y abadías medievales. El terror va abandonando los espacios remotos y nobles para hacerse mucho más cotidiano, más psicológico y acercarse así, sin excesos grandilocuentes, al lector victoriano. Pero antes de que se dé este paso, Maturin nos ofrece un último ejemplo de terror desmedido, una

(1) La edición a la que se refiere esta reflexión es: *Melmoth, el errabundo* / Título original: *Melmoth, the Wanderer* / Traducción: Francisco Torres Oliver / Col. El Club Diógenes, 147 / Valdemar, 2005

## Debería reconsiderarse la importancia de la cita pues una palabra o una letra puede dar un giro al significado de una frase e incluso cambiar el sentido de una novela

última recopilación de horrores, con su correspondiente lección moral. En *Melmoth, el errabundo* convergen varios mitos, como el de Fausto (y su inseparable Mefistófeles, fusionados ahora en el mismo personaje de Melmoth), el del Judío Errante y el del Génesis, todos ellos ya utilizados en novelas góticas anteriores. Se recurre de nuevo a la tentación del mal, a la realidad maniqueísta y a la tragedia inevitable. Se repiten escenarios y motivos: España, las abadías, el catolicismo, etc. En definitiva, se demuestra la existencia de un patrón literario, que define la literatura gótica como un género con una estética propia y diferente del resto.

Son muy pocas las traducciones al español que se han hecho de *Melmoth, el errabundo*. De hecho, el único que se ha atrevido a lidiar con este clásico de la literatura gótica es Francisco Torres Oliver, cuyas traducciones se han publicado en varias editoriales: Alfaguara-Santillana (1976), Nostromo Editores (1976), Bruguera (1981), Siruela (1987), RBA Coleccionables (2002) y Valdemar (que lo editó por primera vez en 1996, y cuya última edición es del 2005). Desde 2004 contamos, además, con una edición abreviada de Antonio Toral, que él mismo ha editado, traducido e ilustrado. De todas estas ediciones, en este texto comentaré la más reciente y, posiblemente, la más accesible de todas: la de Valdemar, 2005 (Club Diógenes).

Los aficionados a la literatura gótica y a la literatura fantástica en general tenemos la suerte de contar con una editorial como Valdemar. Repartiéndolos por sus diferentes colecciones (Gótica, Gato Negro, el Club Diógenes, Histórica), Valdemar nos proporciona un gran número de traducciones al español de obras clásicas, y otras menos conocidas, dentro del género de lo fantástico. Cuenta, además, con la colaboración de reconocidos expertos dentro de este campo, que se encargan de las traducciones y, en algunos números, de las introducciones y los comentarios. Valdemar apuesta así por una literatura de calidad, aunque a veces minoritaria dentro del mercado editorial. En cuanto al traductor de *Melmoth, el errabundo*, apenas necesita presentación: se trata de uno de los más importantes traductores de nuestro tiempo, cuya trayectoria profesional fue reconocida con el Premio Nacional a la Obra de un Traductor en el 2001. Torres Oliver, además, es un especialista en literatura gótica y a él debemos magníficas traducciones de obras como *El Monje*, *Drácula*, *Frankenstein*, *Los mitos de Cthulhu* o *Historia de la Brujería*, entre otras muchas. Tenemos, por tanto, todos los buenos ingredientes para una obra perfecta: una de las mejores novelas en literatura gótica, una

editorial competente, especializada en esta temática y un traductor que es garantía de éxito; un éxito que logra con creces, es por eso que recomiendo esta obra sin ninguna duda. No obstante, pienso que la edición todavía podría mejorarse prestando atención a algunos detalles que comentaré a continuación.

En mi opinión, se echa de menos una introducción sobre el autor, su obra y su trascendencia dentro de la historia de la literatura. Como ya he comentado, Maturin se inserta en una etapa muy concreta de la literatura gótica y esto merece, por lo menos, un breve comentario. Muchos de sus elementos no pueden entenderse sin la tradición precedente de Walpole, Radcliffe o Shelley, o sin un contexto social e histórico que los justifiquen. Sin necesidad de adoptar un tono excesivamente académico o de hacer una larga introducción llena de datos filológicos y literarios, también podrían comentarse los principales mitos literarios que aparecen reflejados en la novela, las actitudes de los diferentes personajes o el código moral (ligado al protestantismo) que Maturin pretende transmitir en su obra. Asimismo, en esta introducción debería mencionarse la estructura de la novela en cajas chinas la cual, aunque en este caso puede llegar a aburrir al lector alargando demasiado algunas historias, es una organización muy utilizada en la novela gótica, pues trata de crear una subjetividad asfixiante, anulando progresivamente las certezas del lector ante un narrador cada vez menos fiable. Finalmente, uno de los rasgos más importantes en *Melmoth, el errabundo* es su amplia intertextualidad, algo que igualmente debería ser tenido en cuenta dentro de la introducción. Casi todos los capítulos están encabezados por una cita estrechamente ligada al contenido de los mismos. De esta forma, toda la novela configura una suerte de antología literaria de textos griegos, latinos, italianos, franceses, españoles e ingleses, muchos de ellos recreados desde la estética gótica. *Melmoth, el errabundo*, por tanto, no es una sola obra, sino muchas, pues implica también la relectura de varios autores antiguos y modernos. En definitiva, estamos ante una novela compleja y que, como tal, necesita de algunas explicaciones para que el lector pueda situarla dentro de un contexto.

**Valdemar es una editorial que abarca a un público muy amplio, al que siempre ha logrado dirigirse con éxito**

Además de esta sugerencia sobre la introducción, quisiera llamar la atención sobre un hecho que es común, ya no sólo a las traducciones, sino incluso a las ediciones de los textos en su lengua original: el escaso interés dedicado a las citas literarias que, en muchos casos, son tratadas como simples adornos de las novelas. En lo que respecta a las citas, es frecuente encontrar continuas erratas, omisiones y descuidos, que pasan, sin modificación alguna, revisión tras revisión. Esto es especialmente llamativo en una obra como *Melmoth, el errabundo*, donde, como ya he dicho, la intertextualidad y la erudición son una parte esencial de la novela.

Para comprobar la exactitud con que se han reflejado las citas en la edición de *Melmoth, el errabundo* de Valdemar, he comparado el texto de la traducción con el de la edición de Oxford University Press (1968), a cargo de Douglas Grant. Como indica el propio Grant, esta edición sigue el texto de 1820 y, además, mantiene las citas sin ninguna enmienda, es decir, tal y como las

había registrado Maturin, a pesar de que éste cometía frecuentes errores que en ocasiones han dificultado la identificación de las fuentes. Centrándome sólo en las citas iniciales, en esta comparación he observado algunas divergencias de la traducción con respecto al texto original. La primera aparece en una

cita de Cervantes del capítulo V, escrita en español en la edición de Valdemar, aunque, en realidad, Maturin la había traducido al inglés. Pero la mayoría de las diferencias tienen que ver con la atribución de las citas a sus autores. Maturin escribió algunas citas con el título de la obra a la que pertenecían, pero sin autor; es el caso de *Henry the Eighth*, en el capítulo VII, o de *Henry the Sixth* y *The Comedy of Errors*, en el capítulo XI, que la edición de Valdemar desvela como obras de Shakespeare. Otras citas no están atribuidas a nadie ni a ninguna obra: es el caso de una cita de Virgilio en el capítulo VII, una cita de Cicerón en el capítulo XII, una cita de Anacreonte en el capítulo XXIX, o una cita de *Las Metamorfosis* de Ovidio en el capítulo XXXVI; todas ellas, sin embargo, aparecen con sus autores correspondientes en la edición de Valdemar. Asimismo, el capítulo XVIII comienza con una cita atribuida a un "Latin Player", que en la edición española se descubre como Sexto Turpilio. Finalmente, otro de los errores que he advertido en la edición de Valdemar tiene que ver con un descuido igualmente frecuente: la escritura del griego. Los capítulos VI y XXV comienzan con una cita de Homero donde se ha confundido una "ni" con una "ípsilon". No es el único caso: a lo largo de la novela hay otras citas en griego (páginas 800, 936) que

contienen igualmente errores ortográficos. Como ya he dicho, este tipo de errores en las citas (especialmente en griego y en latín; lenguas, por otra parte, que no es raro que aparezcan en las novelas góticas) son bastante frecuentes en las ediciones modernas; no obstante, en todas estas ediciones debería reconsiderarse la importancia de la cita pues, como bien sabemos, una palabra o una letra cambiada puede dar un giro de ciento ochenta grados al significado de una frase y, a veces, puede cambiar también el sentido de una novela.

Los editores, al igual que bastantes lectores, ven la cita como un dato accesorio, más que como parte integrante del texto. Se considera simplemente como una reflexión erudita, al margen de la novela y totalmente prescindible para entender su contenido. Y aunque es cierto que algunas veces (pocas) los escritores dejan caer comentarios o adornos gratuitos, frecuentemente aprovechan estos lugares marginales para dejar pistas sobre sus relatos a los lectores más atentos. Maturin

es un buen ejemplo para demostrarlo, pues la mayoría de sus citas se corresponden con el texto de la novela; algunas, como la de Plinio el Joven o las de Virgilio, se recrean más tarde en este mismo texto. También Edgar Allan Poe descubrió el poder de la cita, hasta el punto de inventarse una frase de Séneca

para encabezar su relato "The Purloined Letter" (véase el artículo de Barrios Castro y García Jurado, "«Nil sapientiae odiosus acumine nimio»: Séneca como máscara de Edgar Allan Poe", en *Ad amicam amicissime scripta: homenaje a la profesora María José López de Ayala y Genovés*, vol. 1, 2005, pp. 409-418). Aunque, para entender el poder de la cita en la novela gótica, debemos retroceder hasta su fundador, Walpole, que abre la segunda edición de *The Castle of Otranto* con unos versos de Horacio conscientemente modificados. La cita, en definitiva, es parte del texto; es el paratexto, en términos de Genette, y tiene una función específica que no debe ser minusvalorada. Con diferentes niveles de integración dentro del texto, la cita siempre forma parte de este todo literario y como tal debe ser respetada. Por tanto, si Maturin decide traducir una cita, no revelar el nombre de su autor o cambiar una palabra por otra, se deba o no se deba esto a un error inconsciente, es justo que el editor lo mantenga tal cual está en el texto original, sin interpretar la voluntad del escritor; pues, quizá, con estas correcciones estamos anulando alguna indicación sobre la época del autor (como, por ejemplo, que Shakespeare era tan conocido que no hacía falta nombrarlo para que todo el mundo identificara una cita suya), así como algunos de sus guiños literarios (como

## Se ha considerado la novela de Maturin como el hito que marca el final de un ciclo, el más romántico de toda la literatura gótica

## Una de las mejores novelas en literatura gótica, una editorial competente, especializada en esta temática y un traductor que es garantía de éxito

puede ser la referencia a Plinio, sin especificar que se trata de Plinio, el Joven, autor de un relato sobre fantasmas bastante conocido entre los aficionados a lo gótico).

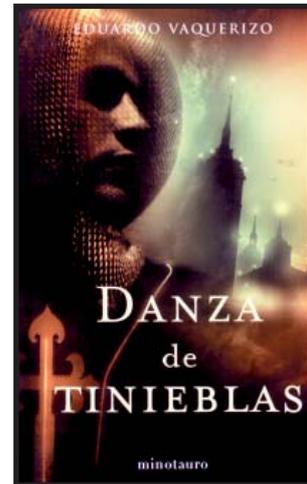
En resumen, esta reedición que hace Valdemar es muy loable en muchos aspectos, empezando por ser la más actual, una prueba de la modernidad del relato. Sin embargo, todavía podría mejorarse con algunos detalles, como una introducción (lo que Valdemar ya ha hecho con otros libros de esta misma colección), una mayor atención a las citas (o la inserción de unas notas a pie de página que expliquen determinadas opciones de traducción) y la corrección de los textos en griego. No significa esto que sea responsabilidad de Valdemar hacer una edición exclusivamente filológica y académica: Valdemar es una editorial que abarca a un público muy amplio, al que siempre ha logrado dirigirse con éxito. La atención a estas cuestiones, no obstante, favorecería en posteriores ediciones tanto al lector aficionado como al más experto.

*Melmoth, el errabundo*, la obra cumbre de Charles Robert Maturin, es una obra gótica, de erudición y de síntesis. Su aparición en 1820 es la evidencia de la continuidad de un género, el de la novela gótica, que había comenzado a mediados del siglo anterior. Es uno de los últimos coletazos del Romanticismo y, sin embargo, sigue manteniendo las mismas inquietudes, las mismas preocupaciones que en su momento llevaron a Walpole a entregarse por completo a lo irracional y a lo desconocido, descubriendo en el Otro el origen de todos los miedos. El mal, de naturaleza preexistente, acecha agazapado hasta vernos tocar fondo; pero la novela de Maturin nos demuestra que el mal a veces también pierde ante la indoblegable voluntad del ser humano. Con todas estas ideas seguirán jugando autores posteriores, porque, lejos de ser el punto y final de un género en extinción, *Melmoth, el errabundo* es un punto y a parte que da paso a una literatura más madura y, si cabe, más terrorífica. ●



# Volateros, teleaudios y steampunk en Madrid

por **Steve Redwood** (con la colaboración de Ana Sánchez Hijosa)  
Insigne autor de *Pescador de demonios*



**Danza de tinieblas**  
**Eduardo Vaquerizo**  
297 páginas  
Minotauro, 2005

Es más que probable que a estas alturas cualquiera que esté leyendo estas líneas ya haya leído *Danza de tinieblas*, que salió a la venta en 2005, y por eso no quiero perder tiempo cotando mucho sobre la premisa fundamental de la novela. Pero para potenciales lectores (el libro los merece, os lo aseguro) resumo: se trata de una ucronía en que Felipe II muere en un accidente y el vencedor de Lepanto, el ilegítimo Don Juan de Austria, después de derramarse mucha sangre, se proclama rey. Siglos más tarde, en 1927, entre las consecuencias más llamativas destaca el que el imperio español continúe igual de poderoso (incluso más). Ha habido un cisma con la iglesia católica de Roma (imaginaos un Enrique VIII español). Los judíos y los moriscos nunca fueron expulsados. Madrid está llena de trabajadores inmigrantes y la tecnología ha evolucionado de una forma bastante, pero no totalmente, diferente al estilo steampunk.

Por lo general, esta nueva España –mejor dicho, el nuevo Madrid– es convincente, especialmente en los detalles sociales, y desde el principio uno se transporta a un ambiente a la vez conocido y extraño ¡Se puede ir en autocoche con motor alimentado por carbón de hulla a tomar chocolate con churros en San Ginés con un inquisidor! Sí, es verdad que algunos detalles chocan con la lógica, por ejemplo, que la gente siga vistiéndose como en el Siglo de Oro, o que los detalles de la historia de los últimos siglos y de la geopolítica europea del momento sean borrosos.

Casi mejor así, digo yo. ¿Qué se espera de una novela? Ante todo, que te enganche, que te ponga en el tren de la ficción, que quedes aplastado contra el asiento. Hay muchos *what ifs* en la historia, y pueden ser

**Vaquerizo exhibe una riqueza de detalles que hace que el lector siempre pueda ver, sentir e incluso oír y oler lo que pasa y dónde**

fascinantes, pero una novela tiene que dar más. Para mí el gran acierto de Vaquerizo ha sido elegir un protagonista que, como la mayor parte de la gente corriente, no sabe demasiado acerca de su historia o del mundo a su alrededor: «*El primero de octubre de 1870 había sucedido algo muy importante. ¿Qué era? Joannes no podía decirlo; de los escasos años que había acudido a la escuela apenas recordaba nada. Algo relacionado con la tercera restauración del imperio...*» Una gran parte de la fuerza de la novela se debe precisamente a que el punto de vista siempre es el de un simple cabo de alcuaciles, quien no sólo no sabe mucho, sino que incluso está a veces totalmente equivocado. Así se evita el temible *info-dump*, se aprenden poco a poco los detalles relevantes, el lector es libre de utilizar su imaginación y, lo más importante, se identifica mucho más con el protagonista.

Este protagonista es un perdedor nato que, sin embargo, se niega a perder por pura furia. Casi un matón, acostumbrado a resolver cualquier problema a golpes, pero con un sentido de honor, de lealtad ciega, casi tan fuerte como su testarudez, que raya en la locura. Un gran éxito del autor es que hace que el lector sienta la presión y la opresión que siente Joannes, asfixiado por la sensación de que todo el mundo va en su contra. Incluso cuando está haciendo cosas increíbles, resulta verosímil.

Los personajes secundarios también son en gran parte logrados y convincentes y casi ninguno resulta ser lo que aparenta. Destacan aquí fray Faustino, un inquisidor (no sé si ha sido buena idea hacer uso de esta palabra para un grupo que no tiene mucho que ver con los inquisidores de la historia real) viejo, astuto, altamente peligroso; el Duque de Mier, en apariencia un petimetre que no lo es en absoluto; varios y variados alguaciles, cabalistas, «anarcolistas», soplones, etc.

...Y Rebeca. Rebeca se presenta como la hermana de un judío asesinado. Se puede decir que la novela tiene dos ejes principales: uno policíaco en el que unos judíos ricos están siendo matados de una forma espeluznante, aderezado por –lo que parece– un intento de desestabilizar al propio imperio; y una historia de amor muy sugerente y desgarradora, más fuerte aún por no ser expresada en palabras ni (casi) en actos. Nunca entramos en la mente de Rebeca. Desde el principio estamos dudando de sus lealtades y nos preguntamos por qué sus sirvientes le tienen tanto miedo. Pero el autor logra sugerir un amor no entendido y no entendible. La segunda condición de Joannes al final para servir al cabalista es simplemente brillante y la frase final de la novela es incluso más conmovedora, y más dura, que la de *Solaris*.

(Hay que decir que si la relación entre Joannes y Rebeca es uno de los logros de la novela, también existe un problema. No quiero dar detalles, pero ella, sus reacciones, son demasiado variables durante la novela. No puede ser de otro modo, pero no estoy nada seguro de que el lector vaya a entender en este punto el propósito del autor.)

Todo lo anterior se sostiene en la gran habilidad del autor para la descripción, tanto de ambiente como de acciones, incluyendo una riqueza de detalles que hace que el lector siempre pueda ver, sentir e incluso oír y oler lo que pasa y dónde. Estoy pensando especialmente en las descripciones de los dos barrios judíos en las riberas del Manzanares, en las de Ciudad Covacha, o en las de la Secretaría de Hacienda, pero hay muchos más ejemplos. El lenguaje es rico y sugerente, aunque tengo que confesar que a veces la jerga (por ejemplo entre Joannes y el Chinche) ha dejado perplejo a este pobre lector extranjero.

No hay que olvidar mencionar el concepto quizás más interesante y atrevido, el de la «cábala mecanizada». Consiste en una especie de complicada maquinaria de relojería, accionada por máquinas de vapor, cuyo funcionamiento está a medio camino entre la computadora y el receptáculo místico de la Torá. Es por su dominio de esta tecnología por lo que los judíos tienen tanto poder en las altas esferas del gobierno. Pero tener poder no es lo mismo que tener patria...

No voy a decir que no haya defectos, además del ya mencionado caso de Rebeca. Después de un desarrollo cuidadoso e intrigante, la segunda, y especialmente la

## Desde el principio el lector se transporta a un ambiente a la vez conocido y extraño

tercera, parte del libro se aproximan cada vez más a una película de Jean-Claude van Damme. De hecho, la acción continua y trepidante es uno de los mayores ganchos, pero hacia el final el protagonista está esquivando de alguna forma cien balas por página y no importa cuántas palizas reciba, o cuántas heridas tenga, inmediatamente se pone a correr, luchar, etc. Sin embargo, cabe matizar que Vaquerizo es muy cuidadoso para no minimizar su sufrimiento, todo lo contrario, y el lector jadea, gime, suda y casi llega a sangrar con él.

También hay demasiada repetición de frases como los pequeños ojillos de Joannes, su cólera explosiva, la apariencia de ave rapaz del fraile... Y hay un par de escenas que no encajan bien en el conjunto, por ejemplo la de la bruja blanca que cura a Joannes por arte de magia, cuando el resto del libro es ciencia ficción, no fantasía, con explicaciones lógicas y tecnológicas. Los golems aquí no son ni de barro ni de tierra virgen.

Pero éstas son cavilaciones sin demasiada importancia, porque lo importante es que la novela engancha desde el principio e incluso después del final no libera totalmente al lector. Es mucho más que una simple novela de aventuras: no por nada resultó finalista del Premio Minotauro 2005. En cuatro palabras: estupenda y muy recomendable. ●

## El lector jadea, gime, suda y casi llega a sangrar con el protagonista

# Una distopía más allá de la muerte

por **Antonio Rómar**

Poeta. Doctorando en Teoría de la Literatura

Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo  
Si no puedo cambiar la voluntad de Cielo, liberaré  
las fuerzas del Infierno  
*Virgilio, Eneida, VII, 312*

**H**e aquí una de esas. Con quince años puede cambiarte la vida. Con treinta años puede sacudirte el polvo y agarrarte de las solapas. Con una lectura puede atraparte para siempre en un mundo literario cuya existencia apenas sospechabas. Una relectura indica que ya caíste en él y que ahora te bañas en un océano fantástico como un crío desnudo. Una de éstas. Una de las que merecen ese nombre. Una novela de ciencia ficción.

Habrán lectores que gusten de cierta acción, que gocen de cierta mecanofilia. Habrán lectores que gusten de conspiraciones cósmicas. Habrán también quienes quieran indagar en ciertas ideas acerca del hombre: su ser constituyente, su capacidad para la moral, su potencia creativa, su forma de relacionarse, de entender, de aprender y comprender. Habrá incluso lectores que busquen un texto brillante, hermoso, bien construido.

Para todos ellos es esta novela.

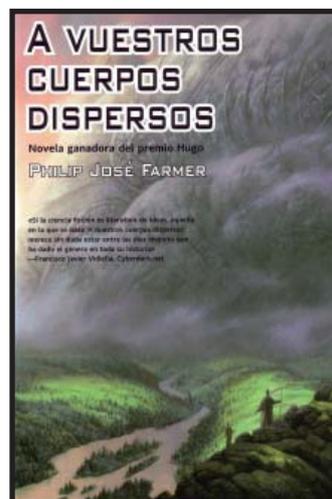
La escribió Philip José Farmer y ganó con ella el premio Hugo en 1971. Era la tercera vez que lo ganaba (en categorías distintas, además de otras cuatro nominaciones al mejor relato breve). También ganó el Nébula. Y trata sobre la muerte.

La muerte es un lugar inevitable e ignoto. Por ambos motivos quizá el lugar (o el no-lugar) que más preguntas ha generado al hombre y que más respuestas ha recogido, a pesar de ello. La muerte como tema o motivo copa la literatura y, más aún, la pregunta de lo que sucede cuando se traspasa ese tenaz umbral.

Pudiera parecer que *A vuestros cuerpos dispersos* plantea una aproximación que responde nueva y sugerentemente a esa fatídica pregunta. Desde cierta visión romántica esto es así. Pero a nadie escapa el hecho de que existe en esta obra una cierta pretensión de, precisamente, desmontar toda escatología, todo prejuicio (nunca mejor dicho) y de afrontar sus explicaciones como fenómenos religioso-culturales y socio-históricos.

No sólo eso. Si esta novela resulta tan interesante es porque está preñada de unos elementos simbólicos, tan primarios como ambiguos, que permiten acercarse a diversas interpretaciones. No obstante, esta notable cualidad desaparecerá a medida que avance la saga (compuesta por cinco volúmenes de los cuales éste es el primero). Lógicamente, lo que aquí es apenas sugerido se concreta en las sucesivas entregas y se anudan así los muchos hilos narrativos que podían haber seguido otros derroteros. No siempre de la mejor manera.

Pero hablamos ahora sólo de la primera novela de dicha saga. Y entre sus muchas cualidades está la de regalarnos tres primeros capítulos antológicos, extraordinarios, inolvidables. La Factoría ha recuperado la excelente traducción



## A vuestros cuerpos dispersos

Philip José Farmer

Título original: *To Your Scattered Bodies Go*

Traducción: Domingo Santos

314 páginas

La Factoría de Ideas, 2007

Entre sus muchas  
cualidades está la de  
regalarnos tres primeros  
capítulos antológicos,  
extraordinarios

## Frente a un tiempo cósmico, eterno (el de la circularidad y la juventud eterna) existe un tiempo cronológico (el de la memoria y la linealidad)

que Domingo Santos hizo para la colección bolsillo de Ultramar (1982).

También a un personaje imponente, cuya elección como protagonista es un acierto indiscutible. Es muy propio de Farmer eso de resucitar personajes históricos (o de otras ficciones más literarias) en sus novelas. Necesitaba un personaje con una mente admirable, aventurera, independiente en todo ámbito, poderosa, de espíritu abierto, anhelante de conocimiento.

Y a fe que sir Richard Francis Burton es un modelo idóneo. Un personaje recreado con esmero y admiración y, más importante si cabe, con humildad (requisito indispensable en un ejercicio como éste). El que leemos encaja sin dificultad en la imagen de aquel primer occidental que puso sus labios sobre la piedra sagrada de la Meca, buscó las fuentes del Nilo y descubrió (para los europeos) el lago Tanganica; de aquel curioso lingüista que, dice Borges, «soñaba en treinta y cinco idiomas»; cuya obra alcanza sesenta y cinco voluminosos tomos; y que tradujo *Las mil noches y una noche*, entre otras hazañas.

Éste es el hombre que se despierta después de muerto en un nuevo mundo (tras un breve paso intermedio). Perfectamente afeitado de pies a cabeza, circunciso, rejuvenecido y hermosamente desnudo. Equipado apenas con un cilindro metálico atado a su muñeca. Toda la humanidad —la que ha sido y la que no era aún cuando murió, desde su origen a su destrucción— está allí, mezclada a lo largo de la rivera de un río interminable. Una terrible broma: un paraíso inesperado, un infierno en potencia. Una oportunidad también. La de volver a empezar, la de poder renunciar al pasado; o acaso la de cometer una y otra vez los mismos errores hasta la locura.

Un lugar donde no existe la muerte (los muertos resucitan en otra parte del río), pero en el cual existe el tiempo. Un lugar donde no existe la vejez y tampoco la procreación. Un lugar donde todas las necesidades fisiológicas, e incluso algunas lúdicas, están cubiertas sin esfuerzo; pero en el que la necesidad de conocimiento se halla de nuevo insatisfecha.

Este es el móvil de nuestro héroe, el mismo que lo movió toda su vida. El ansia de conocimiento, la necesidad de atravesar el último velo, de hallar una respuesta. La insaciable curiosidad y la terrible necesidad de emancipación que integra la naturaleza humana. Con esa bandera se mueve a través de un colosal muestrario de

gentes de toda cultura y lugar que han de relacionarse entre sí teniendo como vínculo un tenue concepto de humanidad que no todos reconocen. Un muestrario de conflictos y soluciones que surgen por cualquier motivo: desde la reacción de la mujeres victorianas ante la desnudez pública, hasta la que podría depararse de una horda mogol en contacto con un oficial de las SS, de Colón ante Neil Armstrong o la suya, atento lector, mismamente, ante su tatarabuelo. ¿Cómo se hablarían si se encontraran Homero y Montaigne o Julio César y Winston Churchill? Las posibilidades son infinitas y casi extraña (aunque alivia) que la saga de *El mundo del río* no alcance cinco volúmenes más, viendo además como Farmer alargaba su producción artificialmente.

Pero no querría caer en el error habitual de olvidar, al reseñar esta novela, al antagonista (mejor, el otro protagonista) Hermann Goering, que recorre un camino paralelo y opuesto al de Burton. Un Goering en el que detectamos los gestos de su atroz pasado en vida, pero al que Farmer no se limita a retratar de forma maniqueo, sino que explora valientemente los lugares oscuros de la moral y la locura.

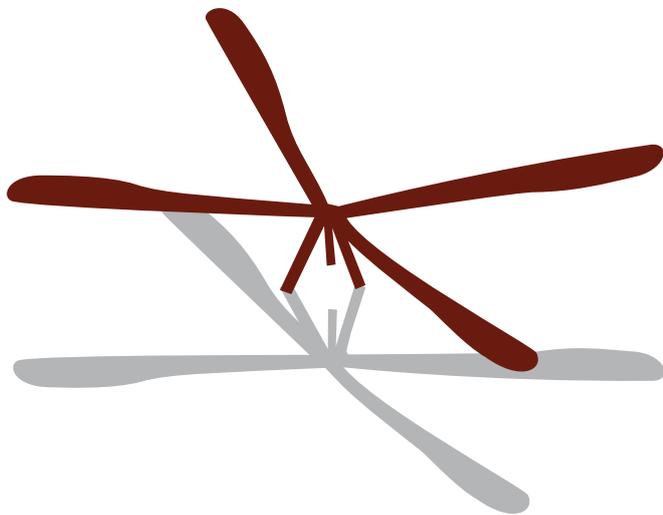
Aunque, en mi opinión, el aspecto más interesante del texto es la dimensión temporal. Frente a un tiempo cósmico, eterno (el de la circularidad y la juventud eterna) existe un tiempo cronológico (el de la memoria y la linealidad). Durante nuestra vida, salvo los poetas y los locos, la mayoría sólo se ocupa del segundo y, en escasas ocasiones (como en presencia de la muerte y de cierto arte), transita por ese otro. En esta trama, ambos tiempos se combinan sin aparente contradicción, lo cual es un hallazgo, pero también una visible dificultad narrativa que Farmer resuelve con acierto.

No obstante y, como decía al principio, no es sólo una novela de ideas, una reflexión sociológica o antropológica. Todas estas consideraciones (y otras muchas, pues las ideas van saltando a cada párrafo durante la lectura) acaban por desvanecerse ante la historia de los dos personajes.

Esa historia la conocemos: es la historia más vieja del mundo. Es la historia de un viaje, de un peregrinaje. Burton ascendiendo el Nilo en busca de su origen. Burton disfrazado de *hadji* peregrinando a la Meca. Gilgamesh y Enkidu persiguiendo la inmortalidad. Odiseo regresando a Ítaca. Apuleyo recorriendo el norte de África en busca de unas rosas que echarse a la boca. Simbad naufragando siete veces. Don Quijote y Sancho persiguiendo el horizonte... Es la historia del hombre, la de Adán tratando de regresar al hogar. Y es la historia de Burton, de su inflamada ansia de saber que conduce a la rebelión, a morder la manzana, a negar una realidad falsaria y salir a perseguir gigantes; insurrección que anida en la misma esencia de lo humano, la misma de la que hablaba Virgilio al principio, la misma que enviará al hombre a las estrellas. Una de éstas historias. ●

# Doble hélice

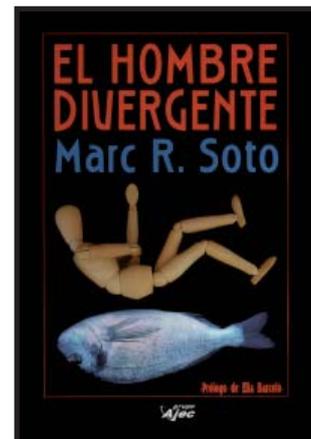
Juan Manuel Santiago y Fernando Ángel Moreno



por **Juan Manuel Santiago**  
Ensayista y ex-director de *Gigamesh* y *Stalker*

**¿**Cuánto y qué poco han cambiado las cosas en los últimos quince años! Una de las jaimitadas más memorables de la edición fantástica española de las últimas dos décadas tuvo que ver con el viejo tópico (por lo demás, totalmente fundamentado) de que los relatos no venden y que a veces hay que camuflarlos como si se tratara de novelas. Tuvo lugar a mediados de la década de los noventa y dio como resultado *El círculo de Jericó*, de César Mallorquí, que se promocionó como si fuera el *Hiperión* a la española. Sin embargo, en realidad no era nada más (y nada menos) que una recopilación de los relatos de nuestro mejor cuentista, aunque unificados con una historia bastante sosa que intentaba darle al conjunto la apariencia de un todo coherente, que es lo que se suele decir en estos casos. El mismo editor que le ha colado a Nova CF diecisiete antologías de premios UPC y tuvo los redaños de contratar *El pueblo* y *Los señores de la Instrumentalidad* advertía que lo hacía para asegurarse unas ventas mínimas. Lo cierto es que ni por éstas: el libro no fue precisamente de los más vendidos de la colección, se saldó al cabo de unos años y la presencia de al menos tres de las ¿cinco o seis? obras maestras de la ciencia ficción española (“La pared de hielo”, “El rebaño” y “La casa del doctor Petalo”) quedó un tanto deslucida, precisamente debido a la presencia de aquella historia-pegamento que el editor le había impuesto. *El círculo de Jericó* no tenía por qué ser *Hiperión*, ni el *Decamerón*, ni los *Cuentos de Canterbury*. Tenía que ser *El círculo de Jericó*. Una recopilación de cuentos, y punto pelota.

¿A santo de qué viene este rollo? Pues a que, efectivamente, lo que en su momento percibimos como jaimitada tal vez no lo fuera, ya que el editor tenía razón en que los cuentos (y con mayor motivo si son de autores españoles) no venden. Y algo había que hacer para



**El hombre divergente**  
**Marc R. Soto**  
183 páginas  
Grupo AJEC, 2008  
Col. Albemuth, 19

que las ventas de César Mallorquí se acercaran a las deseadas en una colección como Nova CF. Se prefirió desnaturalizar la esencia de aquel libro (una recopilación de relatos) y de paso no sólo siguió sin vender, sino que los lectores no terminaron de apreciar el sentido de aquella maniobra.

Han pasado trece años de aquello y, en la actualidad, estamos en un punto muy similar. Los relatos españoles siguen sin vender gran cosa, pero César Mallorquí es uno de los autores de novela juvenil con mejores cifras de ventas. De novelas, claro. Tal vez fuera cierto que carecía de sentido editar un libro de relatos como si fuera un libro de relatos. No es lo mismo acercarse a los cien mil ejemplares que llevan vendidas algunas de sus novelas juveniles que no pasar de dos mil.

Así pues, en eso seguimos igual: las recopilaciones de relatos de un solo autor parecen proscritas de los catálogos de las editoriales especializadas «grandes» (Mino tauro, Gigamesh, Bibliópolis o La Factoría de Ideas), de modo que los autores españoles tienen que buscarse la vida y colocárselas a editoriales más modestas, que nutren su catálogo de autores del *fandom* (AJEC o Mandrágora). Gracias a estas editoriales hemos podido disfrutar de los relatos de los primeras espadas del género de los últimos casi veinte años: Ramón Muñoz, Armando Boix y Juan Antonio Fernández Madrigal, Daniel Mares, Santiago Eximeno o el autor que nos ocupa, Marc R. Soto. Existe una tercera vía, la de las editoriales no especializadas, terreno en el que aparecieron recopilados los últimos relatos de Félix J. Palma o Rafael Marín. Pero claro, ahí sí que no manejo cifras de ventas, ni siquiera aproximadas.

Lo paradójico del asunto es que una recopilación como ésta parece condenada a aparecer en una editorial modesta como AJEC, pero uno de sus relatos (“Bella y tierna historia de amor”) apareció nada menos que en

## Once ficciones descarnadas que nos acercan a una voz única (J.M.S.)

la *Ellery Queen Mystery Magazine*. Vamos, lo que ningún autor español había conseguido antes (ni ha vuelto a conseguir). Marc R. Soto ha traspasado fronteras, ha publicado un relato en una de las grandes y, sin embargo, se ve «condenado» a que sus libros aparezcan en editoriales modestas, al circuito de los mil ejemplares distribuidos, y gracias.

Porque lo cierto es que Marc R. Soto pertenece a un llamémosle movimiento a favor de la narrativa de terror que ha conseguido más objetivos de los que en principio podría suponersele. Tanto Santiago Eximeno como Alfredo Álamo, Juan Díaz Olmedo, David Jasso, Carlos Martínez Córdoba y, por supuesto, Marc R. Soto supieron aprovechar que el ambiente de las ediciones no profesionales de primeros de milenio (con la precursora *Qhlipoth* a la cabeza) era propicio para hacerse un huequito en las publicaciones especializadas, primero de la mano de *Artifex* y, más tarde, de un vehículo cuya importancia aún está pendiente de evaluación (y reivindicación): las antologías *Paura*. La perspectiva que dan los años demuestra que cuando, en la década de los noventa, los más enterados afirmábamos que la ciencia ficción española vivía un momento glorioso, en realidad no estábamos cayendo en ese reduccionismo chovinista de hermano menor pero más fuertote, ese englobar a la fantasía, la ciencia ficción y el terror en el mismo saco genérico de la ciencia ficción. La década prodigiosa marcó el cenit de la ciencia ficción publicada en España; pero nada más que de la ciencia ficción. Y el cambio de milenio se ha encargado, bien por la huida de los autores del *fandom* hacia otros campos, bien por una simple cuestión de mercado editorial, de hacer que el epicentro de la creatividad fantástica en España derive hacia la fantasía (y aquí el mérito o la culpa no son de nadie, excepto tal vez de Peter Jackson: es lo que hay) y hacia el eterno hermano tonto y feo, el terror. Hace varios años que publicar buenos relatos de terror en *fanzines* y revistas dejó de ser un lujo que sólo se podían permitir Armando Boix y dos más. Ahora lo raro es que se lean buenos cuentos españoles de ciencia ficción.

Las citadas *Artifex* y *Paura*, así como el surgimiento «desde las filas del *fandom*» de la primera generación de escritores encasillables fundamentalmente en el género de terror, llevó a otros logros, como el añadido de la «T» final al nombre de nuestra asociación favorita, que hasta entonces era AEFCE, y a la creación de una asociación corporativa *ad hoc*: NOCTE.

Así mismo, se establecieron sinergias con el otro *para-fandom* del género de terror, el que orbitaba en torno a la editorial Valdemar y figuras como Pilar Pedraza o Norberto Luis Romero, en el ámbito narrativo, o Frank G. Rubio, en el ensayístico. El premio Xatafi-

Cyberdark y la expansión de los tentáculos del grupo de aficionados patrio hacia el ámbito académico nos pusieron en contacto con Cristina Fernández Cubas, acaso la autora española «de fuera del *fandom*» de terror que más similitudes temáticas y estilísticas puede tener con Marc R. Soto. La Semana Negra y quintacolumnistas multitarea como Elia Barceló (autora asimismo de novelas de terror como *El contrincante*) nos hicieron leer con otros ojos a José Carlos Somoza (de quien hasta entonces sólo habíamos leído u oído alabanzas de —¡esto empieza a cuadrar!— César Mallorquí).

Y, para rematar la faena, resultó que, arrinconada como una curiosidad casi cañí la tendencia cinematográfica abierta por Álex de la Iglesia en *Acción mutante* y Alejandro Amenábar en *Abre los ojos*, una de las corrientes más fértiles y comerciales del cine español es la del cine de terror. Los paradigmas ya no eran Álex de la Iglesia (otra vez) y *El día de la bestia*, ni Pedro L. Barbero y *Tuno negro*, sino Alejandro Amenábar (otra vez) y *Los otros*, Juan Carlos Fresnadillo e *Intacto*, Juan Antonio Bayona y *El orfanato*, el tándem Jaime Balagueró-Paco Plaza y *Los sin nombre*, *Darkness* y *REC*, Paco Plaza en solitario y *El segundo nombre*; el importado pero españolísimo de corazón Guillermo del Toro y *El espinazo del Diablo*, *Blade II* y *El laberinto del fauno...* La «otra» generación de oro del terror español consiguió ganarse el favor de votantes de los Igotus, votantes de los Goya y espectadores de a pie. La Fantastic Factory mola.

Y, por supuesto, hay más cosas. El rollo gótico. El resurgir del cine de vampiros como metáfora perfecta del amor en los tiempos del SIDA. El premio Minotauro a Clara Tahoces y *Gothika*. El premio Ciudad de Torrevieja a José Carlos Somoza y *La llave del abismo*. Las reediciones de *Libros sangrientos* de Clive Barker. Pero, por encima de todo, y a efectos de lo que nos interesa, la primera generación de escritores españoles de terror surgidos del *fandom*, con Marc R. Soto como uno de sus máximos exponentes.

**Soto nos acerca a un ámbito cotidiano, de capital de provincia no demasiado grande, en el que el mal acecha en el interior de uno mismo pero se manifiesta en pequeños sucesos (J.M.S.)**

Como está a punto de sucederle a Santiago Eximeno con *Bebés jugando con cuchillos* (Grupo AJEC), Marc R. Soto ha reunido a lo largo de estos años una cantidad nada despreciable de relatos de terror, los suficientes como para llenar un volumen como *El hombre divergente*. Once relatos (doce, si se cuentan las dos partes en que está dividido el epónimo “El hombre divergente”) de terror en estado puro, sin desperdicio. Once ficciones descarnadas que nos acercan a una voz única. Lejos de la patada en las tripas del terror de Juan Díaz Olmedo o del perfume de flores marchitas que emana de las filigranas de Pilar Pedraza, Marc R. Soto nos acerca a un ámbito cotidiano, de capital de provincia no demasiado grande (sí, vale, Santander), en el que el mal acecha en el interior de uno mismo (como todo el mal, por otro lado) pero se manifiesta en pequeños sucesos, en pequeñas decisiones que le cambian a uno la vida, generalmente para mal.

Los lugares comunes de Marc R. Soto no son cadáveres andantes, no-muertos ni vampiros, sino gente de carne y hueso, curritos de a pie como tú y como yo (un poco más perjudicados, eso es cierto), y las situaciones aparentemente intrascendentes que tiene la vida, y que devienen en verdaderas calamidades, pero no en un plano cósmico, sino en un nivel puramente cotidiano y familiar. Cthulhu no cabe en la cosmogonía de Marc Soto. Conociendo la poética de Soto, si hay algún ser en el mundo que chupe sangre y sea capaz de poseer a un niño hasta el punto de hacerle decir y cometer verdaderas atrocidades, por supuesto que no será un vampiro, sino un humilde mosquito. Literalmente. Cualquier otra cosa sería ilógica.

El bestiario terrorífico de Marc Soto consta de eso, de bestias. Gatos que no son sino sustitutos de los hijos que no llegan (y, por favor, qué mal rollo da “Gatomatía”). Ratas que, más que acechar en los callejones, van a lo suyo, y se cabrean si les invades el espacio vital. Mosquitos que, cierto, son parábolas del vampirismo psíquico; pero de otro tipo diferente del terror comercial. El detonante del conflicto puede ser tan simple como enamorarse de una chica en un supermercado, comprarle una mascota a la pareja estéril, descubrir que las llamadas telefónicas de tu cónyuge tiene un mismo destinatario (del sexo opuesto, además), no saber en qué estado se encontrará tu pareja cuando despierte (si lo hace)... Es un terror cotidiano (llevo casi dos mil palabras evitando invocar a Stephen King; lo siento, era inevitable), que podría estar sucediendo mientras tú lees o yo escribo, que «podría estar sucediéndome» sin ser yo consciente de ello hasta que,

al apagar el ordenador portátil, después de haber enviado esta crítica complementaria, me encuentre con que la situación no tiene marcha atrás y estoy sumido en una tragedia inenarrable. Para Marc R. Soto, el terror es algo tan natural que uno se lo encuentra casi porque sí, como quien no quiere la cosa, y acude a nosotros porque, bueno, al fin y al cabo no somos sino las visiones de un tarado, las divergencias de la personalidad de un ser con capacidad de hacer daño. Somos un sueño, el triste encadenado de visiones alucinadas de un currito con mala hostia. El Apocalipsis acecha en pantuflas, apresurándose porque llega tarde a la consulta de la psiquiatra, a la que le vuelca todas sus frustraciones e historias; una especie de Hombre Ilustrado de Ray Bradbury, pero sin más tatuaje que sus sueños, sus divergencias.

Y en este punto vuelvo a traer a colación el ejemplo con el que comenzaba esta crítica. Hace algunos años, Nova CF publicó con apariencia de unidad temática una colección de cuentos que no tenían nada que ver

entre ellos, tan sólo para aumentar unas cifras de ventas que no subieron. A cualquiera que se acerque a *El hombre divergente* y, conocedor de la obra de Marc R. Soto, reconozca los relatos aquí presentes, tal vez le venga a la cabeza el precedente de *El círculo de Jericó*. Cierto, no se trata de una supuesta novela, no nos la venden como tal, aunque la

unidad está impuesta por el título del libro, el planteamiento (los relatos que conforman esta recopilación recogen las divergencias o visiones extremadamente realistas de Eduardo) y la estructura del libro, que se abre y se cierra con un relato dividido en dos.

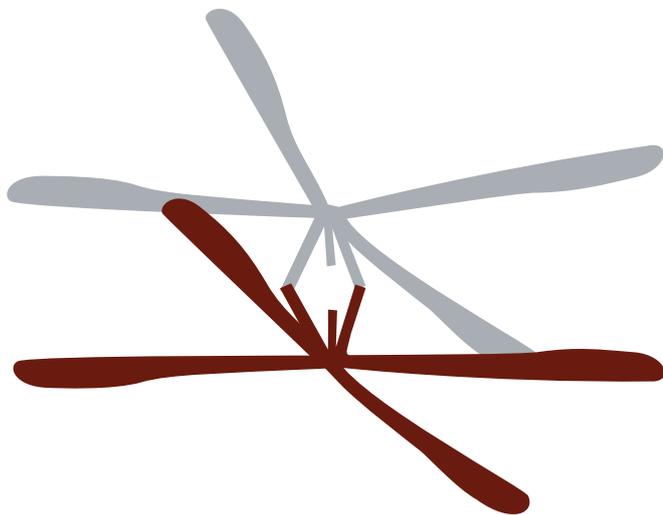
Porque, pese a lo que podría parecer, *El hombre divergente*, que en origen es una recopilación de relatos independientes aunque ambientados en un universo vagamente referencial (Santander a principios del siglo XXI), mantiene una impresión de unidad, que deriva de un truco muy sutil. Igual que ocurre en películas como *Amores perros* y *Vidas cruzadas* (¿soy el único a quien le parece que Marc R. Soto es nuestro Raymond Carver particular?), las vidas de los personajes se entrecruzan y, a lo que era un relato aparecido en *Paura*, se le añaden las vivencias de los protagonistas de una historia publicada en *Visiones* (y en *Ellery Queen Mystery Magazine*). Así, poco a poco, retazo a retazo, las divergencias de Eduardo nos suenan tan familiares como si nosotros también las estuviéramos experimentando. Una frase casual de un relato es el nudo de la siguiente historia, en la que aparece alguien que reaparecerá en el siguiente cuento, y así sucesivamente. Y todo ello se acumula en el subconsciente del lector,

## El Apocalipsis acecha en pantuflas, apresurándose porque llega tarde a la consulta de la psiquiatra (J.M.S.)

## ¿Soy el único a quien le parece que Marc R. Soto es nuestro Raymond Carver particular? (J.M.S.)

hasta que un ramalazo helado nos recorre la espalda de arriba abajo, porque ya no sabemos si el salón de belleza que acabamos de pasar estaba allí el otro día o, por el contrario, lo hemos soñado (y no era un buen sueño: había muertos, y era demasiado real). Tampoco sabemos si eso que oímos de noche es un duermevela o el interminable parlamento de nuestra actual pareja con el fantasma del cónyuge al que asesinó. Y, para qué engañarnos, llega un momento en el que rascarnos las picaduras de mosquito nos produce placer, nos pone a mil, y nos entran unas ganas locas de decir la mayor procaacidad que jamás haya salido de nuestras tiernas boquititas de alumno de la ESO.

Todo eso cabe en *El hombre divergente*. Historias cotidianas, sueños que no lo son, alucinaciones que nos llevan a encontrarnos con nuestro reverso oscuro, actos crueles que se nos presentan como inevitables, un mundo de gente como tú y yo en el que la insania mental es la regla... Un todo coherente (que es lo que se suele decir en estos casos) que está escrito y organizado como la realidad: con fragmentos independientes por separado, pero dotados de unidad si se leen de un tirón. Un libro importante de un autor que, sólo por el hecho de haber publicado en una de las revistas anglosajonas más importantes, ya es importante, pero que, además, reúne en un mismo volumen algunos de los relatos españoles de terror más escalofriantes (por lo sencillo y efectivo) de la última década: “Gatomaquia”, “Mosquitos”, “Bella y tierna historia de amor”, “Ratas” o “Regreso al bosque”. ●



por **Fernando Ángel Moreno**

Profesor de Teoría de la Literatura en la Universidad Complutense de Madrid

**E**xisten tantos escritores como modos de escribir menos uno. Es decir, todo escritor imita a otro y se revuelve contra él y grita que no quiere ser un calco. No obstante, al mismo tiempo, busca tomar algo, recoger aquello que le hipnotizó, eso que le empuja a decir: «Cuando leo a tal escritor me entran ganas de escribir». Bien, es cierto —lo reconozco— que en ocasiones lo que te despierta las ganas de escribir es la manera que ha tenido alguien de estropear una idea.

Y eso me lleva a otra cuestión: aún existe la leyenda urbana de que la literatura se escribe con ideas en vez de con palabras.

Recojamos las ideas que he planteado hasta aquí: todo escritor quiere copiar a otro; el escritor no quiere copiar a nadie; a la literatura no le bastan las ideas, sino que necesita las palabras.

Pues ya podemos hablar de *El hombre divergente* y de su autor: Marc R. Soto. Alguien que recoge ideas, tonos y atmósferas de otros; que posee su propia identidad, su propio estilo; y cuya máxima virtud se encuentra en que escribe Literatura, no plantea ideas. Con esto pretendo explicar que *El hombre divergente* es una antología personal, en cuanto a que no podemos vislumbrar que «se parece a tal o cuál», sino que nos da la impresión de que Marc R. Soto escribe como Marc R. Soto, que su estilo se reconoce sobre cualquier otro. Ésa no es la única virtud del libro, pero considero que representa aquella de la que manan las demás. Ese estilo propio está en las palabras, pero va más allá, va a una consideración de lo que es «escribir un cuento»: meterse en una mente, en una circunstancia, con los principios reguladores de que se trata de contar una historia, pero ante todo de plantear una situación concreta y llevarla a sus máximas consecuencias.

Para ello, cada cuento plantea, como eje de todo el desarrollo poético, el punto de vista de un personaje concreto. Se mete en su piel y trata por una parte de que sea coherente su forma de pensar y, por otra, de que nos identifiquemos con ello. Por consiguiente, el uso de la primera persona se explora hasta alcanzar cotas extraordinarias, en cuanto a la plasmación tanto del monólogo interior como de la psicología de cada individuo. Pero siempre supeditada a las situaciones que se pretenden narrar.

Para ello, alcanza una complicada naturalidad que expone al narrador-protagonista como si se encontrara delante del lector y no entre los recovecos de las palabras en medio de una página de un libro.

Las palabras. Esto lo consigue Marc R. Soto con el dominio del lenguaje, de las palabras, de los giros, de

## Alcanza una complicada naturalidad que expone al narrador-protagonista como si se encontrara delante del lector

las frases hechas, de los circunloquios, de los eufemismos, de las exageradas, inauditas y sorprendentes comparaciones. Dentro de un género donde a menudo se ha considerado —tan equivocadamente— que el uso del lenguaje importaba menos que las ideas de las situaciones o que el ritmo de la acción, en *El hombre divergente* se demuestra cómo un escritor que no dispone de un absoluto conocimiento de su lenguaje es como un carpintero que no sabe utilizar un martillo o un destornillador. Con ellas, nos conduce al punto fuerte de la antología: la cotidianeidad.

*El hombre divergente* es una antología de horror contemporáneo porque vuelve cotidiano el terror. La angustia de los personajes, su desasosiego, su ansiedad tienen mucho que ver con los miedos del ciudadano de hoy, que tiene miedo al alumno, al mendigo, al paro, al médico que no puede controlar lo que se supone que debería saber controlar. Es el horror de que todo explotará de un momento a otro, de que resulta inevitable y de que las consecuencias serán terroríficas y definitivas para la víctima.

De este modo, con estas bases psicológicas, lingüísticas y sociales, la antología atrapa al lector con unas atmósferas realistas de las que es difícil desconectarse. Con ello alcanza el primer objetivo exigible a cualquier relato de terror.

Por otra parte, Soto trabaja con los objetos, con el detalle que nos vuelve demasiado familiar lo que está ocurriendo y nos lo acerca a nuestra vida cotidiana. Sin embargo, su máximo acierto no reside en el trabajo con los espacios, donde cumple, y que emplea con éxito, sino en la manipulación del tiempo. Para el autor, el tiempo de lo narrado es un tejido elástico que forzar, que tensar o destensar para que la acción y los personajes se deslicen con rapidez por él o se detengan eternamente con una angustia insoportable. No se somete a ninguna obsesión por terminar rápido el relato ni por llenar de acciones la trama. Por el contrario, sabe que el detenerse en una escena familiar o en la contemplación de una determinada imagen contiene —si introduce los suficientes elementos— el gancho para el receptor y la identificación del mismo con los asombrosos hechos que ocurren.

Me queda por hablar de aquellos autores que han significado tanto para él como para acercarse a ellos, leerlos entre líneas y emplearlos: la cotidianeidad de

los mundanos personajes y ambientes de Stephen King o la magia y el sabio conocimiento para dar alma a las palabras de Elia Barceló, quien escribe para esta edición un prólogo sobre el que se debería reflexionar bien despacio. De ambos toma y de ambos se distingue.

Ah, sí, debería hablar de relatos en particular y, supongo, de algún defecto. Empezaré por los defectos, para dejar buen sabor de boca. Ante todo, se vuelve muy difícil superar el cuento inicial, que termina al final del libro. Su obligada dispersión y su falta de asideros transmiten una sensación de hermetismo a la antología que no aparece por ningún lado en las páginas siguientes. En otro sentido, algún final queda un tanto apresurado respecto a las expectativas formadas a lo largo de unas páginas llenas de tensión.

Sin embargo, no son las notas predominantes. Cualquier lector encontrará buenos y cautivadores relatos de horror como “37 arañas”, “Regreso al bosque” o sobre todo “Bella historia de amor”. Si se quiere entender lo que he explicado sobre el tiempo, el uso del lenguaje y el punto de vista, el mejor ejemplo es “Ratas”. Y, ante todo, nos encontramos con el largo relato de “Mosquitos”, cuya tensión va subiendo gradualmente y que cuenta con dos protagonistas extraordinarios y definidos con una precisión insólita en muchos relatos de terror. Por último, no debo dejar de recomendar la adaptación del relato “El gato negro”, de Poe, con una vuelta de tuerca magnífica y que debería encontrarse en la lista de los mejores relatos españoles de horror de los últimos años: “Gatomaquia”.

En definitiva, *El hombre divergente* representa el primer libro de Marc R. Soto y no sólo una promesa, sino una consagración de un escritor que maneja lenguaje, personajes y situaciones como muy pocos en el género. ●

**Revela el horror de que todo explotará de un momento a otro, de que resultará inevitable y de que las consecuencias serán terroríficas y definitivas para la víctima**

