

# Hélice



REFLEXIONES  
CRÍTICAS  
SOBRE  
FICCIÓN  
ESPECULATIVA

REFLEXIONES

**El valor del caleidoscopio**

Alberto García-Teresa

**Hermenéutica relativista**

Gabriella Campbell

**La Sociedad**

Pedro Pablo G. May

CRÍTICAS ENFRENTADAS

**Seis**

CRÍTICAS

**El primer siglo después de Beatrice**

**Infierno nevado - Noche cerrada**

**Mirrorshades**

**Roma eterna**

**Metropol**

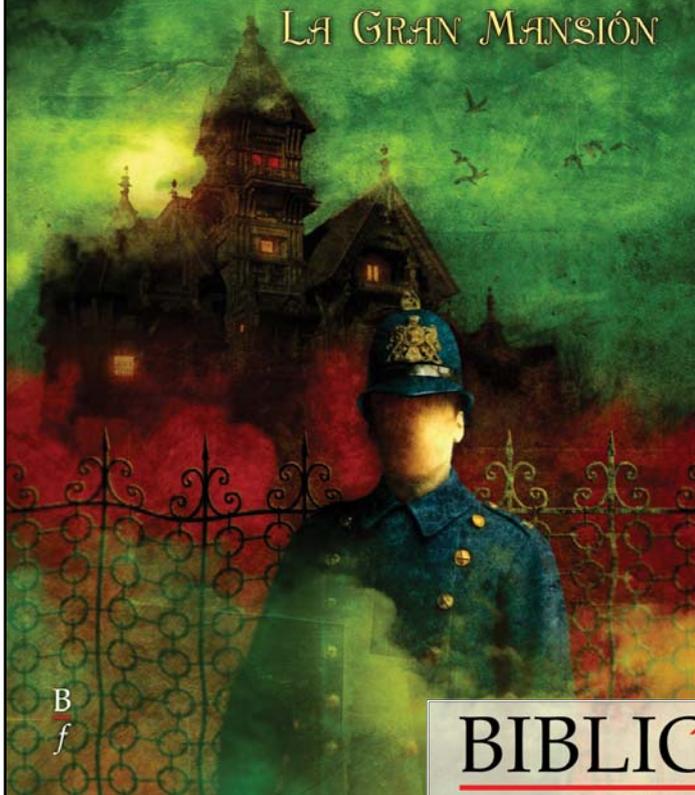
**Gothika**



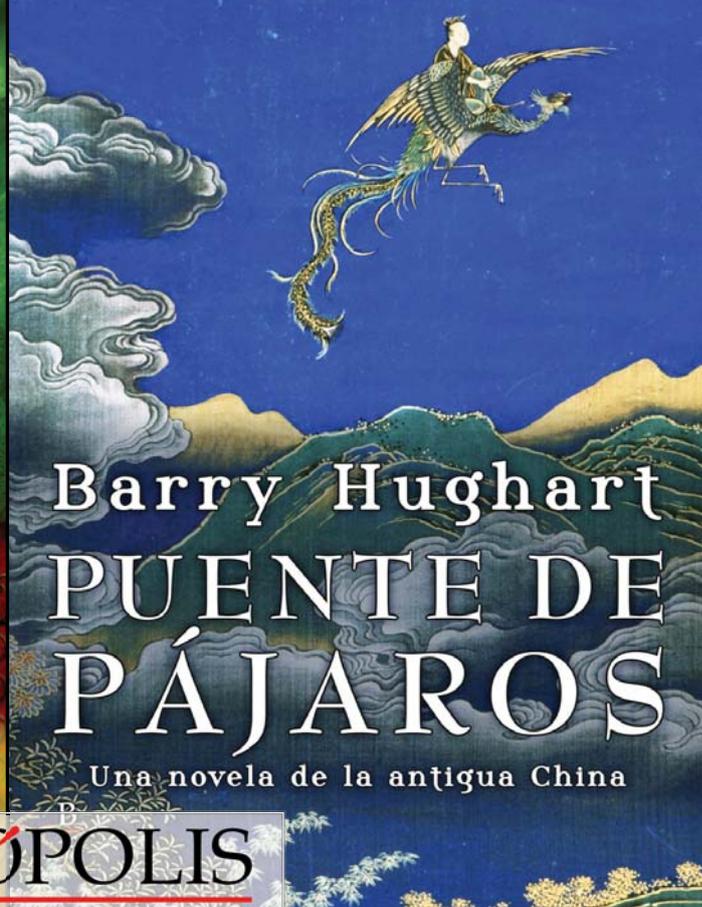
JAMES STODDARD

# EVENMERE

LA GRAN MANSIÓN



PREMIO MUNDIAL DE FANTASÍA



# Barry Hughart PUENTE DE PÁJAROS

Una novela de la antigua China

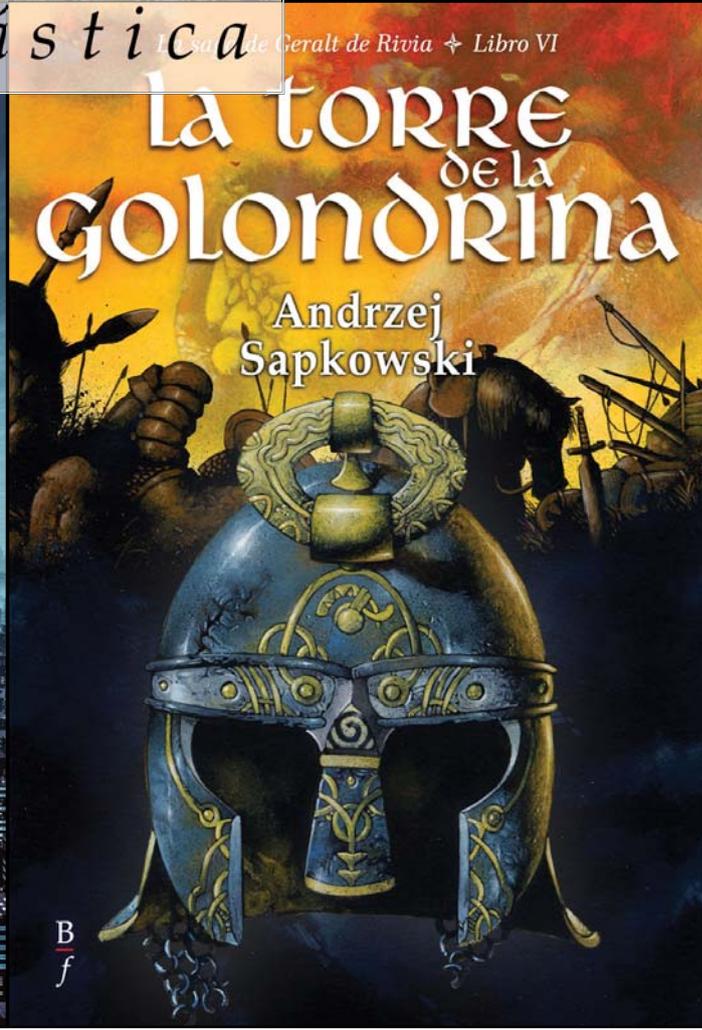
BIBLIOPOLIS

fantástica

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

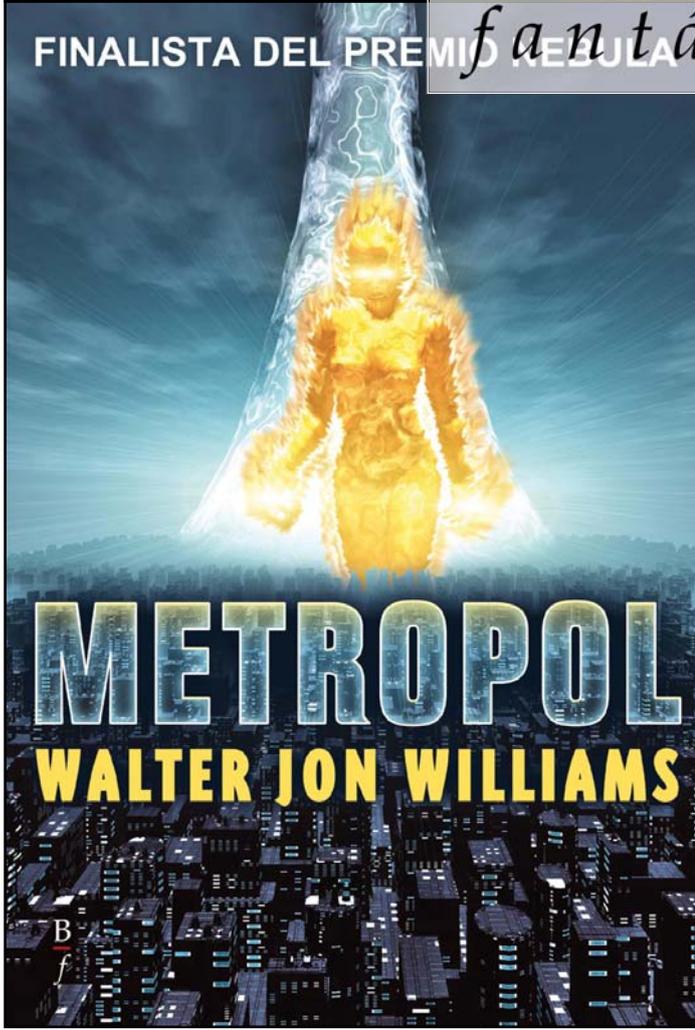
# la torre de la golondrina

Andrzej  
Sapkowski



# METROPOL

WALTER JON WILLIAMS



# Sumario

Alejandro Moia . <b>Muchacha asomada a la imaginación</b>	○ 1 Entrada
	● 2
	○ 3 <b>Usted está aquí</b>
<b>Acogida</b>	● 4 Editorial
Alberto García-Teresa	● 5 Reflexión
<b>El valor del caleidoscopio. Por una crítica cooperativa</b>	● 6
	● 7
Santiago Eximeno . <b>Gothika</b>	● 8 Crítica
	● 9
Julián Díez . <b>Roma eterna</b>	● 10 Crítica
	● 11
	● 12
Fidel Insúa . <b>Metropol</b>	● 13 Crítica
	● 14
	● 15
	● 16
Pedro Pablo G. May . <b>La Sociedad</b>	● 17 Reflexión
	● 18
	● 19
Santiago L. Moreno . <b>Mirrorshades</b>	● 20 Crítica
	● 21
	● 22
Julián Díez . <b>El primer siglo después de Beatrice</b>	● 23 Crítica
	● 24
David Jasso	● 25 Crítica
<b>Infierno nevado - Noche cerrada</b>	● 26
	● 27
	● 28
Gabriella Campbell	● 29 Reflexión
<b>Hermenéutica relativista:</b>	● 30
<b>cuando la sospecha se convierte en intriga cósmica</b>	● 31
	● 32
Fernando Ángel Moreno y Daniel Mares	● 33 Críticas enfrentadas
<b>Seis</b>	● 34
	● 35
	● 36
	● 37
	● 38
	● 39
	○ 40 Salida

ISSN: 1887-2905

**Revista Hélice.** Número 3, abril de 2007. Elaborada por la **Asociación Cultural Xatafi:** Julián Díez, Javier Esteban, Santiago Eximeno, Juan García Heredero, Alberto García-Teresa, Natalia Garrido, Fidel Insúa, Alejandro Moia, Fernando Ángel Moreno y Javier Vidiella.

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

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

www.revistahelice.com

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



# Acogida

Desde la Asociación Cultural Xatafi nos hemos propuesto que la revista *Hélice: Reflexiones críticas sobre ficción especulativa* destaque no únicamente por la calidad de los contenidos, sino también por la calidad del continente. Un recipiente cuya forma, tamaño y color no están escogidos a la ligera, sino que tratan de ser los más apropiados para que se pueda disfrutar al máximo del cóctel que se ofrece en su interior y que tan cuidadosamente ha sido elaborado.

Así, en el número actual el lector apreciará que entre las páginas de la revista aparecen una serie de manchas. No son otras que una particular versión de las conocidas manchas que se emplean en el test de Rorschach, en las cuales cada persona, a partir de un mismo objeto, visualiza diferentes aspectos. Uno observará una forma humana, mientras que otra persona, mirando la misma mancha, afirmará ver un contenido animal con un cierto movimiento, y una tercera no dudará estar contemplando un objeto inanimado. Cada uno podrá defender su punto de vista frente a los otros, y profundizará más o menos en su análisis en función de los puntos que quiera resaltar o que considere más interesantes, haciendo que su punto de vista complemente y enriquezca el de los demás.

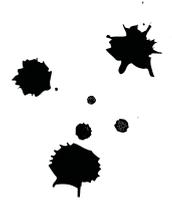
De igual manera, cada crítico que interviene en *Hélice* proporciona su propia visión de aquello que considera interesante o destacable. No lo hace con la idea de que su interpretación sea la única válida y posible, sino con el ánimo de que su interpretación consiga que el lector se fije en determinados aspectos de la obra que hasta el momento le habían pasado desapercibidos, y haga que su propia lectura sea más profunda y satisfactoria.

Esta necesidad de puntos de vista complementarios a la hora de afrontar una crítica, este respeto que se debe tener por todos los puntos de vista, se detalla en la muy instructiva y esclarecedora reflexión de Alberto García-Teresa, enfocada hacia la colaboración entre las diferentes disciplinas literarias. Además, encontraremos otra reflexión, de Pedro Pablo G. May, en la que se relacionan varios autores y sus obras utilizando como marco una hipotética Sociedad secreta; y aun una reflexión más, de Gabriella Campbell, que expresa cómo puede encontrarse cualquier interpretación en un texto dado, cómo es posible siempre descubrir lo que uno quiere descubrir, corriendo el riesgo de ignorar la verdadera intención del texto.

En cuanto a las críticas de libros, entre otros, nos encontraremos con títulos actuales (como *Roma Eterna* o *Metropol*) sin olvidarnos de los clásicos (como *Mirrorshades*). Finalmente, en la «Crítica enfrentada», se analiza la obra *Seis*, de Daniel Mares, en la que uno de los textos es del propio autor, el cual se ha visto en el duro lance de tener que enfrentarse a su propia creación viéndola no con ojos de padre, sino con ojos de crítico.

Confiamos en que el lector se unirá a nosotros en el estudio de estas manchas de Rorschach y permitirá que las aportaciones de los críticos nutran y desarrollen sus propias interpretaciones para que pueda volver a mirarlas desde un enfoque diferente, y, quizá, más completo y provechoso.

# El valor del caleidoscopio. Por una crítica cooperativa



por **Alberto García-Teresa**

Licenciado en Filología Hispánica y codirector de *Jabberwock*

**H**istóricamente, las diferentes disciplinas de la Teoría de la Literatura han ido encadenando enfrentamientos y descalificaciones como si de una guerra de bandos se tratase. Una invalidaba la otra como quien conquista y arrasa un territorio. De este modo, la Retórica, la Estética, la Narratología, la Sociología de la Literatura, la Herméutica, la Semiótica o la Pragmática han arremetido ferozmente entre sí. Además, hay que sumar los duros choques entre distintas escuelas, como los producidos entre el Formalismo, Estructuralismo, Generativismo, *New Criticism*, Crítica feminista, Etnocrítica, Deconstrucción, etc.

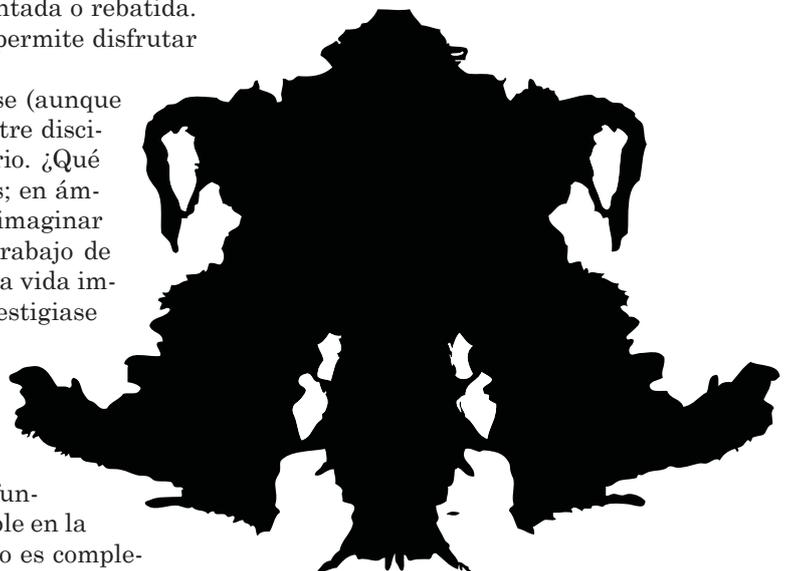
Como ejercicio intelectual, esas discusiones pueden resultar muy interesantes pero, ¿qué ocurre con los libros? ¿Cómo afecta ese debate a la lectura y al estudio de las obras? Así, parece que la literatura queda relegada a un segundo plano, reducida a una abstracción sobre la que apoyar los fusiles contra el rival y demostrar la supremacía de los pensamientos y teorías propias. Se utilizan los textos más para articular y ejemplificar un método concreto que como fin en sí mismo, como un objeto artístico de estudio y estímulo intelectual basado en las herramientas de comunicación humanas de inabarcables posibilidades.

Esto, como lectores, también nos afecta, pues nosotros somos los destinatarios de dicha crítica y dichos estudios. Como lectores, pretendemos aprender y reflexionar con lo que los críticos y los teóricos enuncian. Nuestra interpretación y comprensión de libros concretos se ve influenciada por ellos; orientada, complementada o rebatida. Una mejor labor crítica nos beneficia porque nos permite disfrutar más de las lecturas.

La batalla entre corrientes puede comprenderse (aunque no tanto su virulencia), pero la competitividad entre disciplinas parece obedecer a un mero afán totalitario. ¿Qué ocurriría si aconteciese lo mismo en otros ámbitos; en ámbitos como, por ejemplo, la Medicina? Es difícil imaginar que un traumatólogo se dedicase a arruinar el trabajo de un cardiólogo, que un neurólogo tratase de hacer la vida imposible a un dermatólogo o que un oncólogo desprestigiase continuamente la tarea de un urólogo. Todos trabajan y atienden un mismo objeto deteniéndose en distintos aspectos.

Pues bien, una obra literaria es igual que un cuerpo humano: complejo, rico, con diferentes capas, estratos y niveles de observación, diversas funciones y con una cantidad de sustancia incognoscible en la que aún indagar. La ciencia que observa el cuerpo es complementaria entre sí. La ciencia que observa la literatura también.

«Un crítico no tiene derecho a la estrechez de miras»  
(E.M. Forster)



De este modo, ¿por qué limitar una obra a un sólo enfoque? ¿Por qué discriminar puntos de vista? ¿Acaso un artefacto literario, polisémico por naturaleza al estar construido a base de lenguaje, tiene tan sólo una lectura válida? ¿Por qué, además, deben ser éstas excluyentes y no complementarias? ¿Acaso no pueden convivir en el infinito espacio de la reflexión postlectora?

No estamos edificando un puzzle, no tienen por qué encajar todas las piezas. Una no anula la otra, simplemente es distinta. Arroja luz sobre un área concreta que no tiene por qué ser coherente con el resto de enfoques. La realidad, la naturaleza, es compleja y contradictoria, y sus productos, como los actos de los humanos, comparten esa característica. Es de ingenuos pretender encerrarlos en cuadrículas perfectas. Existen múltiples maneras de encararla y debemos responder a ello sin miedo y con honestidad. No hay incompatibilidad porque no existe una única perspectiva posible y válida.

Además, la obra literaria, siguiendo a Eco y a Jauss, al ser necesaria la lectura subjetiva del lector para ser sumada a la creación subjetiva del autor y así conformar una obra completa, al requerir la participación del lector para poder completarse, es intrínsecamente dinámica, abierta e incitadora a la diversidad de recepciones. Su estudio también tiene que estar abierto a distintas aportaciones y enfoques, por tanto. Desde esa perspectiva, la competitividad entre disciplinas es más incomprensible aún.

A nivel individual, debemos señalar que resulta tremendamente empobrecedor para un crítico limitarse a adherirse a una disciplina y observar el hecho literario desde sólo una perspectiva. Al excluir enfoques, ámbitos y elementos sobre los que detenerse, atrofia su capacidad filológica y, a la larga, limita su repertorio de referencias y su habilidad para descubrir nuevos senderos entre las líneas de una obra. Igualmente, rechazar todo lo propuesto por otra corriente y atender sólo los trabajos de su propia disciplina resulta tremendamente debilitador. Y no queremos una Literatura ni una Teoría y Crítica famélicas, sino vigorosas. Es evidente que uno no puede ser experto en todo (¿acaso en algo?), pero mantener adrede una visión sesgada y ejercitar solamente unos músculos concretos oxida el resto.

Además, la clave está en que todos, de una disciplina u otra, estudiamos un mismo objeto, retornamos siempre a lo mismo. Partimos y regresamos a una misma cosa, el texto, sólo que uno sale por la puerta principal, otro por la trasera, otro por la de emergencia y otro por la ventana. Giramos todos sobre un único eje, y en círculos muchas veces concéntricos: seamos capaces, pues, de ver el maravilloso dibujo espiral de todos ellos.

¿No será mucho más enriquecedor tratar de aprender de todos y todo, ser humildes y ser capaces de dejarnos enseñar por lo que otros estudiosos pueden aportar? ¿Por qué no escuchar lo que otros tienen que decir? Sus reflexiones no son elucubraciones banales; son producto de disciplinas que aspiran a ser científicas, con sus aciertos, errores y puntos divergentes, pero en ningún caso insustanciales.

En conjunto, la obra, si tiene la calidad suficiente

para soportar esa versatilidad de lecturas, cobrará una dimensión interpretativa riquísima, y producirá mucho más deleite y satisfacción intelectual en lectores y estudiosos. De hecho, por ese motivo, como lectores debemos exigir que esa diversidad de enfoques sea posible, que los críticos que leemos y que nos orientan mantengan esa apertura de mentes, pues nuestra propia experiencia lectora será mucho más rica.

## La multiplicidad de enfoques posibilita la existencia de un mayor abanico de formas de observar un mismo libro, y para el lector supone una manera mucho más plena y rica de acercarse a una obra y disfrutar de ella

toro será mucho más rica.

Estimulemos, por tanto, al lector con todas esas lecturas, estimulemos al crítico al obligarle a sopesar distintos puntos de vista. Corramos el riesgo de buscar la complejidad del artefacto y del hecho literario. Busquemos el estímulo de lo diferente, de lo disidente.

Volvamos a leer las obras como son, como textos literarios (como defiende Bloom y la Estética) pero también busquemos su dimensión histórica y socioeconómica (como pide la Sociología de la Literatura), analicemos los símbolos y los signos que contiene (como aborda la Semiótica), estudiemos su capacidad de comunicación y su calidad lingüística (como hace la Retórica), abordemos las claves del relato narrativo (como estudia la Narratología), atendamos a la lectura que hará un público determinado (como observa la Estética de la recepción); e incluso dejemos acercarse a escuelas multidisciplinarias (como el Estructuralismo o el Psicoanálisis). Demos pie a diferentes



interpretaciones de sus personajes, estructuras, tropos y mensajes.

En nuestro terreno cotidiano, en la literatura fantástica y de ciencia ficción, este planteamiento también puede ser tremendamente beneficioso. Observemos una obra concreta, un clásico como *Los desposeídos* de Ursula K. Le Guin, por ejemplo. Reflexionemos sobre lo interesante que puede ser, tanto para los estudiosos como para los lectores, poder ofrecer una crítica que aspire a ser total; que se acerque a la obra desde esas distintas disciplinas, haciéndolas compatibles.

De este modo, entre otros muchos aspectos, desde la Retórica nos fijaremos en su magistral uso de los símbolos, la síntesis narrativa y en el valor y singularidad de sus descripciones metonímicas, utilizado todo ello para transmitirnos el mensaje que Le Guin nos quiere hacer llegar.

Desde la Estética tomaremos las teorías sobre el Otro y atenderemos la mecánica de descubrir el capitalismo, sus usos, costumbres y habitantes, desde una mentalidad, educación y tradición libertaria.

Desde la Herméutica nos encargaremos de develar, buscando la comprensión de la obra, las diferentes líneas de interpretación que sugiere la obra (crítica o reafirmación del mundo capitalista, de las ideas anarquistas, la necesidad del ser humano de comunicarse, etc.).

Desde la Narratología abordaremos el espléndido juego temporal y espacial alterno de la novela, la articulación de la trama y del discurso a través de la figura de Shevek, el protagonista, o el posicionamiento extradiegético y omnisciente del narrador que garantiza al lector una observación objetiva condicionada.

Desde la Semiótica estudiaremos cómo funcionan esos símbolos y resaltaremos su valor para representar las sociedades retratadas y a los personajes.

Desde la Pragmática y la Filosofía del Lenguaje podremos ver el nuevo léxico y los nuevos conceptos desarrollados por la comunidad anarresti, creados para referirse a una nueva realidad inexistente en un mundo capitalista o comunista.

Desde la Estética de la recepción daremos constancia de la ambivalencia de la novela, que puede ser leída como una utopía (si el lector entiende que es la plasmación de un sistema anarquista que debe seguir renovándose, fiel a sus principios) o una distopía (si se comprende que recoge el fracaso de las utopías), si está favor de la anarquía al criticarla para mejorarla

y fortalecerla o si manifiesta su imposibilidad, o también que puede ser entendida como una novela de aventuras, como una novela sociológica o una novela política –o todo a un mismo tiempo–.

Aplicando las Teorías de la ficción nos detendremos en señalar cómo

Le Guin crea un universo de personajes con capacidad de empatía, con el cual el lector entra y sale del texto.

Desde la Sociología de la Literatura incidiremos en cómo Le Guin, variando un modelo narrativo burgués, construye un relato revolucionario y cómo es reflejo de un momento de especial agitación dentro del bloque capitalista (finales de los sesenta) que permite que obras como ésta vean la luz y consigan premios destacados.

Por último, desde la Psicocrítica, además de rastrear el pensamiento, influencias y pulsiones de la autora en el texto, observaremos el proceso de evolución de Shevek y su compleja personalidad, llena de contradicciones, dudas y también firmezas.

## Apostemos por no cerrar un libro con sus tapas: dejémoslo abierto para que cualquiera pueda asomarse a él y crecer y hacernos crecer a los demás con su lectura

De este modo, como comprobamos, la multiplicidad de enfoques posibilita la existencia de un mayor abanico de formas de observar un mismo libro, y para el lector supone una manera mucho más plena y rica de acercarse a una obra y de disfrutar de ella.

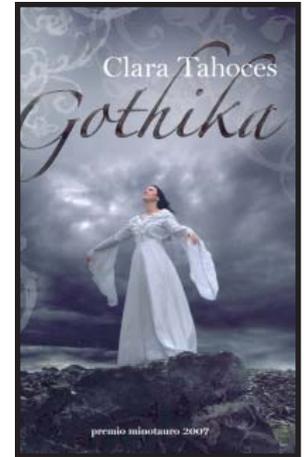
En definitiva, apostemos por no cerrar un libro con sus tapas: dejémoslo abierto para que cualquiera pueda asomarse a él y crecer y hacernos crecer a los demás con su lectura. Volvamos a las obras, a los textos, al germen de todo, y analicemos, estudiemos, iluminemos desde y a partir de ellos. Tratemos de comprenderlos en su totalidad, de disfrutarlos al máximo y de aprovechar en todo lo posible su sugerencia. Todos saldremos ganando, y la Literatura también. ●

# Una estaca en el corazón

por **Santiago Eximeno**  
Escritor

Una premisa ineludible a la hora de abordar la crítica de una obra es situarla en su contexto, y si bien resulta posible –y deseable– aislar la obra de su época o de las filias y fobias de su creador, no es menos cierto que para enfrentarnos a ella se hace muchas veces necesario conocer cuándo y cómo fue creada. En el caso de la novela que nos ocupa, *Gothika*, no es relevante para la crítica el pasado literario o la actividad profesional de Clara Tahoces. Sin embargo, sí es de vital importancia considerar que este libro ha sido galardonado con el Premio Minotauro, uno de los premios de literatura fantástica más relevantes en castellano, tanto por el prestigio que otorga como por el montante económico que lo acompaña. Es importante resaltar que *Gothika* ha ganado el Premio Minotauro porque la crítica está condicionada por la importancia que este galardón otorga a esta novela y por el consiguiente impacto que posee entre los lectores que, más allá de un acercamiento casual, se introducen en el género a través de obras como la que nos ocupa.

Clara Tahoces se aproxima con *Gothika* al mito del vampiro tradicional atrapado en la rutina de nuestra existencia cotidiana. No se trata de un acercamiento original –ya otros autores, como Whitley Strieber en *El ansia*, o Anne Rice en sus interminables sagas vampíricas, han tocado el género con distinto acierto–, pero tampoco parece que la autora lo pretenda en ningún momento. Más bien trata de aportar su propia visión del vampiro moderno utilizando elementos de la cultura gótica –tan de moda en los últimos años en música, cine y televisión– y el mestizaje con estas criaturas, como se mostrara en el universo de *Vampiro: La Mascarada*. Mediante varias tramas que discurren en paralelo, una de ellas situada en una imprecisa línea temporal en el pasado, Clara Tahoces crea una historia previsible y lineal –aunque resulte sorprendente por el uso de varias tramas convergentes–, que bebe de los tópicos más clásicos, revisitándolos con desacierto (¿una estaca de hierro para romper la caja torácica?), y se cierra con una vuelta de tuerca imposible, tan fuera de lugar como insatisfactoria, que sólo puede entenderse como una presumible invitación a una segunda parte. Partiendo de esta premisa, la novela podría encuadrarse con facilidad en cualquier franquicia relacionada con los vampiros y pasaría desapercibido para la mayor parte de los lectores. En ese contexto, nos encontraríamos con un libro rápido, sencillo, que dejaría un gusto agríndice en el lector porque las líneas no convergen como debieran y el final es apresurado y algo burdo, pero poco más podríamos decir sobre él.



**Gothika**  
**Clara Tahoces**  
400 páginas  
Col. Hades  
Minotauro, 2007

*Gothika* es una obra fallida, desubicada, que condiciona a partir de su publicación el devenir del Premio Minotauro entre lectores y escritores, y a la que el tiempo le otorgará su lugar en la literatura fantástica



El problema surge cuando comprendemos que *Gothika* ha ganado el Premio Minotauro, y es en ese momento cuando el volumen se convierte en una novela fallida y en un referente a tener en cuenta para ediciones de próximos años.

Clara Tahoces crea una obra plana, repleta de personajes vacíos, con una absoluta carencia de descripciones y de introspección, con un estilo que rehuye todos los recursos estilísticos —sólo encontramos un símil, repetido en dos ocasiones, a lo largo de sus cuatrocientas páginas— a favor de una prosa concisa, directa, casi periodística. Sin embargo, ese estilo descarnado no parece fruto de un trabajo por encontrar un estilo propio, como pudiera ser en el caso de Raymond Carver o Mario Levrero, sino el resultado de un producto apresurado, orientado a un lector acostumbrado a enfrentarse a una literatura ligera y sin complicaciones:

Mi posición era mucho más aventajada que la suya. Lo tenía bien agarrado. Era mi comida y no iba a permitir que se zafase. Sentí cómo las venas de su cuello se iban hinchando. Se había puesto rojo como un tomate y luchaba desesperadamente por soltarse.

Además, Clara Tahoces, como si ahondara en las raíces de la literatura *pulp* americana, abusa de los adverbios, de las frases entre admiraciones, de las palabras entrecomilladas, de los puntos suspensivos, todo ello tratando de expresar momentos de tensión recurriendo a las herramientas más simples:

Sin saber muy bien qué le impulsaba a hacerlo, decidió abandonar la celda para ir en busca de la hermana Ramira. No quería permanecer más tiempo sola junto a la desconocida. No parecía la misma persona... ¡Y le daba miedo!

A todos estos puntos debemos unir lo que podríamos denominar momentos enciclopédicos, salpicados aquí y allá por todo el libro; momentos de texto expositivo que parecen extraídos de una guía o un manual y que nos rompen el ritmo de lectura:

Ni siquiera la literatura de terror consagrada a los vampiros, salvando algunas excepciones, se había ocupado del incómodo asunto. Cinematográficamente hablando, existían algunas películas como *La hija de Drácula* (1936), de Lambert Hillyer, una secuela del filme de la Universal *Drácula* (1933) en la que se daba continuación a la figura del enigmático conde transilvano a través de las andanzas de su hija, la condesa Mary Zaleska. Sin embargo, en la película no había forma humana de saber de dónde le había salido al vampiro aquella enigmática hija, ya entrada en años.

Por tanto, resulta difícil encontrar en la obra de Clara Tahoces una preocupación formal, más allá de la capacidad de la autora para presentar un texto correcto y fluido, lo que nos lleva a pensar que la novela posee una apuesta comercial alejada de las virtudes literarias que, como lectores, presuponíamos en las obras ganadoras del Premio Minotauro. Desde ese punto de vista comercial, sin embargo, nos resulta difícil encontrar el tipo de lector al que va dirigida la obra. Desde luego, no está dirigida a la comunidad gótica, donde las lecturas de cabecera presentan nombres como Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud o Edgar Allan Poe. Tampoco parece destinada al público juvenil —no responde al esquema habitual—, y la ilustración de la cubierta lo orienta hacia la literatura romántica, con la que no comparte ninguna característica. Por lo tanto, sólo podemos afirmar que *Gothika* es una obra fallida, desubicada, que condiciona a partir de su publicación el devenir del Premio Minotauro entre lectores y escritores, y a la que el tiempo le otorgará su lugar en la literatura fantástica. ●

**Bebe de los tópicos más clásicos, revisitándolos con desacierto, y se cierra con una vuelta de tuerca imposible, tan fuera de lugar como insatisfactoria**

# Una ucronía fallida

por **Julián Díez**

Periodista y ex-director de *Gigamesh*

**H**ay varias razones por las que una ucronía —es decir, un relato que se desarrolla en un marco histórico alternativo al nuestro— puede no estar a la altura en el cumplimiento de las reglas tácitas con las que es aconsejable afrontar este tipo de juego intelectual. A falta de un estudio en profundidad, se me ocurren los siguientes elementos:

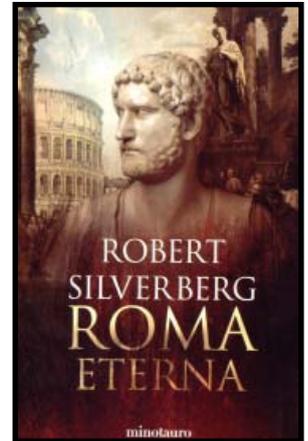
-Utilización de la realidad conocida por nosotros como un referente mencionado, aunque no tenga sentido alguno concebirlo, en el seno del relato que se desarrolla en esa realidad alternativa. No me refiero a que se diga «ah, si tan sólo Hitler se hubiera decidido a atacar Rusia, seguramente habría perdido la guerra», lo que nos sirve para situar el punto Jumbur (el lugar de inflexión en la que ambos cursos históricos varían). No, hablo de ordinariíces del estilo de «ah, si Hitler hubiera atacado Rusia, los aliados habrían ganado la guerra, y luego los rusos hubieran podido impulsar una revolución en Cuba y así colocar allí una base de misiles con la que amenazar a los Estados Unidos, dando lugar a un periodo de tensión militar de primer orden». De alguna forma, late la idea de fondo de que nuestra realidad es «la correcta» y evidente, y la presentada en el relato una desviación. Lo que es una justificación absurda del proceso ucrónico, a estas alturas.

-Establecimiento de paralelismos entre la realidad que conocemos —que ya digo que se resiste a morir, la puñetera— y la planteada. Del tipo de que en el relato Egipto se mantiene como la primera potencia mundial y Menfis se convierte en la capital del rock and roll (¿lo captan, lo captan?).

-Utilización plúmbea del que una vez llamé (y la expresión cuajó fortuna, aunque hoy no haya muchos que recuerden su origen) «efecto Connery»; es decir, el empleo de nombres conocidos en situaciones totalmente diferentes a las de su existencia real para añadir chispeantes detalles al relato (gracieta ésta de la que Kim Newman ha hecho casi un subgénero literario propio con sus series sobre Drácula casándose con la reina Victoria y la revolución comunista en Estados Unidos).

-Limitación del relato a los puntos Jumbur, a la gran historia, sin tomarse la molestia de desarrollar el entorno ucrónico, las consecuencias de esos cambios, la forma de vida, etcétera, convirtiendo el relato en una sucesión de individuos que piensan una y otra vez con voz en *off* «ah, aquí cambia la historia...».

Cuando se incurre en estos errores, la consecuencia suele ser que se cae de forma más o menos voluntaria en la parodia, en el chistecito —ya a estas alturas muy, muy sobado— sobre Norma Jean Baker convertida en una señora de la limpieza cincuentona. Pues bien, todos y cada uno de estos defectos (en menores dosis el tercero) no sólo trufan, sino que de hecho constituyen la esencia de este *Roma eterna*, que tiene el dudoso honor de ser, a mi juicio, el peor libro escrito por ese maravilloso autor llamado Robert Silverberg.



**Roma eterna**

**Robert Silverberg**

Título original: *Roma Eterna*

Traducción: Emilio Mayorga

400 páginas

Col. Ucronía

Minotauro, 2006

*Roma eterna* tiene el dudoso honor de ser, a mi juicio, el peor libro escrito por ese maravilloso autor llamado Robert Silverberg

Arrebata ese título a la rarita *Hijo del hombre*, la que el propio escritor considera como su mejor obra, lo cual aviso para que se vea cuán subjetivos son los criterios de todos empezando por mí (aunque sea nuestra misión el intentar razonarlos, claro). Sólo queda por debajo la infame *Tiempo de mutantes*, co-firmada con su esposa Karen Haber, si bien al parecer fue ésta quien en efecto perpetró el engendro.

No puedo ocultar que mis expectativas estaban altas ante *Roma eterna*. Es un lugar común afirmar que la obra de Silverberg se adocenó tras su década mágica, cerrada en 1976 con la irregular, aunque valiosa en su bizarría, *Sadrac en el horno*. Sin embargo, creo que se ha juzgado con relativa dureza la obra posterior de Silverberg. En su falta de ambiciones —comparada con el empuje de obras como *Muerto por dentro*, *Regreso a Belzagor*, *Tiempo de cambios*, *Espinas*, *El libro de los cráneos*, *El hombre en el laberinto* y tantas otras— no hay deshonestidad, y sobra el oficio para mantener al lector enganchado por la imaginación del autor. Ni siquiera la denostada serie de Lord Valentine, un trabajo de obvias connotaciones alimenticias, me parece una obra totalmente falta de valores; y en ese periodo, además, escribió relatos que califico sin pudor como obras maestras absolutas como “Rumbo a Bizancio” o “Entra un soldado. Después: entra otro”.

Dicho todo esto, *Roma eterna* se escapa de esa línea cuando menos correcta para convertirse en un desastre de características mayúsculas, con defectos verdaderamente trágicos, y por su condición de obra tardía (2003), la más reciente traducida al castellano del autor, hace temer que, ahora sí, Silverberg (que suma ya 71 años) ha entrado en su declive definitivo. Sólo así cabe interpretar la falta de sentido del ridículo exhibida por el autor, que abre el libro con un prólogo en el que dos eruditos dialogan sobre qué habría sido de la historia si un pequeño pueblo conocido como los judíos hubiera llegado a escapar de Egipto: la conclusión es que de ellos habría

## Roma eterna se convierte en un desastre de características mayúsculas, con defectos verdaderamente trágicos

surgido otra religión distinta, pero que habría terminado por conquistar todo el Imperio. Para tratarse de un pueblo reducido a 10.000 personas, no está mal la imaginación que le echan los eruditos. O cuando cierra el volumen una historia en la que los supervivientes judíos (¿he mencionado el origen de Silverberg?) en el año 2.000 se ponen a construir un arca para viajar a las estrellas. Ah, la iniciativa privada, siempre tan querida por los escritores estadounidenses cuando se ponen chochos o, por decirlo de otra forma, heinlenianos: lo que no puede hacer el Imperio Romano que domina todo el planeta lo pueden hacer 5.000 israelíes en el desierto, porque son gente con iniciativa, no como esos pazguatos del gobierno.

Entre una y otra celebración del destino del pueblo judío, Roma efectivamente crece y conquista, y de vez en cuando pierde para resurgir con más brío. El libro es un *fix-up* de historias, cada una de las cuales toca un punto de inflexión en la historia del Imperio. Que se corresponde, en la mayor parte de los casos, con un equivalente cronológico: la entrada de los ejércitos bizantinos en Roma se produce más o menos cuando el Imperio Latino se impuso en Constantinopla; hay una revolución hacia el mismo momento cronológico en el que se vivió la francesa en la realidad, etc.

Con ser esa repetición de pautas banal, no es lo que convierte en definitivamente fallido al libro. Es algo más difícil de definir: la absoluta sensación de vaciedad que transmite. Si uno piensa en Roma, si se imagina la posibilidad de que el Imperio se mantuviera, le vienen inevitablemente imágenes a la cabeza: ejércitos gloriosos, heroísmo, crueldad, un erotismo carnal y algo guarrote... Todo eso está en esas historias, pero desprovisto por completo de épica, de aliento grandioso, de evocación y capacidad para deslumbrar al lector.

Mi análisis es que esto se debe a que Silverberg peca de uno de los peores defectos de la ciencia ficción clásica, que Asimov convirtiera en un modo de vida: la narración en tercera persona de los grandes eventos, sin relatarlos de manera directa. Casi de forma uniforme —con la excepción de la que es quizá la más perdurable historia del volumen, “El reino del terror”— los protagonistas de cada relato son amiguetes de los verdaderos actores de la historia, que no se enteran más que tangencialmente, por lo que les cuentan, de lo que está pasando. El clásico «hubo



una batalla tremenda ahí fuera» del Buen Doctor, con posterior relato de la batalla en cuestión a través de una conversación entre dos personajes en lugar de describirla, lo que costaría mucho más trabajo.

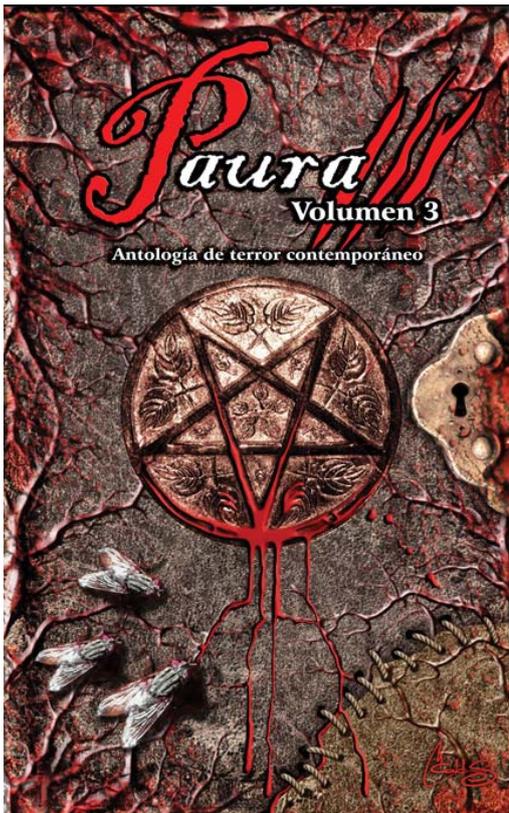
La novela histórica, cuando tiene como ejes a los protagonistas de la gran historia y alcanza aliento épico, reproduce esos grandes momentos. Aquí, sin embargo, conocemos a un futuro emperador a través de los ojos de su compañero de juergas cuando es príncipe, al último heredero del Imperio por unos niños que se lo encuentran en un bosque, al emperador que dio la primera vuelta al mundo por un biógrafo suyo de dos siglos después, al hombre que restaura la República por un turista británico que le conoce en una fiesta. Siempre es la gran historia, sí, pero siempre es vista con ojos chicos, muy chicos, anecdóticos, que no por ello consiguen resultar por ello entrañables ni más creíbles. Más bien al contrario: cada uno de esos espectadores afortunados es casi una fotocopia del anterior, un panoli de primera que sólo exclama y exclama ante la grandeza de Roma mientras no se entera de nada de lo que está pasando hasta que el lector casi quiere entrar en la página y gritárselo en el oído.

Como decía, “El reino del terror” es el cuento más atractivo porque cuenta esa suerte de «Revolución Francesa a la romana» desde el punto de vista de su protagonista. Un personaje que sólo quiere aportar al Imperio las cualidades clásicas de su civilización, pero que se ve inexorablemente arrastrado hacia un

comportamiento autocrático. La cuesta abajo de ese patricio, sin resultar brillante, sí es al menos descrita con pasión, y queda como el mejor acercamiento del libro a temas implícitos en su escenario, como los peligros de un poder ilimitado.

A los citados errores obvios se suma, para dar un veredicto muy oscuro sobre la evolución del Silverberg reciente, una especie de autocomplacencia implícita. Silverberg se da los caprichos que quiere por el camino, sea, como ya mencionaba, el dar a los judíos el protagonismo que le da la gana sin que venga a cuento, o sea introducir puerilidades para consumo interno del lector irreductible de ciencia ficción del estilo de «los ingenieros pueden hacer poesía, pero los poetas no pueden hacer puentes». Y nada de eso parece hacerle sentir ridículo en el contexto de una obra que se presume grandiosa...

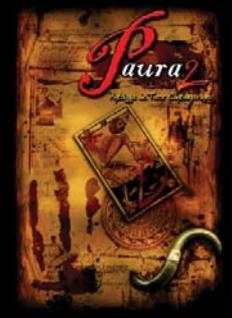
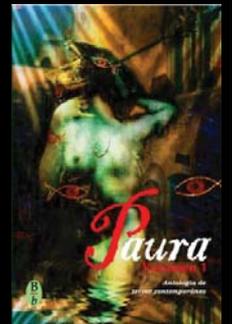
En fin. Tras años en los que todos nos preguntábamos por qué no se hacían más ucronías, dadas las obvias posibilidades del subgénero, de un tiempo a esta parte leemos crudas respuestas a la cuestión. Hacer una ucronía valiosa que no incurra en lo ridículo es complicado, es exigente, supone un gran esfuerzo en comprensión de la sociedad descrita, en elaboración de escenario e investigación. Espero que, siguiendo las malas costumbres de la ciencia ficción, no se considere que el atractivo tema de una Roma sobreviviendo a través de los siglos queda quemado sólo porque el gran Silverberg se equivocara recopilando este listado de topicazos. ●



## Terror Contemporáneo

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

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



# Revolución: ¿cambio real de la reglas del juego?

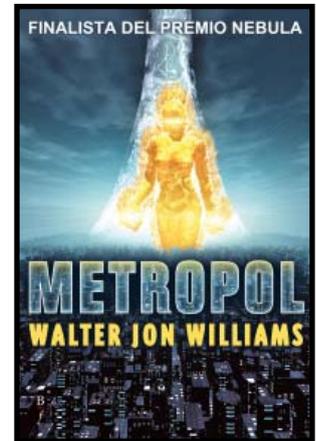
por **Fidel Insúa**  
Químico

**A** esta novela finalista del premio Nebula se le ha tildado de precursora del New Weird por su combinación de elementos fantásticos y de ciencia ficción años antes de que esta fusión tuviese su máximo esplendor en autores como China Miéville. Para ello, se han apoyado en la descripción del «plasma», la fuente de energía usada como único recurso energético en el libro y como fuente de poder para dotar de habilidades especiales a quienes logren dominarlo. También le han intentado poner la ambigua etiqueta de *thriller* con elementos de *cyberpunk* y novela negra, fijándose en su trepidante ritmo narrativo y el desarrollo de la trama deudora en gran parte de la narrativa negra. Pero lo cierto es que esta obra transgrede a todas esas etiquetas, ya que bebe de múltiples fuentes, de los géneros antes comentados, pero sobre todo de las grandes distopías, como *1984*, sin llegar a ser una de ellas. Si Orwell denunciaba en su novela a los sistemas totalitarios, Walter Jon Williams pone en tela de juicio la sociedad occidental. Bajo un aparente velo de optimismo, es amargamente pesimista porque pone en duda que exista alguna forma de romper de manera efectiva y permanente las reglas del juego e inventar unas nuevas.

En *Metropol* se nos describe un planeta totalmente urbanizado: el hombre ha convertido su hábitat en una sucesión de inmensas ciudades. Además, para incrementar la sensación de confinamiento y asfixia, una barrera impenetrable de origen desconocido los mantiene aislados del espacio exterior. Esta barrera es una excelente metáfora de los miedos del hombre contemporáneo, que en su esquizofrénica espiral xenofóbica va creando muros mentales, sociales e incluso físicos para aislarse y «protegerse» del otro, del diferente. De hecho, en un momento puntual de la historia, uno de los personajes comenta que el mayor ejercicio de libertad, el mayor acto revolucionario, sería ser capaz de destruir dicha barrera.

El control del gobierno sobre la población no es tan evidente ni tan aplastante como en *1984*, donde el omnipresente Gran Hermano controlaba todos los aspectos del ser humano, incluido su forma de pensar mediante la policía del pensamiento. En esta ocasión, se trata de un control más sutil aunque igual de efectivo, ya que, además de los sistemas comunes de espionaje (como pinchar teléfonos, policías de paisano, informadores a sueldo...), existe una élite de magos al servicio de las grandes compañías gubernamentales que pueden focalizar sus ánimas espectrales en cualquier punto de la ciudad para poder espiar sin ser vistos.

Otro aspecto interesante que denuncia la obra es la dependencia energética; en este caso esta omnipresente y casi omnipotente



**Metropol**

**Walter Jon Williams**

Título original: *Metropolitan*

Traducción: Antonio Rivas

288 páginas

Bibliópolis Fantástica, 37

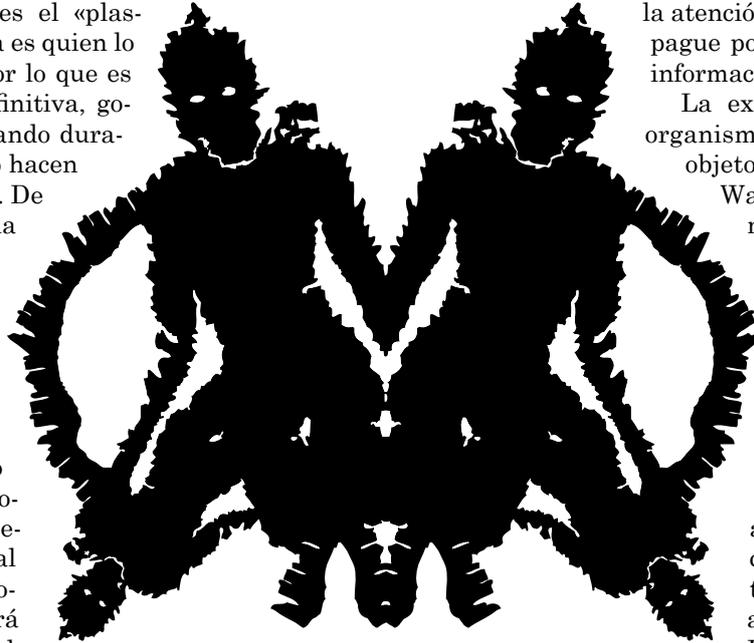
Bibliópolis, 2006

**Transgrede todas las etiquetas (antecedente del New Weird, *cyberpunk*, novela negra), ya que bebe de esas fuentes pero sobre todo de las grandes distopías, sin llegar a ser una de ellas**

fuente energética que es el «plasma». Una gran compañía es quien lo controla y distribuye, por lo que es quien controla y, en definitiva, gobierna la ciudad, castigando duramente a quienes roban o hacen un uso fraudulento de él. De hecho, el arranque de la novela nos sitúa cuando Aiah, la protagonista, descubre una enorme fuente de plasma que no ha sido detectada por la Compañía y, en vez de avisarla, decide usarla para beneficio propio en un primer momento (aunque, más adelante, cuando conozca al político y gurú revolucionario Constantine pondrá dicha fuente al servicio de la revolución). Y, si bien de una manera formal los ideales de la revolución son la igualdad social, en el fondo lo que se deja entrever es una lucha por el control del plasma, por el control de la energía, ya que ambos bandos dependen totalmente de él. No en vano, el bando revolucionario sólo es capaz de atacar cuando accede a una fuente de plasma que está fuera de control de la compañía.

Estas guerras por el control de la energía son un fiel reflejo de las últimas guerras del siglo XX y de lo que llevamos de siglo XXI, donde las naciones que tienen el control de las principales fuentes gozan de total impunidad para cometer cualquier violación de los derechos humanos, puesto que el resto de países dependen de ellas para su subsistencia energética.

Además, la novela está salpicada de diferentes guiños a la actualidad, como, por ejemplo, a la información «amarillista», a la exageración de la información e incluso a la especulación con medias verdades con tal de llamar la atención del posible consumidor de noticias. Este sistema de noticias está representado por Cable, la única agencia de noticias que opera en la ciudad, a la cual cualquier ciudadano puede tener acceso echando unas monedas el cualquiera de las máquinas que acceden al ordenador central de Cable. La agencia de noticias se caracteriza por colocar anuncios luminosos con titulares lo más impactantes posible para llamar



la atención del ciudadano y que éste pague por tener acceso al resto de información de la noticia completa.

La excesiva burocracia en los organismos estatales también es objeto de la mirada crítica de Walter Jon Williams. Nos muestra cómo la administración está inmersa en una sistema burocrático tan aplastante que la mayoría de las energías se gastan en aparentar que se está haciendo algo, que parezca que trabajan para solventar los problemas, aunque la propia burocracia es un lastre que frena toda tentativa de resolver algo de forma efectiva. Por ello, el sistema depen-

de más de los esfuerzo individuales a contracorriente que de la efectividad de la administración estatal.

E incluso el uso del cine hollywoodiense como herramienta propagandística está en cierta medida apuntado en este libro cuando la gran superproducción sobre la vida del revolucionario Constantine se estrena en todos los cines de la ciudad a la vez, con una gran campaña de marketing detrás. Esto provoca que este personaje, quien contaba con el recelo e incluso odio de gran parte de la sociedad, a partir del éxito de dicho filme sea más tolerado e incluso acepten alguno de los axiomas de la revolución que realizó en un no muy lejano pasado; una revolución que fracasó y que está a punto de volver a provocar.

Pero el eje vertebrador de toda la obra es la lucha de clases personificada en la protagonista. Aiah es una mujer perteneciente al pueblo barkazil, una etnia marginada y con pocos recursos económicos, por lo que Aiah sufre la doble discriminación la de ser miembro de un pueblo marginado y la de ser mujer, en una sociedad donde el lastre machista sigue dominándola. Aiah, con mucho esfuerzo, ha conseguido un empleo en La Compañía de Plasma y haber escalado puestos en la estratificada sociedad. Vive junto a su marido Gil en un piso de clase media, cuyos costes de mantenimiento ahogan la economía familiar. De hecho, empiezan a

**Bajo una pátina de novela amena y de agradable lectura, se esconde una pesimista mirada crítica de las reglas del juego que gobiernan la sociedad occidental**

## Esta barrera es una excelente metáfora de los miedos del hombre contemporáneo, que en su esquizofrénica espiral xenofóbica va creando muros mentales, sociales e incluso físicos para aislarse y «protegerse» del otro

tener problemas para poder mantener su nivel de vida, ya que el trabajo de Gil les está suponiendo más gastos que beneficios a causa de los continuos viajes de negocios que debe realizar. Pero él sigue con la esperanza de que ese esfuerzo será recompensado con un ascenso, con lo que paliarán los problemas económicos. Así, mientras eso ocurre, quien lleva toda la carga de gastos es Aiah, la cual se niega a tirar la toalla y volver a su humilde barrio con su familia, ya que no soportaría tal fracaso vital. Porque socialmente Aiah se encuentra en medio de dos mundos, el de su etnia barkazil, que en parte la considera una traidora que ha abandonado a sus raíces, y el de una sociedad que no termina de aceptarla por ser barkazil.

Esto se pone de manifiesto sobre todo en la relación con su marido Gil, quien la quiere y respeta pero no llega a comprender, ni tampoco hace el esfuerzo de ello. De esta manera, la sensación de soledad la subyuga, que se ve acentuada por los continuos viajes de negocio de su marido. Justo en este momento vital es cuando descubre la fuente de plasma, la cual considera que puede ser la solución de sus problemas económicos, y por lo tanto sociales.

Como puede observarse, sólo un elemento extraordinario y fortuito, como es el descubrimiento de la fuente, es lo que evita que toda la lucha que ha llevado a cabo Aiah por subir en el escalafón social no fracase. De hecho el personaje no se cruzará con ningún miembro de su etnia excepto cuando acude a su antiguo barrio, con lo que se acentúa la sensación de que esa lucha está abocada al fracaso.

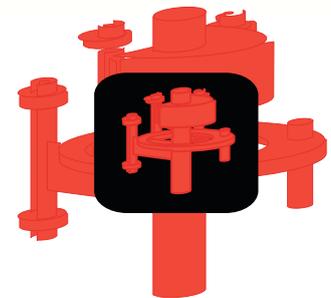
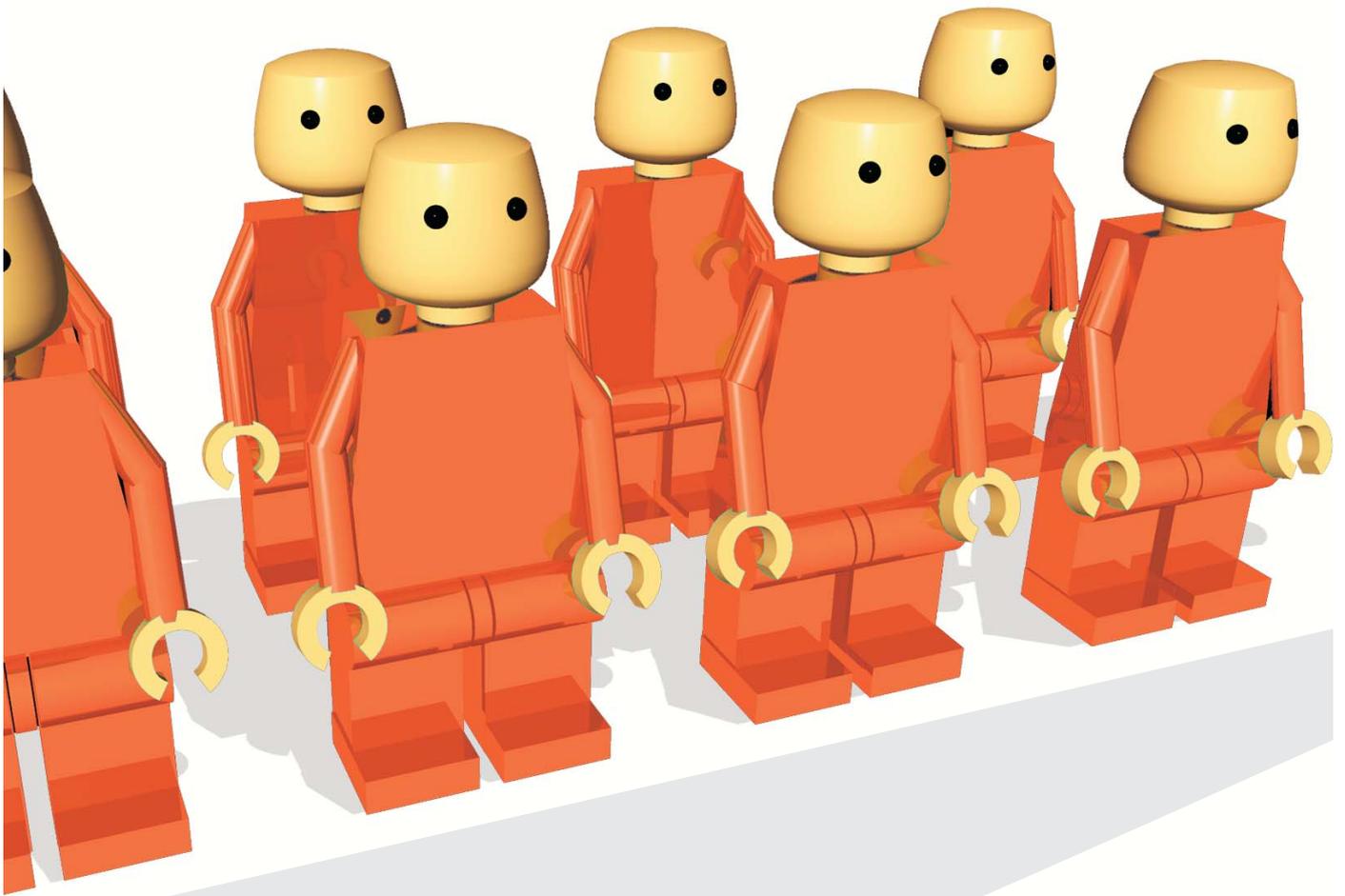
Otro punto importante en la vida de nuestra protagonista acontece cuando conoce al político revolucionario Constantine. Él es una representación de todo lo que ella puede desear: riqueza, poder, seguridad y sabiduría. Queda deslumbrada, y pese a su intención de mantener la distancia y considerarle un mero comprador de su fuente de plasma, al final queda atrapada bajo el influjo de Constantine. Éste le cubre todas sus necesidades económicas, y la acoge como alumna

para enseñarla a usar el plasma para adquirir poderes sobrenaturales. Sin embargo, el plasma, al igual que propio Constantine, crea una adicción, una dependencia, y éste es el gran poder del revolucionario. Pero, sobre todo y pese a todo, Constantine representa para Aiah una esperanza; la única esperanza de cambiar su vida, su estatus, e incluso el mundo en el que vive. A pesar de ello, pronto aprenderá que esa esperanza requiere el sacrificio de otros, que morirán para mantenerla vigente. Y esos ideales de igualdad con los que viste su discurso Constantine para su revolución son a los que se aferra Aiah para justificar las muertes de los inocentes que cargan sobre su conciencia.

De este modo, Aiah es el único personaje de la novela que tiene una evolución clara. Parte de ser una persona llena de miedos y complejos hasta convertirse en una mujer segura de sí misma, que ha tomado conciencia de que su anterior vida no tenía sentido y ha encontrado una vía para cambiarla. La fuerza del libro está sostenida totalmente por el personaje de Aiah, que al ser bastante coherente y redondo hace que la obra no tenga grandes fisuras. Como contraste a la figura de Aiah, hallamos al totémico Constantine, un personaje inmutable y enigmático, pero que según va avanzando la trama descubre matices de su caleidoscópica personalidad. Así, pasa de ser un personaje plano a un personaje con trasfondo aunque no se nos muestre totalmente. Por otro lado, el volumen está plagado de secundarios, aunque, al estar la narración centrada totalmente en Aiah, quedan solamente apuntados y el autor no ahonda en ninguno de ellos.

*Metropol* es una obra, a causa de su narración lineal, sin grandes sobresaltos, e incluso en algunos momentos predecible. Esto provoca que vaya calando una sensación agri dulce en el lector, pues las victorias resultan medias victorias, cuando no un preludio de inminentes fracasos, y porque denuncia tanto la sociedad occidental como las posibles alternativas más grandilocuentes y populacheras. Se trata de un libro donde el autor pone de manifiesto que la única revolución posible es la que debe hacer cada uno de nosotros, aunque en muchas ocasiones estas revoluciones personales estén abocadas al fracaso. Así, concluye que cada individuo debe tomar conciencia de su situación y la de los que lo rodean, para así adoptar las decisiones y actitudes para que, poco a poco, entre todos vayamos haciendo esta sociedad más habitable y más justa.

Por tanto, *Metropol* es una novela de fácil acceso, con diferentes niveles de lectura, un lenguaje claro y directo, aunque a veces está salpicada de palabras y giros lingüísticos inventados para apuntar una evolución en el lenguaje de los protagonistas. Bajo una pátina de novela amena y de agradable lectura, se esconde una pesimista mirada crítica de las reglas del juego que gobiernan la sociedad occidental. ●



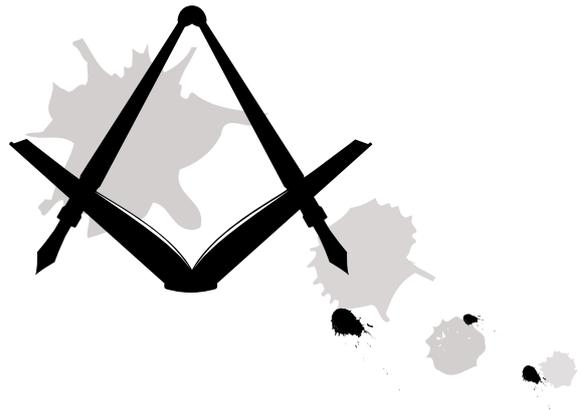
tienda  
**cyberdark.net**

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

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

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

# La Sociedad



por **Pedro Pablo G. May**  
Escritor y periodista

**N**o, doctor, sé lo que está pensando, pero no estoy loco. Es simplemente que he tenido acceso a la verdad. Usted tampoco me cree, ¿no es cierto? No es capaz de imaginar una conjura semejante y, sin embargo, le digo que es verdad. Escuche esto: quizá no todos, pero sí la gran mayoría de los autores de fantasía (por no citar sólo la ciencia ficción o el terror), y desde luego los más importantes entre ellos, forman parte de la misma sociedad secreta. Trabajan juntos (bueno, cada cual por su lado, pero con los mismos objetivos de fondo) al servicio de un solo plan, de una sola conspiración diseñada Dios sabe con qué extraños propósitos por ese grupo que yo llamo simplemente la Sociedad.

En realidad, siempre lo había sospechado, de un modo u otro. Llevo muchos años leyendo ya obras de este género y lo cierto es que algo me empezó a oler mal a raíz de mi primer contacto con las obras de Julio Verne. ¿Cree acaso que sea una casualidad que el considerado «padre de la CF» escribiera en su época sobre una serie de hechos y de inventos que no se hicieron realidad sino mucho tiempo después? Examine, por ejemplo, *20.000 leguas de viaje submarino*, con la descripción de ese extraordinario submarino que utiliza el capitán Nemo, el discurso ecológico de tan singular personaje, los trajes autónomos de submarinismo que emplea su tripulación o el concepto mismo de alimentación exclusiva de productos del océano... *O De la Tierra a la Luna*, la novela que algún tiempo después de leer me enteré que había sido una obra de cabecera de Werner von Braun, y donde tres hombres (igual que sucediera con Armstrong, Collins y Aldrin) parten desde un lugar de Florida muy próximo al entonces inexistente Cabo Kennedy con destino a nuestro satélite a bordo de una cápsula del mismo tamaño y un tipo similar de recubrimiento que el módulo lunar que en 1969 protagonizó el verdadero asalto a la Luna.

Verne, al igual que otros escritores del fantástico, pertenecía a la Sociedad y, probablemente, en su caso,

su misión era la de fijar el rumbo y el ritmo de los acontecimientos que el mundo corriente debería vivir en un futuro más o menos próximo. Orientar el futuro de la Humanidad.

Igual que Isaac Asimov. Oh, sí... ¿Recuerda las tres leyes robóticas que éste diseñó en 1950 para *Yo, robot*: Primera, no atacar a los humanos; segunda, obedecerles salvo conflicto con la ley anterior; tercera, autoprotgerse salvo conflicto con las leyes anteriores? ¿Acaso no ha leído usted lo que publicaba la prensa hace unas semanas? Corea del Sur ha anunciado que antes de que finalice 2007 publicará su primer código ético para robots del mundo y que estará directamente inspirado en esta novela. Según Shim Hak Bong, que no es un personaje de Asimov sino el jefe del departamento de robots del ministerio surcoreano de Comercio, Industria y Energía, este código se elabora «con vistas a la llegada en el futuro próximo de los robots pensantes» y para evitar posibles abusos de los humanos». En todo esto, detecto además un cierto aroma teológico: ¿acaso no están empezando nuestros científicos (influidos por los escritores de la Sociedad) a comportarse como nuevos dioses: creando vida y definiendo cómo ésta debe ser? Y si nosotros, seres comunes, nos rebeláramos contra esa nueva «divinidad tecnológica» por razones éticas, por ejemplo, ¿seríamos condenados al Infierno como nuevos ángeles caídos?

O tal vez existen dos Sociedades. Una enfocada hacia el Bien y otra hacia el Mal. Al fin y al cabo, ¿no es ésa la quintaesencia de cualquier obra literaria, sea o no de ficción? ¿La lucha eterna entre ambos bandos? Algunos escritores apoyarían a los partidarios de controlar el mundo y otros a sus opositores.

Empecé a adquirir la visión de conjunto, a unir las piezas del rompecabezas, a raíz de la reciente muerte de Robert Anton Wilson. Fue como una iluminación para mí. ¿Murió Wilson de verdad por culpa de la vejez y la enfermedad, por la pésima sanidad pública que padecen los ciudadanos norteamericanos? ¿O ha sido

**La gran mayoría de los autores de fantasía (por no citar sólo la ciencia ficción o el terror), y desde luego los más importantes entre ellos, forman parte de la misma sociedad secreta**

finalmente víctima de la antigua y peligrosa sociedad secreta (los illuminati o iluminados que creara Adam Weishaupt en el siglo XVIII con el objetivo de derribar las monarquías de Europa, Papado incluido, para sustituirlos por una dictadura de corte luciferino) cuya existencia nos dio a conocer aun bajo un burlesco disfraz como habitual ente malvado de sus novelas? Las cuatro palabras clave en este caso son «que parezca un accidente». No puedo dejar de pensar que la fama de Wilson se debe precisamente a sus complejas y fascinantes tramas ¿sólo novelísticas? en relación con este grupo secreto que de alguna forma debe conectar con la Sociedad.

En *Las máscaras de los Illuminati*, una de sus obras más conocidas en España, entre otras cosas porque fue la única traducida y publicada hasta no hace mucho, Wilson incluyó como uno de los personajes principales a uno de los tipos más peculiares del siglo XX: el mago negro británico Aleister Crowley. He aquí a un individuo paradigma del librepensamiento y la independencia, para unos, y de todo lo despreciable que hay en el mundo, para otros. La prensa de la época le bautizó como «el peor hombre de Inglaterra» y, personalmente, él gustaba adornarse a sí mismo con títulos tan descriptivos como «La Bestia» o el «666». Pero lo que me interesa destacar es que Crowley formó parte de la Golden Dawn («Amanecer dorado»), la sociedad secreta por excelencia en la Inglaterra del XIX al XX, la cual abandonaría para crear su propio grupo, Astrum Argentum («Estrella Plateada»... Se anticipó al famoso personaje de Marvel Comics). En la novela de Wilson, Crowley es el hechicero malévolo que marea al protagonista y le lleva de un sitio a otro, confundiéndolo con trucos que no se sabe si son pura teurgia o nacen de la imaginación de un ilusionista de barraca de feria. Esta densa e interesante obra sirvió de obvia inspiración para la decepcionante *El péndulo de Foucault* del sobrevalorado Umberto Eco.

Atención ahora: Crowley fue sólo uno de los miembros conocidos de la Golden Dawn. Pero hubo mucho más y, entre ellos, varios escritores famosos y que publicaban un tipo muy determinado de obras. Imagina usted de qué tipo, ¿no es cierto? En ese grupo fundado en 1888 (el 8 es un símbolo del infinito; tres ochos juntos... ¿qué demonios significa?) por William Wynn Wescott (¡tres uve dobles! *Why?*) y Samuel MacGregor

Mathers militaron, por ejemplo, William Butler Yeats (el poeta y premio Nobel que escribió palabras lóbregas como éstas: «En las tumbas de oro y lapislázuli / cuerpos de santos y de santas exudan / un milagroso aceite con aroma de violeta. / Pero bajo los pesados túmulos de arcilla pisoteada / yacen los cuerpos de vampiros pletóricos de sangre; / sus mortajas están ensangrentadas y sus labios están / húmedos»), Arthur Machen (¿quién que lo haya leído ha podido olvidar *El gran Dios Pan?* ¿Y *El Pueblo Blanco?* Machen fue el gran maestro, entre otros, de aquel loco genial de Providence que conocimos con el nombre de Howard Philips Lovecraft), Algernon Blackwood (al que, entre otras exquisiteces de terror sobrenatural, debemos *El culto secreto*), Gustav Meyrink (tan ilustre vienés que, además de un enorme poeta escribiendo en prosa, fue un destacado ocultista, como demuestra su maravilloso *El gólem* o el no menos fascinante *El rostro verde*), Bram Stoker (¿qué puedo decir ahora del autor de *Drácula?*)...

¡Todos ellos juntos!  
¿Puede ser otra coincidencia que tantas y tan maravillosas plumas pertenecieran a la misma organización secreta sin compartir razones, planes y objetivos?

Acaso Wilson intentaba advertirnos en sus obras de eso que estoy intentando explicarle, doctor. Y tardaron en callarle, pero lo hicieron. Sin embargo, no estaba solo. Me di cuenta rele-

yendo la biografía del Philip K. Dick, *Yo estoy vivo y vosotros estáis muertos*, de Emmanuel Carrère. Todo eso que han llamado las «paranoias» y las «crisis esquizofrénicas» de Dick no tienen en realidad nada que ver con las drogas o el alcohol (no caeré en el chiste fácil a propósito de su apellido y el whisky; no tema) sino con el hecho cierto de que él también tuvo acceso a otros niveles de realidad e intentó acercarnos a los demás. Intentó, como otros, advertirnos sobre la realidad real, no la realidad aparente, de las cosas.

Los científicos modernos lo han reconocido. A última hora y muy a regañadientes, pero no han tenido más remedio que reconocerlo a medida que se consolidaba la fascinante nueva disciplina de la física cuántica: ellos saben que los seres humanos somos completamente incapaces de ver ni de entender lo que llamamos realidad porque nuestra visión de las cosas es una mera interpretación de los estímulos que a diario inundan nuestra mente (el 95% de los cuales ni siquiera es procesado a nivel consciente, por pura incapacidad de

## Trabajan juntos al servicio de un solo plan, de una sola conspiración diseñada Dios sabe con qué extraños propósitos por ese grupo que yo llamo simplemente la Sociedad

## ¿Puede ser otra coincidencia que tantas y tan maravillosas plumas pertenecieran a la misma organización secreta sin compartir razones, planes y objetivos?

nuestro cerebro para aprehender y dar sentido a todos ellos al mismo tiempo). No ven nuestros ojos, ni sienten nuestros dedos, no oyen nuestros oídos, ni gustan nuestras papilas, no olfatea nuestra nariz, ni siquiera capta la esencia de la vida eso que conocemos como sexto sentido... Todos los datos que recogemos a través de nuestros diversos dispositivos corporales son sólo eso: datos, que luego dentro de nuestro cerebro construimos y deconstruimos según el grado personal de nuestra locura como individuos concretos. Por eso, nadie en puridad puede afirmar si existe en el Universo una velocidad superior a la de la luz o si descendemos en realidad de un lagarto y no de un primate: nadie está en posesión del equilibrio preciso para poder juzgar y decidir qué es verdad y qué es mentira. En los vastos salones cósmicos el arriba no existe, de la misma forma que no existe el abajo. En el tiempo sin tiempo de la eternidad, nunca hubo un hoy, un ayer o un mañana.

Así que cuanto nos rodea no es seguramente más que una ficción en sí misma, como denunciaba *Matrix*, esa gran película que rodaron los hermanos Wachowsky (también hay cineastas en la Sociedad, o en las Sociedades, naturalmente) para advertirnos sobre nuestra verdadera condición como humanos: simples esclavos de entes superiores, de cuyo látigo infernal es nuestro deber y nuestro destino liberarnos tras la oportuna rebelión. Y para ello necesitamos un nuevo Prometeo dispuesto a sacrificarse por nosotros, seres dormidos, anonadados, víctimas de todo y de todos (¿no es eso también en el fondo lo que proclaman los grandes libros religiosos? ¿no es el concepto de Mesías tan cercano al de nuestro Héroe del Fantástico?). Resulta tan clarificador este largometraje que se hizo imprescindible rodar dos secuelas, la segunda y la tercera parte, con la única intención de ensuciar y volver a esconder lo que la primera había explicado tan magistralmente.

Entonces, ¿el futuro? El futuro está ya escrito. Lo escribieron gente como George Orwell, Ray Bradbury y Aldous Huxley. Sendas novelas suyas forman parte de mi escogida biblioteca de cabecera desde hace años. Son *1984*, *Fahrenheit 451* y *Un mundo feliz*, respectivamente. No me canso de leerlas. Una y otra vez. Las termino y casi de inmediato vuelvo al principio. Allí

está perfectamente descrito el mundo en el que vivimos y hacia el que nos acercamos cada vez más. Los tres pertenecieron, seguro, a la Sociedad.

Y por si todo lo anterior no fuera suficiente, aún queda lo peor, doctor. Tengo que confesarle que ¡yo también pertenezco a una sociedad secreta! Pero la mía es de las que apoyan al Bien. No podría ser de otra forma. No soy un mal hombre, doctor. En mis relatos, siempre intento advertir a la Humanidad de los horribles peligros que le acechan, arrastrándose y acechando entre las sombras. Sin embargo, me es imposible ocultar por más tiempo mi pertenencia a un grupo tan selecto: demasiada tensión, demasiada exigencia, demasiado sufrimiento silencioso. El conocimiento sí pesa, ¿sabe usted? Sí ocupa lugar en contra de lo que opinan los ignorantes o los neófitos. Ahora le pregunto: ¿qué puedo hacer para evitar volverme loco? Porque sé demasiado y temo que mi cuerpo no dé para mucho más, pero tampoco puedo abandonar ahora mi sagrada tarea. No, no me mire así... ¡Eh! ¿A quién está usted llamando por teléfono? Oiga, se le está poniendo la misma cara que al ginecólogo que atiende a Mia Farrow en *La semilla del Diablo*, cuando acudía a contarle lo del grupo de satanistas del que formaba parte su marido y que le decía «tranquila, querida» mientras le inyectaba un somnífero... ●

# La indefinición seminal de un subgénero

por **Santiago L. Moreno**  
Crítico

Si el nacimiento del *cyberpunk* como corriente literaria fue responsabilidad del escritor William Gibson, la fuerza impulsora del movimiento como fenómeno activo provino de Bruce Sterling, el gran visionario que propaló y asentó las bases de aquella pequeña revolución. El fue quien lo ayudó a autodefinirse, el motor que imprimió potencia al *cyberpunk* con sus reivindicaciones, sus artículos, sus libros y, sobre todo, su visión de largo alcance. De entre sus obras proselitistas, la que consiguió una mayor repercusión fue una antología de cuentos ideada como golpe de efecto en la que, de forma arbitraria, Sterling reunía una serie de relatos de diversa autoría; piezas breves cuyos nexos de unión con lo que se comenzaba a admitir popularmente como *cyberpunk* no eran sólo dudosos, sino también, en algunos casos, completamente inexistentes. *Mirrorshades, the Cyberpunk Anthology* fue, antes que nada, un deliberado intento de huir de corsés y extender el alcance de la entonces recién nacida criatura; un plan que casaba muy bien con su esencia postmoderna.

Publicada originalmente en 1986, no vio su aparición en nuestro país hasta doce años más tarde. Sorprendentemente, la editorial Siruela decidió realizar un significativo cambio en el título al trocar, sin razón aparente, el artículo determinado en indeterminado y presentar la obra como *Mirrorshades, una antología cyberpunk*. Curiosidades al margen, su publicación cubrió uno de esos inexcusables huecos que de vez en cuando salen a la luz en nuestro mundo editorial. El libro reúne una docena de cuentos de distinta procedencia entre los que se incluyen un par de colaboraciones del mismo Sterling con otros autores, así como un prólogo en el que se apresta a sentar cátedra y enun-

**Fue, antes que nada,  
un deliberado intento  
de huir de corsés y extender  
el alcance de la entonces  
recién nacida criatura;  
un plan que casaba muy bien  
con su esencia postmoderna**



## Mirrorshades, una antología cyberpunk

**Bruce Sterling (ed.)**

Título original: *Mirrorshades, the Cyberpunk Anthology*

Traducción: Andoni Alonso  
e Iñaki Arzoz

320 páginas

Col. Bolsillo, 41

Siruela, 1998

ciar las afinidades y algunos de los temas en los que se asienta el *cyberpunk*. Aunque el resultado material ha sido a la postre el deseado, pues a partir de su publicación tanto el número de prosélitos como de disensiones ha convertido al fenómeno *cyberpunk* en una realidad indiscutible, el cualitativo es más bien dudoso, ya que la desigualdad de los cuentos ha acabado negando a *Mirrorshades* una posición de mayor afecto dentro del género.

Los relatos que componen la antología habían ido apareciendo entre los años 1981 y 1986 en distintas publicaciones del medio, especialmente en la revista *Omni*, donde vieron la luz cinco de las piezas allí contenidas. Dirigida por Ellen Datlow, *Omni* fue uno de los puntales del género, pues por sus páginas se fueron sucediendo las creaciones de todos y cada uno de los que luego serían los grandes nombres del *cyberpunk*.

La antología se abre, de forma magistral, con el primer cuento que publicara William Gibson, en 1981, titulado "El continuo de Gernsback". Más que un cuento, la joya de Gibson es una declaración de intenciones ideal para abrir la antología; un grito de guerra encubierto que propone abandonar las viejas formas del género para buscar otras nuevas, más imperfectas, no tan limpias, pero seguramente por ello más acordes con la realidad.

El protagonista del relato se ve encerrado en un «fantasma semiótico» a gran escala. Por momentos, se sumerge en un continuo en el que se ha hecho realidad la ciencia ficción *pulp* que inundaba las revistas en los tiempos de Hugo Gernsback, con sus ciudades blancas y sus personajes de insultante pureza moral. El final determina que es preferible el caos actual, este presente repleto de pequeños horrores y vicios, que la perfección y la pureza ariana. Un cuento marcadamente punk pero carente del elemento cibernético, tal como ocurre con gran parte de las piezas de esta antología; un hecho deliberado con el que el antólogo contribuiría a colocar las semillas de la indefinición en el naciente subgénero.

Sterling intenta dar sentido definitorio al *cyberpunk* agrandando su concepto. Contra todos aquellos que lo proponen como un simple escenario donde diversificar tramas y repetir esquemas, o más específicamente, una «estética» conformada por un conjunto de items reconocibles, él sugiere lo contrario: todo aquello que utilice cualquiera de los elementos que Gibson popularizó en *Neuromante* (drogas, informática, caos social, monopolios globalizadores, *underground* urbano, implantes cibernéticos, *hard boiled* futurista...), aunque sea uno sólo de ellos, puede ser considerado *cyberpunk*. Todos los relatos aquí contenidos cuentan con al menos uno de esos elementos, y todos esos elementos están a su vez representados. Excepto uno. Curiosamente, la más decisiva creación de Gibson, lo que el lector popular ha considerado desde 1985 condición *sine qua non* del buen *cyberpunk*: el ciberespacio. Aquí no aparecen mundos virtuales ni enganches neuronales a la Red. Es todo lo demás lo que se ve representado en sus distintas formas.

“Los chicos de la calle 400”, de Marc Laidlaw, es una apocalíptica historia de bandas urbanas unidas por la supervivencia; “Solsticio”, de James Patrick Kelly, apuesta por los alucinógenos y la genética por medio de un elaborado lirismo; “Petra”, de Greg Bear, fantasía postapocalíptica de carácter medieval, es una

alegoría muy acorde para estos tiempos de apostasía; “Hasta que nos despierten voces humanas”, de Lewis Shiner, incide en las posibilidades de la nueva tecnología genética para el ser humano (una tecnología, por supuesto, en manos de grandes multinacionales); “Estrella roja, órbita invernal”, de Gibson y Sterling, falto de sobriedad, alude al fantasma tecnológico y político de la vieja Unión Soviética; y “Mozart con gafas de espejo”, de Sterling y Shiner, traspone la expoliación de recursos de los tiempos modernos al siglo XVI con un marcado tono ucrónico.

Al lado de estas muestras de *cyberpunk* tangencial se encuentran relatos más cercanos a la corriente canónica, aunque de calidad dispar.

En el extremo menos interesante, “Ojos de serpiente”, de Tom Maddox, se sumerge en la carnalidad contenida en la simbiosis entre elementos cibernéticos y orgánicos, mientras que, en “Rock On”, Pat

Cadigan se pregunta qué será del rock’n’roll en un futuro tecnológico rendido al mercantilismo. En la zona contraria, hallamos dos de los mejores cuentos responden

al patrón *cyberpunk* más popular.

Por una parte, “Zona libre”, de John Shirley, que transcurre en el mundo de su trilogía «Eclipse», donde se puede encontrar casi toda la parafernalia del subgénero, rock’n’roll, drogas y violencia urbana en un escenario producto de una crisis económica

mundial provocada por un acto de terrorismo informático. Por otra, “Stone vive”, de Paul di Filippo, que comienza como un viaje por la marginalidad urbana, por el submundo de las ciudades, y termina con su protagonista en la cresta de la ola, al mando de una multinacional poderosa<sup>(1)</sup>. Por último, desmarcándose incluso de esa afinidad cogida por los pelos, tenemos “Cuentos de Houdini”, de Rudy Rucker, uno de los más fervientes defensores del movimiento, es con mucho el cuento más alejado de las tesis *cyberpunk*, una humorada sobre la capacidad de escape de Houdini en una extraña ucronía.

La intención de Sterling de dotar de una cierta vastedad temática a su antología le condujo (con alguna



**Se ha convertido, sin duda, en una de las obras más importantes que haya dado la ciencia ficción para sí misma, uno de esos libros que agudizan un cambio de rumbo en el género**

excepción) a no escoger los relatos más relevantes de los autores con que contaba, sino más bien a aquellos que mejor se amoldaron a su forma de entender el nuevo género. No están, por ejemplo, los otros grandes cuentos de Gibson (“Quemando Cromo” y “Johnny Mnemonic”) o incluso los suyos propios pertenecientes a la serie Formador/Mecanicista. Su presencia podría haber sumado calidad, aunque seguramente también habría restado profundidad al mensaje. El hecho es que, aunque cualitativamente resultan más valiosas antologías como *Quemando cromo*, de William Gibson, o la arriba sugerida *Crystal Express*, del mismo Sterling, *Mirrorshades* ha acabado siendo mucho más importante debido a su instrumentalización y a su fuerte carga ideológica.

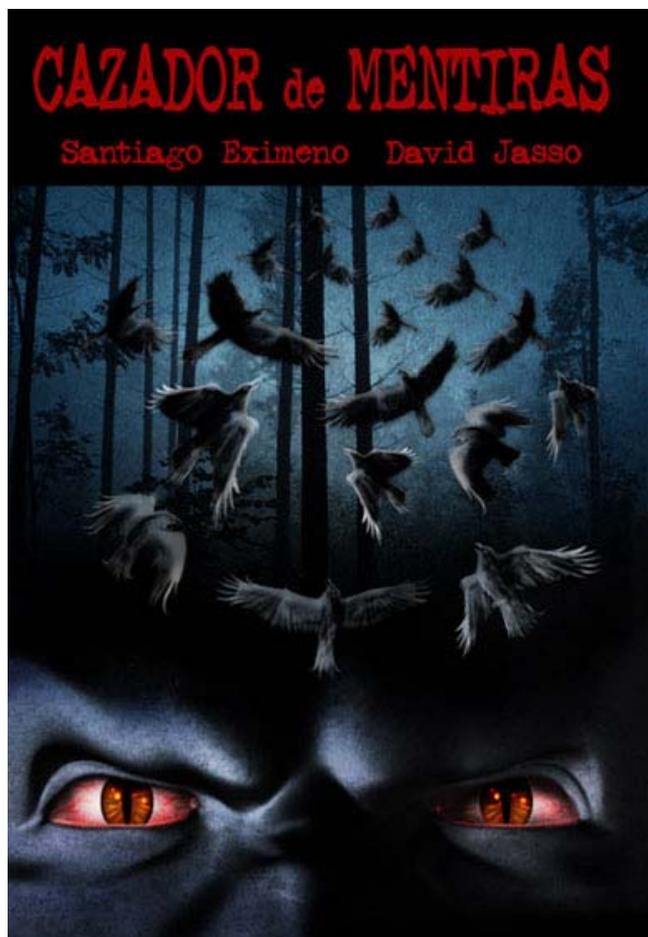
En conjunto, la colección proyecta una visión global de los muchos aspectos que el *cyberpunk* trata y se caracteriza especialmente por mostrar una notable pluralidad de ideas. Más de dos décadas después, se puede afirmar que *Mirrorshades* ha cumplido su propósito como obra tanto exponencial como seminal en

cuanto a lo que supuso como materia de diversificación para futuros escritores *cyberpunks*. Se ha convertido, sin duda, en una de las obras más importantes que haya dado la ciencia ficción para sí misma, uno de esos libros que agudizan<sup>(2)</sup> un cambio de rumbo en el género.

En ese sentido, es ineludible la comparación con una compilación que representó otro gran evento en la CF contemporánea, su predecesor en cuanto a ambición y tendenciosidad: *Visiones peligrosas*. La antología encargada por Harlan Ellison también sirvió en su día como catalizador y propulsor de un revolucionario movimiento interno en la CF, la *New Wave*. Si bien es cierto que ambas obras corren parejas en cuanto a la irregular calidad de los elementos que las componen, quizá sea tiempo ya de evaluar cuál de las dos ha propiciado una mayor influencia posterior. Aunque pudiera parecer bastante obvio, yo no me apresuraría en despreciar el efecto producido por la corriente *cyberpunk*, no sólo como núcleo del *near future* actual, sino incluso en la literatura de corte general. ●

<sup>(1)</sup> Resumen que, 20 años después, podría también valer como sinopsis de *Leyes de mercado*, la estupenda novela de Richard Morgan.

<sup>(2)</sup> *Mirrorshades* encauza algo ya iniciado, no lo crea. El origen de ese cambio se lo debemos, esencialmente, a la novela *Neuromante*, de William Gibson.



Una inquietante novela escrita a cuatro manos por Santiago Eximeno y David Jasso, autores prolíficos y referentes del cuento de terror en España. Una recreación terrorífica y sangrienta de la leyenda del Caçamentides.

**CAZADOR DE MENTIRAS**  
**Santiago Eximeno y David Jasso**  
 Colección La Barca de Caronte  
 Ediciones Jaguar. Madrid, 2007  
 B/N. Rústica. 448 páginas  
 22 euros  
 ISBN-13: 978-84-96423-51-0

## Mirar a la calle

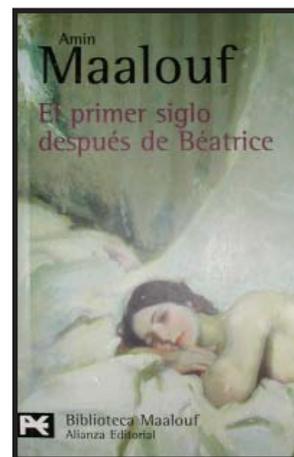
por **Julián Díez**

Periodista y ex-director de *Gigamesh*

Creo que mi desapego progresivo hacia los convencionalismos de la CF se explica bastante bien por contraste con una de las frases más memorables de *El primer siglo después de Beatrice*, novela del escritor libanés Amin Maalouf que ha pasado casi inadvertida para el radar de la crítica especializada en literatura fantástica. Le dice en un momento determinado el entomólogo protagonista de la obra a su novia, periodista: «Tu profesión se hace sublime, inigualable, cuando te permite leer en el presente la imagen del futuro, ya que todo el futuro se encuentra en el presente, pero enmascarado, codificado, en un orden disperso». Al margen de la esperanzada belleza sobre mi denostada (y denostable) profesión que se encierra en este párrafo, me gustaría llamar la atención sobre la aplicación de esa misma idea a la literatura de ciencia ficción.

Uno de los errores más frecuentes en el análisis externo del género es la idea facilona de que se trate de una literatura anticipativa. Las artes adivinatorias poco tienen que ver con la ciencia ficción. Pero desde el momento en que el género ha renunciado sistemáticamente a utilizar su capacidad prospectiva para analizar nuestro presente, creo que ha quedado incapacitado para presentarse a sí mismo como única forma literaria especulativa. La ciencia ficción ha sido sublime, inigualable —empleando los términos de Maalouf— cuando ha visto en el futuro las preocupaciones presentes de los lectores. Sin embargo, al refugiarse en futuros cada vez más lejanos y en especulaciones cada vez más metarreferenciales, la CF de los últimos veinte años ha dicho adiós a su conexión con el lector medio. Y otras voces literarias, procedentes en su mayoría de territorios más genéricos, han entrado a evaluar las preocupaciones de los ciudadanos para darle a su evolución futura forma de parábola.

Esta propia novela es, de hecho, un inmejorable ejemplo de lo dicho. ¿Cuál es la última ocasión en la que alguien leyó una novela de ciencia ficción acerca de inmigración? ¿Que tocara temas como el desarrollo en las diferentes partes del mundo, la viabilidad del actual orden Norte-Sur, etcétera? No creo que estos sean, precisamente, problemas que estén fuera del radar de ningún lector. Sin embargo, no es que la última vez en que el género tocó seriamente esos temas sea una obra distante; es que, honestamente, no recuerdo ahora mismo ninguna obra que se acerque a esas cuestiones



### El primer siglo después de Beatrice

**Amin Maalouf**

Título original: *Le premier siècle après Béatrice*

Traducción: María Concepción García-Lomas

208 páginas

Col. Libro de bolsillo, 761

Alianza Editorial, 2003

más que de forma tangencial. Al igual que para el lector medio Idaho Darfur está mentalmente más lejos que Marte, la ciencia ficción se va muchas más veces al planeta rojo que a un desastre en el Ecuador. No creo ser el único que perciba que lo que ocurre en el África subsahariana tiene tanto o más que ver con nuestro futuro que una misión de la NASA. Sin embargo, siguiendo la omnipotente tendencia del género estadounidense, la totalidad de la CF da la espalda a las temáticas del futuro palpable. Ojo, no quiero decir que toda la ciencia ficción deba ser social, insisto en este punto: lo que me parece sospechoso es que no lo sea NINGUNA, y denuncio que estos temas en cambio tengan que ser recogidos por otros escritores ajenos a los avances en el tratamiento de este material que ha conseguido y la ciencia ficción, pero que a la postre están también liberados de sus convencionalismos y pueden elaborar tramas más cercanas, más reales, más vividas.

Si, además, quien se pone a la tarea es un narrador tan notable como Maalouf —autor, recordemos, de títulos tan relevantes como *Las cruzadas vistas por los árabes* o *León, el africano*—, pues el resultado no puede ser sino satisfactorio en todos los sentidos. Hay calidad literaria, sí, pero puesta al servicio de una historia, del deseo de transmitir unos sentimientos: el progresivo desapego respecto a la sociedad de Hubert, el científico protagonista-observador de la historia; su amor incondicional por Clarence, su pareja, y sobre todo por Beatrice, la hija de ambos; su admiración por

## ¿Cuál es la última ocasión en la que alguien leyó una novela de ciencia ficción acerca de inmigración?

hombres de valor como los amigos con los que da lugar a la «Red de los Sensatos»; la creciente desesperación por el desencadenamiento de un posible fin del mundo que, como en la mejor tradición del género, no se producirá con una explosión, sino con un gemido... También hay sabiduría de hombre que sabe mirar la sociedad con perspectiva, plasmada en algunas sentencias memorables, todo ello favorecido por un narrador en primera persona, el citado Hubert, al que Maalouf alimenta de una sinceridad y una pasión contagiosas.

La historia, por lo demás, presenta un esquema curiosamente mimético al de algunos clásicos de la ciencia ficción, esas novelas de extensión similar a la de esta misma –breves, sin andarse por las ramas, suficientes para desarrollar la idea propuesta pero también con elementos de caracterización de personajes– de los cincuenta y los sesenta a las que muchos echamos de menos. Existe un solo hecho alternativo que desencadena la trama: la invención de unas pastillas que permiten reducir el número de hembras entre los embarazos, haciendo posible la aspiración tradicional en determinadas culturas, en particular en las necesitadas de mano de obra, de contar sólo con hijos varones.

La existencia de remedios tradicionales para conseguir ese propósito es empleada por una oscura empresa para introducir paulatinamente su producto.

Como ocurre con casi todas las amenazas que se ciernen sobre la humanidad (piénsese en el cambio climático, la emigración desbordante o lo que sea), el anuncio de la amenaza al principio es recibido con incredulidad, y cuando llega a convertirse en una certidumbre, no faltan las voces que ven en esa variación un posible beneficio. Todo con argumentos muy razonables, muy armados de razones prácticas; muy *neocon* en resumen. Al fin y al cabo, se apunta, la reducción de la natalidad en los países del Tercer Mundo podría servir, por ejemplo, para disminuir la presión migratoria sobre los desarrollados.

Hubert, el protagonista, asiste de la mano de sus propias experiencias y de las de su compañera, la periodista de investigación Clarence, al crecimiento del fenómeno, que provoca las consecuencias que pueden ser imaginables: progresiva degeneración de la vida en los países afectados por la escasez de mujeres, violaciones, derrumbamiento de la sociedad. Maalouf, en su

calidad de talento a caballo entre Europa y el mundo árabe, tiene la capacidad de presentarnos ese escenario progresivamente oscuro en forma de vasos comunicantes que terminan impactando también sobre el mundo acomodado. No puedo resistirme a reproducir otro de los numerosos momentos de claridad intelectual que posee esta obra:

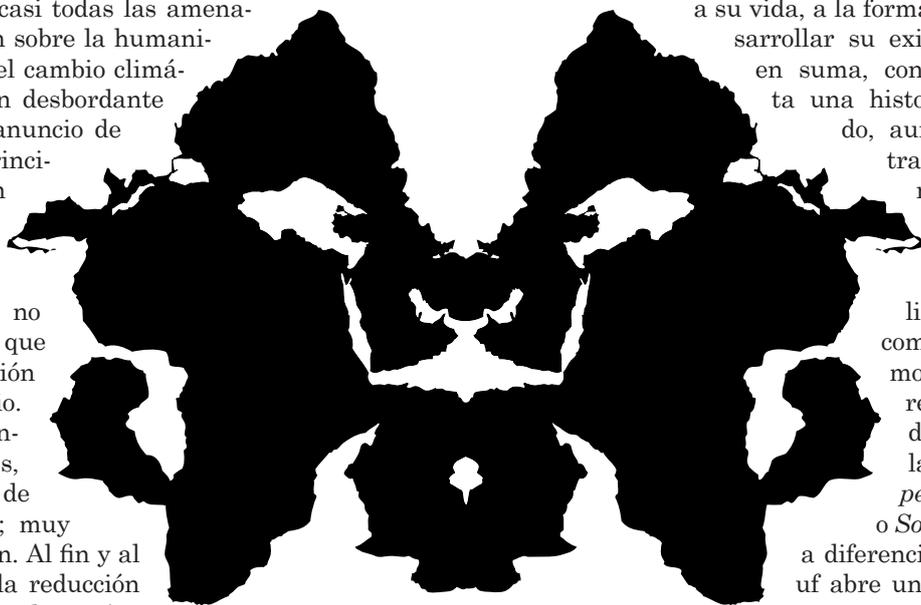
¿Qué hemos hecho [los occidentales]? Nos degollamos más y mejor, nos machacamos a cañonazos con furor, nos asesinamos con gases asfixiantes, y todo ello hasta mediados del siglo XX. Luego, un día, ahítos, calmados, fatigados, algo envejecidos, nos sentamos en el sillón más cómodo gritando entre bastidores: «¡Y ahora, que todo el mundo se calme!». Pues bien, no, ya lo ves, todo el mundo no se calma al mismo tiempo que nosotros. Por todas partes existen Alsacias-Lorenas, disputas entre papisas y hugonotes, tan absurdas y tan sangrientas como lo fueron las nuestras.

El progresivamente dolido Hubert, que terminará optando por el exilio interior y el encuentro con valores auténticos, es un protagonista ideal para conducir la historia: está cerca de ella, pero no lo suficiente para abrumarnos con detalles excesivos. Se interesa por lo que ocurre, pero sobre todo por cómo le afecta

a su vida, a la forma en que quiere desarrollar su existencia. Consigue, en suma, convertir en intimista una historia de gran calado, aunando la vocación trascendentalista del núcleo temático de la CF con la individualista de la mayor parte de la literatura general, como hicieron en su momento –vuelvo a remitirme a clásicos del género–, novelas como *La tierra permanece*, *Ciudad* o *Soy leyenda*. Aunque, a diferencia de éstas, Maalouf abre un hueco para la esperanza, aunque sea sutil,

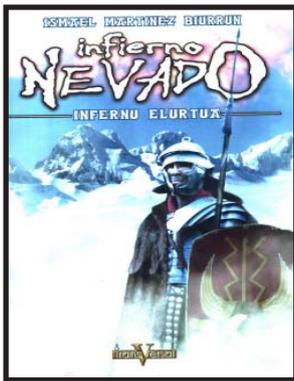
ambigua, tristonía, en las últimas páginas.

El escritor asegura en su web que, aunque la mayor parte de sus obras son históricas, confía en escribir más obras que se desarrollen en el futuro. Alabo su propósito: nos hacen falta mentes lúcidas, que no eludan las cuestiones prioritarias para refugiarse sistemáticamente en un mundo de fantasía. Útil e importante –el escapismo tiene valor sin necesidad de que ahora le venga yo a justificar–, pero absurdo como única opción. ●



# Generación de terror

por **David Jasso**  
Escritor

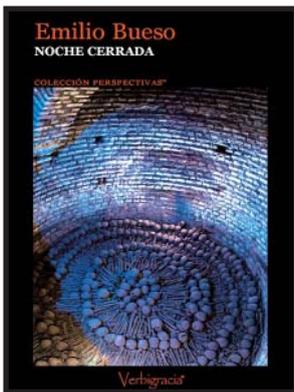


## Infierno nevado

**Ismael Martínez Biurrun**

268 páginas

Col. Transversal Novela Histórica  
Equipo Sirius, 2006



## Noche cerrada

**Emilio Bueso**

200 páginas

Verbigracia, 2006

**E**n la contracubierta de uno de estos libros puede leerse que su autor «pertenece a una generación de autores que, de forma natural, se ha criado leyendo novelas de terror».

Llama la atención el concepto de «generación de autores»: ¿acaso sugieren que existe un grupo de escritores de terror que coinciden en planteamientos, ideas, desarrollo formal, unidad temática...? Pues, aunque os sorprenda, puede que la respuesta sea afirmativa.

Vamos a analizar dos novelas aparentemente muy diferentes pero que poseen muchos más puntos en común de lo que en principio podría pensarse. Ambas se han publicado recientemente, son de autores españoles y pertenecen al género de terror. Éstas serían sus similitudes superficiales, pero pronto comprobamos que hay más; por ejemplo, sus autores se llevan sólo dos años de diferencia y las dos novelas están narradas en primera persona por supervivientes de los hechos acontecidos... Aunque lo más sorprendente es que una vez leídos ambos libros descubrimos que su estructura básica es prácticamente idéntica y que comparten conceptos, temores, soluciones y recursos narrativos. Incluso los títulos tienen la misma estructura: *Infierno nevado*, *Noche cerrada*.

Oh, vaya, sí que hay coincidencias, ¿verdad? Pues aún hay más, mucho más.

La idea central de las dos novelas es la misma: implica a las fuerzas vivas (una patrulla romana o una vigilante de seguridad) frente a misiones de mantenimiento del orden y búsqueda de desaparecidos. Los protagonistas de ambas, tras vivir algunos momentos de terror, de origen incierto y posiblemente paranormal (aunque sin descartar explicaciones más lógicas y sin distanciarse de la realidad mundana), descubren que existe algo oculto de innegable carácter sobrenatural. Acaban asumiéndolo y venciendo a sus temores. El inevitable enfrentamiento final tiene lugar en oscuras cuevas en las que los protagonistas se enfrentan a seres monstruosos. El desenlace es también muy semejante, aunque no entro en detalles para no destripar los argumentos.

Así, ambas obras parten de la misma premisa argumental y la desarrollan de forma similar: presentan a los personajes mientras introducen la misión que han de realizar. En los dos casos es el poder superior quien asigna la tarea a los protagonistas de manera semejante:

—Es mejor que lo sepas desde el principio (...). Vas a reemplazar a un trabajador que desapareció en acto de servicio. Salí a vigilar la fábrica y nunca volvió a casa.

—O sea que desapareció... mientras hacía la ronda... (*Noche cerrada*).

Ha llegado el momento de revelaros la auténtica grandeza de esta misión. (...) Está claro que alguien ha atrapado a nuestras tropas y se ha quedado nuestro trigo (...) propongo armar una cohorte expedita y enviarla hacia las montañas en busca de la tropa... (*Infierno nevado*).

El hecho de que sean los superiores quienes embarquen a los protagonistas en la aventura sirve para colocar a los personajes en una posición inevitable de la que no pueden escapar, en los dos casos los personajes están obligados a cumplir su misión: necesitan el dinero y el prestigio social que supone cumplirla adecuadamente. Por otro lado, con este recurso el lector empatiza más con los personajes, ya que todos nos sentimos la mayor parte del tiempo avocados a vivir una existencia que suele estar marcada por nuestros superiores.

Con esta presentación del conflicto, los autores nos hacen suponer que existe algo misterioso, una causa de fuerza mayor capaz de acabar con una patrulla de legionarios romanos o con un aguerrido guarda de seguridad. Generan inquietud y crean suspense ya desde las primeras páginas. Además, los narradores (recuerdo que los dos están escritos en primera persona) adelantan con frecuencia pequeños detalles de lo que va a acontecer en el futuro pero sin dar demasiadas pistas, con frases del tipo «lo que no sabía era que aquella iba a ser la última noche de la operación. Y la más larga» (*Noche cerrada*), «un poderoso secreto se revolvía incomodo bajo la delgada piel de la muchacha» o «si bien es cierto que el terror terminó volviéndonos locos a todos» (*Infierno nevado*). Se adelantan las consecuencias de lo que va a suceder aunque sea de forma velada; un recurso sabiamente utilizado por ambos autores, ya que lo usan con mesura y cumple el objetivo propuesto sin abusar de él. En este aspecto podemos destacar que *Infierno nevado* cuenta con un prólogo que cronológicamente es posterior a los hechos narrados, convirtiendo el cuerpo de la novela un gran *flashback*.

En el desempeño de las misiones comienzan a acontecer fenómenos extraños, y, oh, casualidad, en una novela aparece un niño y en la otra una niña:

Pude oír claramente (al niño) profiriendo una risita traviesa (*Noche cerrada*).

Sonaba como una risa infantil, pero no la de un niño. Más bien la de una niña (*Infierno nevado*).

Niños que ríen en la noche del bosque... Oh, oh, seguro que no es nada bueno. Podéis imaginar que ninguno ha tenido un pasado agradable... En ambas obras la figura infantil sirve para lo mismo: guiar a los protagonistas hasta el enfrentamiento final y darnos pistas de la naturaleza de la amenaza, siendo ellos mismos un misterio de origen desconocido. Los dos jovencitos

desempeñan un papel importante en el desenlace. Habría que matizar que en *Infierno nevado* la niña es un poco mayor; lo suficiente para que exista un componente sexual, pero siempre se nos presenta como virginal y prepúber.

¿Hay más semejanzas? Pues sí, continuemos: en ambos libros los protagonistas se encuentran en un momento dado con víctimas de la maldad. Los desafortunados han enloquecido y se explican con problemas, veamos su aspecto:

Sus ojos amenazaban con saltar de sus cuencas, tan abiertos, y sus labios se contraían en una fea mueca que dejaba ver sus dientes entrechocando (*Infierno nevado*).

Tenía la expresión descajada en un horrible rictus con la mandíbula totalmente desubicada hacia delante y varios hilillos y grumos de baba y moco brotando y cayendo de su boca constantemente (*Noche cerrada*).

Dios mío, si parece el mismo tipo, oigamos sus palabras:

—Aaaaa... algunas veces el mal más absoluto, el que sólo los peores hombres pueden hacer, se instala en lugares horribles (*Noche cerrada*).

—La ma... la mal... (...) la maldad es vieja... Llega, llega, al fin (*Infierno nevado*).

Les auguramos un mal final a esos pobres individuos. De todas formas, no es de extrañar que ambas víctimas coincidan porque, ¿qué sabemos de las amenazas? ¿Cómo se las describe? Echemos un vistazo: en una obra es «El que duerme en el abismo» (*Infierno nevado*); en la otra, «El que habita en el fondo» (*Noche cerrada*). Muy probablemente sean vecinos. Eh, un momento, ¿a ver si estamos hablando del mismo ser? No puede ser:

Siendo su cabeza, tórax y abdomen del tamaño de los de una persona normal, sus extremidades combadas y deformes se prolongaban a lo largo de cinco o seis metros de envergadura. Un par de brazos y piernas monstruosamente alargadas y contrahechas (*Noche cerrada*).

Surgieron unas figuras descomunales (...) Sus cráneos desnudos se asentaban sobre sus hombros como rocas grises, descuellados, pesados y lisos (...) Movían torpemente sus cuerpos de gigantes hacia nosotros (*Infierno nevado*).

**Son novelas muy distintas, aunque muestren ciertas similitudes de planteamiento y estructura, lo cual podría indicar que efectivamente sí existe una «nueva generación» de autores de terror con elementos comunes**

No cabe duda, los monstruos son, como poco, primos. Y, sin duda, vecinos.

El cuerpo central de la gruta (...) reverberaba al compás de las ondas producidas por el riachuelo que serpenteaba por debajo, (...) como si fuera la sangre misma de las montañas corriendo por sus arterias. Las paredes de la sala aparecían horadadas por (...) las galerías que confluían en aquel corazón megalítico (*Infierno nevado*).

Al fondo se divisaba una cueva oscura como la que me había llevado hasta allí, de forma que el río continuaba trazando su cauce. Horadadas en las paredes, había una miríada de agujeros (*Noche cerrada*).

Las dos novelas poseen la misma estructura. En un momento dado el protagonista ha de enfrentar a sus temores y adentrarse en una cueva:

Así iniciamos el descenso, (...) llevaba un hachón encendido en una mano (...) descendiendo con paso más vivo (*Infierno nevado*).

Descendí rápidamente con (la linterna) atada al pecho (*Noche cerrada*).

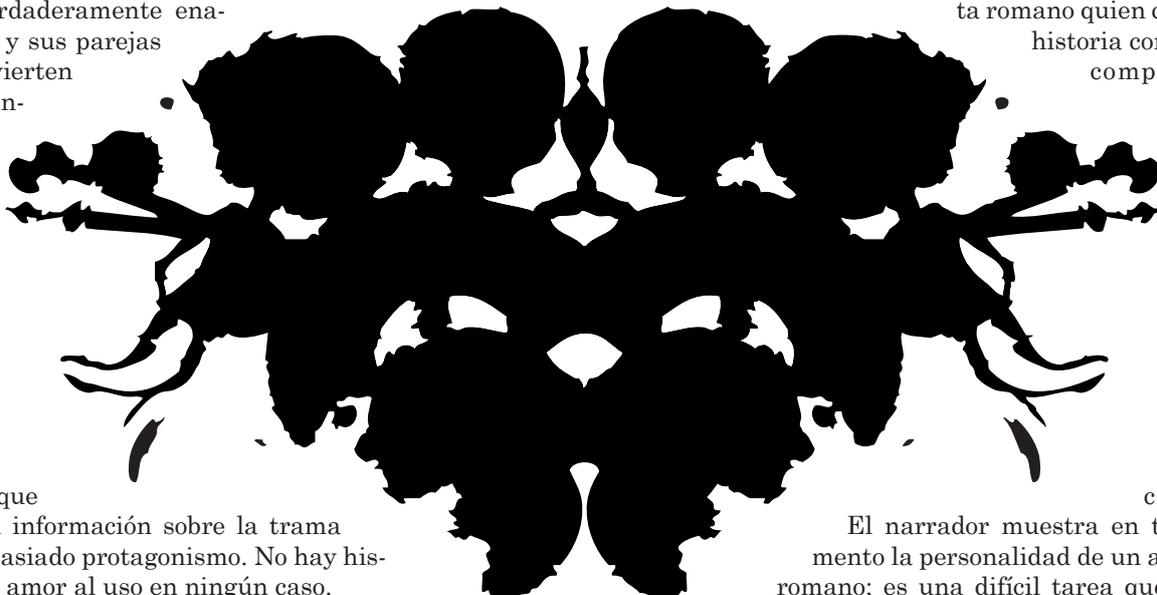
Ambos protagonistas tienen una relación sentimental-sexual de carácter poco habitual (cada uno en su novela, claro). El destino de sus parejas también posee muchas coincidencias. Ninguno de los dos está verdaderamente enamorado y sus parejas se convierten en secun-

Bien, llegados a este punto os preguntaréis si alguna de las dos novelas es una copia de la otra, si se ha visto directamente influenciada o si basta con leerse una de las dos para conocer la otra. La respuesta es un no tajante. Son novelas muy distintas, aunque muestren ciertas similitudes de planteamiento y estructura lo cual podría indicar que efectivamente sí existe una «nueva generación» de autores de terror con elementos comunes (y no es por nada, pero sé de buena tinta que en la próxima novela de terror de Eximeno y Jasso hay niños en un bosque y concluye en una cueva con un riachuelo...). Así que ya sabéis: hay generación, hay cantera y el futuro es halagüeño.

Analicemos ahora las principales diferencias entre ellas:

Me gustaría destacar fervientemente el gran contraste que existe en el estilo literario de los dos autores. Aquí radica la mayor diferencia. Ismael es mediano, detallista, mucho más literario, y su calidad como escritor es incuestionable; posee madera de buen narrador (es algo que se nota a las pocas líneas). El ritmo es el adecuado a la historia, se toma su tiempo para presentar a los personajes y desarrolla la acción en un lento e imparable *crescendo*. Las descripciones son precisas y sitúa cada elemento en la acción dibujando completos decorados en los que mueve adecuadamente sus piezas. Es un estilo elaborado que se enfrenta a un difícil reto añadido ya que el autor se ha autoimpuesto la dificultad de que sea un cronista romano quien cuente la historia con toda la complicación que eso

conlleve.



darios que aportan información sobre la trama sin demasiado protagonismo. No hay historia de amor al uso en ningún caso.

Una última coincidencia que me gustaría destacar: en las dos novelas podemos encontrar veladas críticas al poder establecido y cierto antimilitarismo muy camuflado en la trama de la historia. No se trata de nada panfletario o estridente, pero ambos autores parecen mostrar la misma tendencia ideológica.

El narrador muestra en todo momento la personalidad de un auténtico romano; es una difícil tarea que Ismael supera con una nota altísima. El relato no se resiente en absoluto de ese lenguaje arcaizante y de un punto de vista demasiado implicado en la acción. De hecho, se disfruta de esa narrativa prolija y de ese aire tan realista que te traslada a los tiempos de la antigua Roma.

El estilo de Emilio Bueso es mucho más directo; no se anda con florituras. Apenas nos ofrece descripciones de ubicación y sólo precisa cuatro pinceladas bastante bien dadas para situarnos en el lugar de los hechos. Prefiere que la acción se base en el diálogo; algunos capítulos consisten casi completamente en conversaciones sin apenas intervenciones del narrador. Este uso tan frecuente convierte a la novela en un producto ágil y fresco, que se lee con facilidad. Así, el esmero literario no es tan alto. No quiero decir que la novela esté mal escrita, sino que Emilio no busca la retórica o las elegantes figuras literarias, sino que prefiere la acción y la velocidad para centrarse sólo en los detalles importantes. No pierde el tiempo y va al grano. Su estilo, en definitiva, es muy cercano al de las novelas de a duro que tan buenos ratos nos han hecho pasar a algunos.

La ambientación de *Ismael* es cuidada y detallista, se toma su tiempo y es un prolongado placer; se saborea cada párrafo. Emilio va directo a la yugular; con

## Aunque ninguna ofrece nada verdaderamente original, lo intentan y casi lo logran, pero les falta esa chispa de auténtico genio para llegar a deslumbrar

muy pocas palabras es capaz de colocar en situación y hace que la acción avance de forma adecuada. Es un agradable refresco.

Los personajes de *Ismael* son elaborados y complejos, y están movidos por numerosos motivos. Huye de las presentaciones tópicas lo que evita que se caiga en el estereotipo. Por otro lado, los de Emilio son más ligeros aunque están lo suficientemente bien dibujados como para que el lector no eche en falta nada más. Ambos autores esquivan los clichés con bastante éxito, se esfuerzan por no dar lo de siempre e intentan dotar a sus personajes de un pasado, unas motivaciones y una forma de ser más o menos profunda. En este sentido los personajes creados por *Ismael* son ejemplares.

Puede existir quien no se acerque a *Infierno nevado* por considerarla una novela «histórica». Es cierto que el escenario en que transcurre podría encuadrarla en ese subgénero y que posee indudables recursos del mismo, pero me consta que el autor ha querido escribir terror y, en mi opinión, lo ha conseguido. Es una novela de terror que transcurre en un momento histórico concreto, no es una novela histórica con elementos de

terror. En cualquier caso, ambos extremos están muy bien combinados y se disfruta sea cual sea el enfoque que se busque.

Por su parte, *Noche cerrada* transcurre en la actualidad, a pesar de que la contracubierta hable de la Guerra Civil como un factor destacable. Sin embargo, este componente «histórico» se desarrolla de forma superficial y en realidad podría ser sustituido por algún otro acontecimiento sin que la estructura o la trama resultaran demasiado afectadas. El contenido histórico en este caso es mínimo y no afecta al desarrollo de la novela, pues el autor se limita a mostrarnos algunos *flashbacks* para explicar los hechos actuales. Quede claro que se trata de una novela de terror, nada de revisiones históricas.

Finalmente, lo cierto es que ambas cumplen con bastante dignidad su papel de historias de terror; generan inquietud, crean suspense y terminan de forma potente. Quizá pequen de haber dado demasiada importancia al final, es decir, de encarrilar toda la novela a esa confrontación definitiva, ese clímax que culmina la trama, siendo su existencia la verdadera razón de ser de la novela, es decir, ambas están escritas para que la confrontación final exista y el desarrollo del libro es un camino necesario para llegar a donde los autores siempre han querido ir.

Aunque ninguna ofrece nada verdaderamente original (la sombra de Lovecraft es alargada), lo intentan y casi lo logran, pero les falta esa chispa de auténtico genio para llegar a deslumbrar. No recurren al gore ni a la sangre para asustar, ni se sirven de trucos baratos, aunque no hacen feos a algún detallito morboso. Entre las influencias de ambos títulos podrían encontrarse (repartidos) restos de *Conan*, *Alien* (la primera y la segunda), *Poltergeist* y, por supuesto Lovecraft; nada demasiado grave, sólo algún toque innegable.

Emilio en muchas ocasiones me ha recordado a Dean R. Koontz (sin intención de insultar; no te lo tomes a mal, Emilio), mientras que *Ismael* sería más semejante a un Ramsey Campbell bien traducido. No, ninguno de los dos es Stephen King, pero ni falta que hace.

Resumiendo: se trata de dos novelas interesantes con importantes coincidencias estructurales y argumentales, pero de desarrollo muy diferente debido sobre todo al personal estilo literario de sus autores. La calidad de ambas es muy alta (si me obligaran a elegir una, me quedaría con *Infierno nevado*) y las dos serían recomendables para cualquier aficionado al terror que se precie de serlo. Sin embargo, lo más importante es que pueden tratarse de un síntoma: que supongan el inicio de una tendencia de los creadores literarios españoles, que sean la primera muestra de una nueva serie de autores de género; que sean la punta de lanza de esa generación de terror que supondría un interesante revulsivo en el panorama literario nacional. Sí, hay generación, hay esperanza; hay terror. ●

# Hermenéutica relativista: cuando la sospecha se convierte en intriga cósmica

por **Gabriella Campbell**

Licenciada en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada  
y directora editorial

Consideran muchos aficionados a Poe, entre ellos un tal Mr. Edgar Allan, que nada en el poema “El cuervo” es gratuito. Si analizamos, como tantos hicimos obligados en el colegio, en el instituto o incluso en la facultad, en profundidad sus versos, siguiendo las indicaciones que él mismo (con gran consideración hacia el incauto lector) estableció en un maestral ejemplo de autocrítica en su *Filosofía de la composición*, llegaremos a la conclusión de que ni un solo fonema es casual. A diferencia de autores como Monterroso, a quienes hubo que sacarles con tenazas explicaciones sobre dinosaurios, Poe habla largo y tendido de la absoluta premeditación, necesidad y entereza que define cada palabra, cada sonido, cada cadencia de su poema. Sin duda, Jakobson<sup>(1)</sup> estaría orgulloso de él. Y es que ese reiterativo «nevermore, nevermore» no era en absoluto capricho. La resonancia de la «r», el uso de la vocal abierta «e» (la letra más común en el idioma anglosajón) eran tan imprescindibles como la aparición de un busto de Pallas Atenea en homenaje a la antigüedad clásica. Cortázar puso en duda todo esto, y sospecho que él, como yo, pensaba que la famosa debilidad de Poe por la bebida justificaba más sus delirios poéticos que la intención autorial. Si lo viéramos así, ¿sería plausible concebir que el notorio romántico escribió un poema borracho y luego, más sobrio y reintegrado en su persona intelectual y pública, intentara justificarlo? Tal vez como esa taza con el tampón dentro, que tantos estudiantes de arte han esgrimido como metáfora de la esencia femenina, o la obcecación dadaísta de convertir en arte el azar.

¿Y si lo viéramos desde el prisma del crítico? Un autor suele gustar de explicarse, suele disfrutar intentando hacer llegar su propia interpretación, obviando las interpretaciones ajenas que, por supuesto, nunca serán correctas para él o para ella. Así que, ¿qué ocurre cuando las explicaciones caen en manos de los demás? ¿Existe la posibilidad de que los otros tengan necesidad también de justificar, de disfrazar, de argumentar la valía de una obra? Por supuesto que sí, y las razones son potentes. Pueden ser políticas, ideológicas, estéticas, morales o incluso económicas. Pueden ser idealistas o interesadas (por lo menos en apariencia). Y muchas veces pueden ser completa y absolutamente absurdas.

## ¿Qué ocurre cuando las explicaciones caen en manos de los demás?



(1) Jakobson fue uno de los formalistas rusos que introdujeron en la Teoría de la Literatura el estudio riguroso, casi científico, de la forma literaria. Recomiendo encarecidamente su estudio sobre “Les chats” de Baudelaire; uno de los análisis más completos que se ha realizado a nivel formal de una obra, con un planteamiento que llega casi a lo científico. Sobre todo si se tienen problemas para conciliar el sueño.

## Dar prestigio al género no implica sacar los pies del tiesto

Algunos incautos críticos más o menos academicistas han tenido el descaro de virar su mirada hacia el género (o, como mejor se le conoce en determinados ámbitos universitarios, «subgénero») fantástico, esgrimiendo bajo lupa el extraño fenómeno *pulp* de la literatura de ciencia ficción, fantástica y de terror (a esta publicación digital, sin ir más lejos, os remito). Ya existen facultades con ciclos de doctorado dedicados a la ciencia ficción, donde alumnos doctos en Semiótica avanzada comparan asombrados la visión de Gibson con la Internet actual y donde sus profesores les descubren conceptos tan sublimes como el hipervínculo<sup>(2)</sup>. Allí donde antes el género fantástico era «cuentos para niños» o, citando a un compañero filólogo, «subliteratura», de repente surgen estudiosos y analistas dispuestos a concederle el mismo tratamiento que a otros textos pertenecientes al *mainstream*<sup>(3)</sup>. Gracias a personas como John Guillory y su curiosa noción sobre los estudios culturales e intertextualidad<sup>(4)</sup>, de repente se pueden analizar actuaciones de Madonna como símbolos feministas, revistas pornográficas como estudios sociales y hasta *El código Da Vinci* como literatura popular. Y si un estudiante, crítico o experto puede aplicar su lupa de mil colores a Dan Brown, ¿por qué no a autores de ciencia ficción como Connie Willis, Isaac Asimov o, El Alcaudón nos libre, a Dan Simmons?

Algunas percepciones se repiten hasta la saciedad: son de sobra conocidos los puntos de vista comunes acerca de los autores más prestigiosos del género de la ciencia ficción, la fantasía o incluso el terror. La interpretación feminista de Ursula K. Le Guin, la teóloga de Philip K. Dick, la científica de Isaac Asimov o la sociohistórica de Tolkien. Algunas interpretaciones hacen flaco favor a su objeto, como la acusación de fascista que pende sobre la cabeza de Robert A. Heinlein. Sin embargo, podrían aplicarse perspectivas mucho más divertidas (y se han aplicado) precisamente a estos tres autores: una interpretación marxista de Le Guin explicaría de forma hartamente convincente su creación de mundos utópicos donde la igualdad trasciende incluso al género, los historicistas o biografiados podrían frotarse las manos con las experiencias ultrasensoriales de Dick, apuntalando cada uno de sus relatos (y son

muchos) a un momento exacto de su vida y experiencia<sup>(5)</sup>, y un análisis formalista de Heinlein podría aportar nuevas luces acerca de un autor que nunca ha sido muy considerado por su uso del lenguaje.

Pero la realidad, como viene siendo habitual, acaba venciendo a la ficción. Los estudios culturales y la deconstrucción abrieron una ventana a la posibilidad infinita de la interpretación, y se unieron firmemente a nociones como la de la «hermenéutica de la sospecha», formada por aquellas escuelas de pensamiento que desconfiaban, sospechaban, de todo lo preestablecido. Un buen ejemplo de esta forma de pensar estaría en el psicoanálisis, que aplica sus métodos de evaluación a los textos en todas sus formas; otro sería el giro lingüístico de Paul Ricoeur, que reconstruye la relación entre autor y lector (quien redefine el sentido del texto cada vez que lee) o la desconfianza del lenguaje de Nietzsche. Tradicionalmente, sin embargo, suele asociarse este término a la tríada Nietzsche-Freud-Marx, tríada que intentó conjugar Ricoeur al tratar su «conflicto de las interpretaciones». Todo esto culmina en interesantes y apasionantes discusiones liberadoras, pero también en la reproducción por mitosis de críticos e intérpretes amantes de lo trivial obstinados en aligerar su carga academicista apuntándose al carro «Harold Bloom» de cómo ser teórico literario y vender libros en el mismo proceso. Porque, como diría cualquier seguidor del propio Marx, aquí lo que cuenta es la economía de mercado.

La lista es, desde luego, interminable. Uno de los grandes favoritos desde hace unos años es el estudio del «otro». El «otro» tiene muchas caras y puede ser alguien de otra raza, de otro género, de otra orientación

**La sospecha es un potente arma de doble filo. Puede ayudarnos a desconfiar de lo preestablecido abriendo nuevos horizontes, pero también puede dar lugar a laberintos sin salida o, peor aún, con salidas completamente irrisorias**

(2) Basado en casos reales.

(3) Literatura que queda fuera de cualquier género. Suele utilizarse para referirse a la cultura general.

(4) Miembro de la escuela estadounidense de estudios culturales, junto a otros críticos como Constance Penley fue uno de los primeros en tratar el curioso fenómeno de *fandom* o conjunto de aficionados a algún tipo de cultura socialmente considerada «popular».

(5) Como dato curioso, se debe constatar que la revista *Rolling Stone* definió *Los tres estigmas de Palmer Eldritch* como «la clásica novela LSD», aun cuando el autor todavía no experimentaba con drogas alucinógenas. Para que vean la utilidad del biografismo.

## Buscamos aquello que queremos encontrar, y en ese proceso a veces olvidamos lo más importante: la propia coherencia con el texto

sexual o incluso de otro planeta. La teoría queer identifica al «otro» con el hombre y la mujer homosexual, y equipara en algunos artículos concretos al alienígena, lo desconocido, con el individuo gay, el individuo también desconocido. Pero hasta ahora estamos hablando de grandes líneas de pensamiento, de reconocidas escuelas de la crítica y la teoría literaria. ¿Qué ocurre cuando hasta los grandes dinosaurios se trascienden y comienza el análisis por el análisis?

El análisis de *El hombre en el castillo* de Dick desde el punto de vista del taoísmo es, cuanto menos, interesante, y tiene sentido por la predominancia del I Ching a lo largo de la novela. Por otro lado, tal vez la acusación que se realizó a la película *El show de Truman* (Peter Weir, 1998) de plagiar ideas dickianas no sea tan cierta. El estudio de la intertextualidad, por mencionar otra perspectiva en boga, llega hasta límites insospechados: Dan Simmons se equipara a Umberto Eco al utilizar macrouniversos de interacción referencial en *Hiperión* al igual que hace, a su estilo, el semiótico italiano en *El péndulo de Foucault*<sup>(6)</sup>. Podríamos apuntar que su disposición de mundos y culturas cruzadas es más fácilmente asimilable al *Abarat* de Clive Barker que ponerse a elucubrar acerca de metáforas que expliquen una geografía surrealista, y su metaliteratura tiene más que ver con los constantes guiños al Mundo-disco de Pratchett que con el postmodernismo formal de Eco. Dar prestigio al género no implica sacar los pies del tiesto.

Otros casos curiosos incluyen el ardiente psicologismo aplicado a la famosa saga de «Harry Potter», que desgrana las peripecias de los personajes de Rowling desde el estudio de la «angustia adolescente» y los conflictos de la pubertad<sup>(7)</sup>; el ultrafeminismo destinado a la popular Buffy Cazavampiros, que algunos estudiosos, al igual que ya hicieron con *Xena, la princesa guerrera* (también carne de cañón para la teoría queer) enaltecen como muestra exaltada de la mujer liberada, como si, en vez de una jovencita monísima atrapada en un fatal hado caza-vampiros, nos hallásemos frente

a la mismísima Gloria Steinem. Imaginad hasta qué punto llegan entonces los grandes clásicos: Tolkien sufre análisis numerológicos que lo equiparan con un genio cabalístico y sus idiomas élficos reciben atención filológica o Herbert es objeto de extensos pormenores temáticos y, además, todos hemos oído las elucubraciones políticas que relacionan la especie con el petróleo y a la situación política de Oriente Próximo<sup>(8)</sup>. Mejor será no indagar siquiera en autores más oscuros, como Lovecraft o Lem<sup>(9)</sup>.

En teoría, cualquier interpretación es posible. Si deseo establecer que Brian Aldiss es budista, puedo conseguirlo. Si deseo establecer que Diane Wynne Jones es pederasta, también es posible. Si deseo proponer *Criptonomición* como manifiesto anti-burgués, también puedo hacerlo. Hasta podría demostrar que el personaje protagonista de «Las crónicas de Terramar» sufre un severo desajuste de personalidad debido a un poderoso complejo de Edipo. Sólo hacen falta un poco de imaginación y las herramientas adecuadas, y además jugamos con la baza nada despreciable de que estos autores pertenecen a un género, el de la ficción especulativa, hasta la fecha poco estudiado, repleto de lagunas y sin una bibliografía establecida, lo que en ocasiones nos permite hablar sin temor a ser puestos en duda por expertos o profesionales.

La sospecha es, en cualquier caso, un potente arma de doble filo. Si bien puede ayudarnos a desconfiar de lo preestablecido (incluso del mismísimo lenguaje), abriendo nuevos horizontes y ensanchando nuestras mentes, ya estén atrapadas en el teocentrismo, el logocentrismo, o la ambición de los nuevos tiempos vanguardistas, también puede dar lugar a laberintos sin salida o, peor aún, con salidas completamente irrisorias. La sospecha se muerde la cola eternamente, llegando a convertirse en paranoia. Y, si no, partamos de la premisa con la que hemos empezado, la desconfianza mostrada hacia un ensayo de un autor consagrado que pretendía sentar cátedra creando una teoría de la composición. G. R. Thompson, en su *Poe's Fiction, Romantic Irony in the*

(6) Palmer, C., "Galactic Empires and the Contemporary Extravaganza: Dan Simmons and Iain M. Banks", en *Science Fiction Studies*, vol. 26, Greencastle, DePauw University, 1999.

(7) Por no hablar de su lectura teológica y social, a causa de la cual muchos padres no dejan a sus hijos leer libros de «Harry Potter», que supuestamente fomentan la desobediencia, las pesadillas y el satanismo. La lectura psicologista de la saga de J. K. Rowling llega hasta puntos extremos, como muestra la afirmación de la escritora A. S. Byatt de que los adultos que la leen buscan una lectura fácil que proporcione comodidad y consuelo a su niño interior.

(8) Algunos van más allá: en la página «<http://baheyeldin.com/literature/arabic-and-islamic-themes-in-frank-herberts-dune.html>» puede leerse una extensa comparativa temática entre *Dune* y la cultura islámica.

(9) No hay más que ver la versión epistemológica de *Solaris* (1972) que realizó Andrei Tarkovsky.

*Gothic Tales*, habla de una ironía presente en toda la obra de Poe y considera su *Filosofía de la composición* una muestra más del humor mordaz de éste. ¿Se trata de una teoría válida, o el teórico simplemente busca justificar una obra demasiado pretenciosa o rígida escrita por un autor al que obviamente admira? Las preguntas nunca terminan y las respuestas, tampoco.

Como diría Umberto Eco, «el *misreader*<sup>(10)</sup> usa un texto para encontrar en él algo que está fuera del texto, algo más real que el texto mismo»<sup>(11)</sup>. Buscamos aquello que queremos encontrar, y en ese proceso a veces olvidamos lo más importante: la propia coherencia con el texto. ●

(10) El *misreading* o *misinterpretation* es un término usado sobre todo por críticos anglosajones que explica que todo acto de lectura se basa en una imperfecta comprensión del texto, y que por tanto toda crítica es también un «*misreading*», una lectura basada en un error de base, lo cual conduce a un inmenso potencial interpretativo del texto. Umberto Eco desmonta esta teoría al expresar que, a pesar de la casi infinita posibilidad semiótica del texto, al final tenemos que mantener una mínima fidelidad a éste.

(11) De Eco, U (1992), *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1993.

Estudios de referencia:

Eco, U. (1964), *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1989. – (1992), *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1993.

García Landa, J. Á., “Understanding misreading: Hermenéutica de la relectura retrospectiva”, «[http://www.unizar.es/departamentos/filologia\\_inglesa/garciala/publicaciones/understanding.html](http://www.unizar.es/departamentos/filologia_inglesa/garciala/publicaciones/understanding.html)». Comunicación leída en IX Seminario Susanne Hübner «Pragmatics of Understanding and Misunderstanding», Universidad de Zaragoza, Departamento de Filología Inglesa y Alemana, noviembre de 1996. [8 de abril de 2007].

Palmer, C., “Galactic Empires and the Contemporary Extravaganza: Dan Simmons and Iain M. Banks”, en *Science Fiction Studies*, vol. 26, Greencastle, DePauw University, 1999.

Poe, E. A. (1846), “Filosofía de la composición”, en Poe, E. A., *Ensayos y crítica*, Madrid, Alianza, 1987.

Ricoeur, P. (1976), *Teoría de la interpretación: discurso y excedente de sentido*, Madrid, Siglo XXI, 1995.

Thompson, G. R., *Poe’s Fiction, Romantic Irony in the Gothic Tales*, Madison, University of Wisconsin, 1973.

Todorov, T. (1965), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Signos, 1970.

Nueva web de la Asociación Cultural Xatafi  
pase y lea

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

ASOCIACIÓN CULTURAL XATAFI  
para la promoción de la literatura.

ANO 2007

TOMO I.  
CON LICENCIA Y PRIVILEGIO.

DONDE SE DISERTA EL PORQUÉ Y  
para qué de la asociación y se detallan  
sus actividades, como son la revista de  
crítica Hélice, la antología  
de terror Pausa, el premio  
literario Xatafi-Cyberark,  
la revista mensual  
y otros menesteres.

enid, acerrano, sabed todos de  
Walter: Reflexiones críticas sobre ficción  
ciberolímpica! (Además: extractos  
de los más respetados críticos de  
literatura fantástica en castellano!)  
¡Llama habéis presentado críticas como  
estas, de rigor, seriedad, profundidad, de  
actitud casi ensayística, de criterio honora-  
ble y juicio bien dirigido! (Nota de veras:  
las periodistas aquí ¡Delicias con un for-  
mato digital, que por suerte no ha de ser  
menos propicio de la clásica! En tan famoso  
pá, que tantas gentes ya conocen y saben  
que es sencillo y como a las gentes felices!  
¡Delicias pudiendo impregnarlo como un  
Cachibory en nuestro mismo lugar de ocio o en  
vuestras zonas hogareñas, que el papel, por  
ejemplo, no ha de ser menos propicio de lo maravil-  
loso! ¡Asombros con críticas refinadas,  
desde venir cabaladas e imposibles porque  
de serdeción: nuestros críticos refieren sus  
opiniones sobre las más variadas obras del  
presente, del pasado y de lo que viene!  
¡Escuchad a nuestros juglares con sus  
reflexiones sobre acerca de los más variados  
aspectos de la literatura de fantasía, ciencia  
ficción, y terror! ¡Acorraos, tened, y tened  
vuestras jotas variadas de conocimiento, litera-  
rias y compatibles con nosotros, que hoy os  
fianza en las legendarias tierras de Xatafi!  
[www.xatafi.com](http://www.xatafi.com)

# CRÍTICAS ENFRENTADAS

**Fernando Ángel Moreno**  
Doctor en Teoría de la Literatura

La manera en que funciona la ciencia ficción puede ser estudiada desde la teoría de los mundos posibles. Desde esta perspectiva, el texto literario en sí forma su propio mundo, con sus propias reglas, con sus propios códigos. Su valoración debe hacerse desde el juego de relaciones que el texto propone, como si fuera —en realidad, desde un punto de vista enteléquico, lo es— un mundo alternativo al nuestro. El mundo alternativo no es el descrito en el texto: ese mundo no existe ni ha existido ni existirá jamás; el mundo alternativo es el texto en sí. Ese texto es el que contiene descripciones, diálogos, palabras, en suma —e incluso marcas paratextuales como cubierta, fuentes, textura del papel...—, que crea un mundo diferente al nuestro, con sus propias estructuras e interrelaciones a partir de las cuales el todo es mayor que la suma de las partes.

Esta manera de acercarse a la literatura puede parecer nada más que masturbación mental. Sin embargo, es tan importante que de la falta de comprensión del mismo parten los problemas que ha sufrido la literatura fantástica frente a la crítica durante las últimas décadas. Esto se debe a que los sistemas usados para la crítica de novelas a menudo se encontraban lastradas por una irreal dependencia del texto literario respecto del que llamamos «mundo fáctico», el nuestro, el material empírico. Por el contrario, observando el texto literario como mundo posible, la crítica debe replantearse la validez de sus métodos críticos, como ya han exigido no pocos teóricos de la literatura.

De este modo, el texto literario se justifica por sí mismo, sin necesidad de validarse a través de su semejanza o no con toda la realidad. Al acercarnos al texto, la búsqueda de semejanza con ciertos referentes carece de sentido. Por ejemplo, criticar una nueva novela sobre

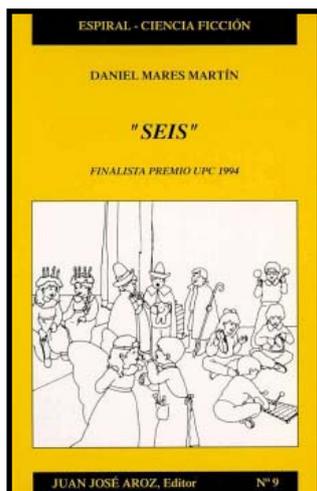
**Daniel Mares**  
Escritor

Joder, en menudo embolao me encuentro. Perdonen el exabrupto, pero no es para menos. Y es que la cerveza, la buena compañía y la conversación amena acaban trayendo cosas así, y uno se compromete en un proyecto que bien regado suena maravilloso, pero a la fea luz de la mañana, con su sobria realidad, da vértigo. Yo comentando mi novela. El autor usurpando el puesto del crítico.

Siempre digo que si me gustara hablar de lo que escribo, no lo escribiría, así que he procurado dejar que mis relatos hablen por sí mismos, que cada lector saque sus propias conclusiones, que hagan del cuento algo suyo, pues para algo lo han pagado (en el mejor de los casos). La historia deja de ser mía en el momento que la termino. Incluso muchas veces deja de interesarme, así que trato de evitar hasta la más simple pregunta sobre ellas. Y, ya ven, una vez más me veo contándoles cosas sobre lo que escribo y cómo lo escribo, y lo que es peor, intentando no aburrirles. Suelo cometer estas pequeñas traiciones contra mi persona, y donde dije digo, digo Diego, y, así, cuando empiezo a escribir algo y me hago firmes propósitos de hacer esto y lo otro, y de no desbarrar hacia aquí o allá, acabo cayendo en lugares que pretendía evitar. Bueno, puestos a ser sincero,

eso no pasa siempre. En 6 no pasó.

6 no fue lo primero que publiqué (fue lo segundo, o lo tercero a lo sumo) y, desde luego, no fue lo primero que escribí, pero sí supuso un comienzo. Algo que salía de mi cabeza gustaba a alguien, aparte de amigos y allegados, y eso era casi una novedad. Su publicación fue ardua, y no muy provechosa, pero mis problemas económicos y la rentabilidad de mis cuentos no creo que les interese a ustedes; lo importante es que la historia gustó a los que la leyeron en su momento, y voy a intentar aquí averiguar porqué.



**Seis**  
**Daniel Mares**  
165 páginas  
Col. Espiral Ciencia Ficción, 9  
Juan José Aroz, editor, 1997

F.A.M.

Troya porque cambia muchas de las ideas planteadas por Homero implicaría no asumir esta concepción de la literatura. Así, la obra debe ser estudiada por sí misma, por lo que consigue, por sus propuestas y realizaciones, no por su contacto con otros sistemas. Esos sistemas sirven de apoyo y de principio para construir: son herramientas de construcción y lectura, no baremos de valoración. La *Ilíada* puede servirnos para adentrarnos en una obra de teatro sobre Troya, pero lo importante de esa obra será siempre su propia estructura de interrelaciones simbólicas.

Este contacto con esos sistemas de la realidad (nuestra experiencia, las leyes del universo, los textos literarios anteriores que influyen...) existe, ¿qué duda cabe? Para inventar un unicornio necesitamos un caballo y un cuerno preexistentes. La imaginación pura no existe. Por el contrario, sólo existe la reestructuración simbólica. En esa reestructuración simbólica reside el problema: en que todo texto literario precisa de uno o más aspectos de la realidad para ser codificados. Esos aspectos casi siempre son abstractos, pero el apoyo –para su decodificación– en detalles observables por los sentidos es más concreto en la literatura realista que en la fantástica.

¿Y a qué viene hablar de todo esto al entrar en la crítica de *6*, de Daniel Mares? En que es un magnífico ejemplo de esta teoría. No te apures, amable lector, con que voy a usar su libro para hablar de mis ideas. Las ideas deberán salir, si les da la gana, desde su libro, pero es el libro lo que aquí me importa. Es la reestructuración simbólica que Mares realiza con una maestría tan difícil como eficaz a lo largo de su corta extensión. Por cierto, esta extensión breve será una de las mayores virtudes de la novela, pues el autor sabe hasta dónde puede llegar su idea y cuánto puede mantener unas reglas estéticas de una rigidez impensable. Más breve, hecha cuento, la fábula que nos narra no habría obtenido el desarrollo que merece. Más extensa, la novela habría acabado por perderse, el lector por agobiarse con el difícil planteamiento y, lo tengo por seguro, se habría perdido la idea original.

Mares reestructura una serie de conceptos que se encuentran en nuestra memoria. Esos conceptos son antropológicos, psicológicos y literarios. Esta macedonia de referentes establece unas reglas propias que pervierten de manera irremediable todas las fuentes. Este Peter Pan de la novela no es Peter Pan. Esta Alicia no es la del País de las Maravillas. Y la infancia que se nos presenta no es la nuestra.

¿Y la vejez? Pues al ser una vejez literaria, tampoco debería serlo. Pero es lo que más se parece a nuestra realidad de todos los elementos que aparecen en la novela. Por consiguiente...

Estamos ante una novela brutal.

Estamos ante un mundo posible brutal.

Que nos dicen que nuestra existencia es brutal.

La magia, la fantasía, el sentido de la maravilla de la

D.M.

Empezamos por el título, como es de rigor. Esta novela corta (muy corta) se publicó dos veces y con dos títulos diferentes: primero, tras quedar finalista en el premio UPC del 94 salió como *Seis*. Más adelante, en una reedición más profesional, y con la acertada opinión en contra de mis editores, me empeñé en que se publicara como *6*, con el guarismo haciendo las veces de título, lo que sin duda trajo confusión al curioso que ojeando alguna librería vio que el número 3 de la colección Gotas era *6*... No diré a qué viene este título por desvelar lo menos posible de la historia (aunque no crean que ese número es la clave para entender nada, no es mucho más que un pequeño juego), pero sí aclararé que ninguna de estas dos opciones fue la original. No son más que versiones del título real de esta novela; al menos el título que tuvo en mi corazón. Éste era el dibujo extremadamente *naif* de un reloj roto, marcando las seis en punto. No sé si existe alguna novela que tenga como título un dibujito infantil, pero yo quería que fuera así la mía. *6* es una novela sobre niños, y los niños están lejos de las letras; su mundo es el de la imagen (incluso pasó por mi cabeza llenar el relato de ilustraciones de ésas para colorear, pero el destino de este texto era un concurso, y no me atreví. Otro gallo hubiera cantado de escribirlo ahora). La cobardía de entonces me hizo echarme para atrás, pensando que un título así sería excesivo, y opté por un número, que más cerca está de los dibujos que de las letras. Tal vez en la próxima edición me decida, aunque creo que ya no sería lo mismo. Por cierto, puestos a cometer extravagancias con mis historias, una de mis aspiraciones es, algún día, publicar una historia sin título...

Esto del título nos lleva al centro de la historia: niños que no crecen. No desvelo nada puesto que esto mismo cuento en la primera línea con la que se abre la historia. Esa idea no es original (matizaré en mi defensa que la idea que se me ocurrió allá por el verano del 94, o el 93, no era «un montón de niños que no crecen»). No exactamente. No debo aclarar más por si alguno no ha leído la historia), lo sé, y al momento nos lleva a *Peter Pan*, y esa referencia y la excitada obsesión por trasladar la obra de Barrie a la ciencia ficción acompañan a todo el relato. El asunto es que una vez puestos a contar una historia de chavales atrapados en la infancia, al autor avezado se le presentan varios modos de tratar el tema, en principio igualmente válidos. Como no contábamos con tal escritor experto, sino con un servidor, y de donde no hay no se puede sacar, yo me planteé sólo dos: podía tratar a mis niños como niños normales (entiéndase «normales» como «reales») o por el contrario convertirlos en niños de cuento, como Wendy en *Peter Pan*, Alicia en los cuentos de Carroll o Dorothy de *El mago de Oz*. Todos estos personajes no se comportan como lo hacen nuestros hijos, sobrinos o esos niños que corren en el parque. En mayor o menor medida, éstos presentan siempre más iniciativa que un niño normal, lo que es mucho más interesante a la hora de convertirlos en protagonistas de una historia.

F.A.M.

ciencia ficción gobiernan esta horrorosa visión del ser humano. Gracias a ello, *6* es una de las mejores novelas de la literatura fantástica española de los últimos años. Además, funciona muy bien como modelo de lo que la ciencia ficción puede conseguir, así como de ejemplificación sobre el funcionamiento de los símbolos literarios en su deconstrucción.

## Mares es el responsable de que todo le chirrié al lector, de que se encuentre en una catarsis constante (Fernando Ángel Moreno)

Existen muchas teorías en la actualidad respecto a que cada novela la hace el lector, puesto que no todos leemos lo mismo ni podemos conocer las intenciones originales del autor. Esto es cierto en parte, como veremos en el magnífico ejemplo que supone *6*. El lector de esta novela debe constantemente construir, readaptarse, escapar de lo que ese narrador cínico, mentiroso, manipulador y retorcido nos está contando.

El lector construye los significados según avanza, negando las primeras impresiones página tras página. Sin embargo, carece de sentido afirmar que esto no se debe al trabajo de Daniel Mares. Mares es el responsable de que todo le chirrié al lector, de que se encuentre en una catarsis constante<sup>(1)</sup>. *6* nos mantiene en un latente estado catártico, a partir del cual recordamos sensaciones sobre la infancia, para que las hagamos chocar con nuestra actitud actual, de adultos, ante la misma. El texto está lleno de golpes bruscos contra el lector, que le hacen recordar con violencia que esto no es un cuento de hadas. Son detalles argumentales y descriptivos de inmensa crudeza. Un efectista ejemplo sería el momento en que Jay orina en la boca de Peter, tratado desde la visión de un niño muy pequeño. Quizá sea una de las mejores muestras de su buscada ambigüedad catártica. Se trata de un narrador que miente descaradamente al lector; que juega una macabra partida de sarcasmos con un lector que no sabe si es más listo que ese narrador infantil o si se encuentra a su merced. En realidad, el narrador se muestra a lo largo de toda la novela como un gran embaucador inmisericorde y, al final, muy, muy triste. El lazo que se crea entre narrador y lector es explícitamente muy íntimo. La catarsis parte, por consiguiente, de la pugna entre el tono y lo narrado, así como su relación con nuestros referentes más establecidos.

(1) La catarsis es la idea aristotélica de que en la literatura buscamos una fuerte impresión que despierte en nosotros posteriores hallazgos emocionales e intelectuales.

D.M.

Ahora bien, elegir a «niños de cuento» para protagonizar la novela trajo una potente e inesperada herramienta a mi narración: con ellos, todo era más intenso. Cuando los niños de *6* son crueles o generosos, lo son de un modo extremo. Me produjo una agradable intranquilidad el imaginar a esos personajes de cuento movidos por pasiones tan intensas, tan violentas. Y lo que más me llamó la atención es que, aunque se trataban de niños ficticios, recreaban un mundo infantil perfecto. Seguro que ustedes ya no se acordarán, casi nadie lo hace, pero el universo de los infantes es un lugar radical; un sitio de blancos y negros, sin cabida para los matices. Por eso es tan hermoso, por eso nadie es feliz, ni sufre tanto como cuando es niño.

No voy a presumir de psicología infantil, pero tal vez mi inmadurez congénita hace que me acuerde más de aquellos años que el resto de los adultos. Los niños viven en el presente, es la única época de nuestra vida que en realidad vivimos en el hoy, sin mediatizar por lo que ocurra mañana, porque mañana no existe. Por eso son tan terribles los terrores nocturnos, aunque el niño sepa que en unas horas llegará el día. Eso no le importa porque ahora, en el presente está oscuro. Así, cuando son felices son muy felices, y cuando son desgraciados lo son más que nadie, y generosos, y crueles. Y los niños son capaces de enormes crueldades; lo pueden ver en *6* si no me creen.

De modo que con estos niños falsos conseguía el mundo extremo de los niños reales, a los que les añadía toques de valor y responsabilidad que no suelen aparecer en chavales de la edad de los de *6*, perfecto.

En *6*, los personajes principales y muchos de los secundarios son trasuntos de personajes de cuento; de dos en concreto. Hay tres cuentos, o series de cuentos, que siempre me han gustado. Me parecen las historias infantiles más imaginativas, y hago mal en reducir mi apreciación a la literatura infantil: son obras donde reina la fantasía y la ilusión más que en ninguna otra, y en las que los niños protagonistas juegan papeles más que interesantes. Me refiero a las historias de Alicia de Lewis Carroll, *Peter Pan* y a los cuentos de Oz. De estos últimos no aparece referencia alguna en *6*, debido

## Ningún niño del mundo, menos uno, crece (Seis)

a que cuando fue escrita el autor no había leído nada de ellos. Estoy seguro de que lo hubiera hecho de conocer esas obras. Incluyó en cambio los otros dos. El *Peter Pan* de Barrie es una referencia evidente tratándose de una historia de niños que no crecen, y con éste bastaría. ¿Por qué añadir entonces a Alicia y sus personajes, y además darles tanta importancia en la historia?

F.A.M.

Porque Mares no hace más que intentar poner en la obra los lugares comunes de los que parte. Así que todas las influencias, todos los horizontes de expectativas del lector construyen la obra. Es una magnífica demostración de dos hechos: uno, que existe un lugar común al cual acude el lector, que comparte todo lector que haya tenido estas influencias, sean cuales sean sus vivencias personales. Dos, que el autor dirige la lectura del lector, dirige su improvisación y juega con el subconsciente. Éste es uno de los inmensos valores de *6*, que ya de partida no es poco.

No obstante, la preciosidad de la novela radica en lo que centra todo lo enunciado: el tono. El tono es su obra maestra, pero el tono no es nada sin argumento. Por consiguiente, la acrobacia de la novela consiste en mantener el tono en consonancia con la trama, lo cual consiguere. En este sentido, Mares es muy inteligente: el tono es la novela en todo su comienzo. Ojalá en la ciencia ficción universal, y en la española en particular, encontráramos un uso narrativo de las posibilidades expresivas del lenguaje tan rico como el de este relato.

Ya nos engancha desde ese título demoledor, desgarrador, mágico, poético, triste, terrible, soñado, tan mágicamente explicado por Hat, y desde el primer momento donde lo más hermoso se une a lo más horroroso: esa magnífica frase inicial, parafraseada de la frase inicial original. Qué manera más certera de afrontar una deconstrucción: «Ningún niño del mundo, menos uno, crece». Con sólo esa frase nos está introduciendo en el mundo de ambigüedades de la novela y, todavía sólo intuida, en su crudeza.

El tono tira del lector desde el principio y, por la sorpresa y lo expresivo de su naturaleza, Mares aguanta con él hasta que la trama y el misterio comienzan a tomar el protagonismo. Poco a poco, esa sorpresa del estilo va desapareciendo: hemos entrado en el juego. Es entonces cuando llega el argumento con toda su crudeza, una crudeza *beat* que choca con la trayectoria de cuento de hadas que llevábamos.

Ese juego con el narrador crea la ilusión de que el lector se entera de lo que va a ocurrir, de lo que está ocurriendo antes que él. Pero es una ilusión, pues el narrador demuestra su juego al predecir el futuro como quien comenta algo con un niño. Se trata en todo momento de una manipulación maravillosa de la que no se nos permite escapar. Lo bonito es que entrar en el pacto de ficción que se nos propone es muy fácil, ya que ese tono de la niñez se mantiene todavía en un lugar muy profundo en nuestra memoria, en nuestro horizonte de expectativas.

Esa cruda combinación ambigua entre ternura y crueldad, entre fábula moral e íntimo horror contemporáneo a lo *Paura*, nos llevan a un juego de niveles de lectura que por su sencillez de acabado oculta la complejidad de sus fundamentos.

Los niveles que plantea son variados y entrecruzados influyendo las características de unos en los otros hasta

D.M.

Existe una diferencia clave entre los cuentos de Carroll y Barrie. En el del escocés hay un claro intento moralizante. Peter Pan no quiere crecer, y eso está mal. Wendy y sus hermanos caen prendados en el fascinante mundo de Nuncajamás, pero al final entran en razón, y crecen, vuelven con sus padres, y sólo queda el pequeño Peter en su mundo; un muchacho adorable, ideal para soñar con él, pero no un ejemplo a imitar. Por el contrario, en Alicia entramos en un mundo infantil sin juicio moral alguno, sin intención educativa por ningún lado. Parece como si Carroll conociera el mundo de los niños desde dentro, ese mundo que todos olvidamos al empezar a contar nuestros años con dos dígitos, y lo recrea sin tratar de dar una lección o cualquier clase de mensaje moral.

De modo que en *6* el autor divide a sus personajes en dos bandos bien diferenciados: los remedos de Peter Pan y sus niños perdidos, fieles y respetuosos con el *statu quo*, y Alicia, el Sombrero Loco y demás personajes de Carroll encarnan el papel de rebeldes e indisciplinados. Afortunadamente para el lector, todo es apariencia. Quisiera dejar claro aquí, para aquél que no lo haya leído, que como ya se ha dicho son trasuntos de los personajes, no los personajes mismos. No se percibe sólo en esto la absorción de los clásicos de Carroll y Barrie. En varias ocasiones aparecen escenas que son reflejo distorsionado en la mente torcida de Mares de otras tantas aparecidas en los originales. Dejemos que el lector descubra cuáles, como un juego de charadas, apropiado, puesto que estamos hablando de niños.

Llegados aquí, el autor ya tiene un tema central, tiene personajes, un esbozo de trama... Nos falta el narrador, aspecto fundamental en toda historia. Mares suele dedicar mucho tiempo al modo de contar las cosas; le interesa y le preocupa hallar «el modo idóneo» de hacerlo. Existen más formas de narrar que la tan manida tercera persona, la cargante introspección continua en los pensamientos y sensaciones de todos los personajes que aparecen. Hay más narradores, adecuados a cada tipo de relato. Mares suele jugar mucho con esto. Sin ir más lejos, el lector habrá observado que en el presente texto hemos pasado de primera a tercera persona como quien no quiere la cosa, y no les aseguro que no haya otro cambio antes de que concluyamos.

Pues bien, la evidente obsesión por impregnar al lector de un universo infantil reclamaba un narrador especial, y el autor encontró uno muy extraño, lo más original que podemos hallar en *6*, y sin duda su arma más potente.

El cuento está narrado en primera persona y en presente. Hasta ahí no hay demasiado nuevo. El caso es que el narrador parece estar ahí, en la acción, aunque en ningún momento interviene en ella (situación que de producirse sería muy desafortunada; siendo un adulto no tiene cabida en esta historia). Incluso da la sensación de que nosotros, los lectores,

F.A.M.

alcanzar un resultado que no es hijo de ninguno, pero sí bastardo malsano de todos. El primer nivel, el más obvio, el del tono (que no el del estilo, como veremos) es el cuento para niños, el tradicional cuento de hadas; una tradición de la cual Peter Pan es tanto un elemento como otro nivel simbólico por sí mismo. El hecho de que el tono se centre en este nivel provoca esa idea de que lo más dulce está contaminado, de que bajo las apariencias existe todo un Infierno. El tono comienza entonces a configurarse con una línea paralela, a veces igualada, con la anterior: la narración oral para niños; esa tradición de nuestra manera de llamar la atención a un grupo de niños para despertar su fantasía, mediante primeras y segundas personas del plural, con muchas exclamaciones e hipérbolos. Por ello, a veces parece que estamos en un guiñol. ¡Alicia, Alicia, cuidado, detrás de ti! A veces, por el contrario, conlleva una reflexión interior del autor, al tratar con juegos gramaticales infantiles los temas más cruentos:

Bel está desnuda, atada y amordazada, hecha un ovillo. Su tierna carita llena de sangre y sus ojos dejan escapar lentamente lágrimas que se deslizan hasta la boca. (...) ¿Creéis que habrá vuelto a hacer... cosas malas con ella? Ah, ¿no os he dicho que Bel es la niña a la que le hizo «eso» Jay y por la que perdió su brazo? Pues sí, así es. Muchos dicen que desde entonces no habla.

No quiero ni pensar en ello. ¿No es realmente malvado este Jay? Seguramente se trata de ambas cosas, la línea del guiñol junto a la reflexión personal del autor. A partir de este juego, Mares por una parte consigue introducir el narrador omnisciente tradicional, pero desde un planteamiento nuevo, enormemente expresivo. Por otra parte, nos implica mucho más en el relato.

Un nuevo nivel es el de la novela generacional, tomado también con gran maestría por autores como Salvador y Aldiss, así como las conclusiones de novela de experimentación social que toda novela generacional conlleva. Mantengo el concepto de nave generacional, a pesar de que aquí no pueda ser empleado literalmente. No obstante, un nuevo nivel, el de la degradación sórdida de ciertas novelas psicológicas, también se encuentra presente en esta parábola sobre la infancia, la falta de entendimiento, la libertad y la vejez.

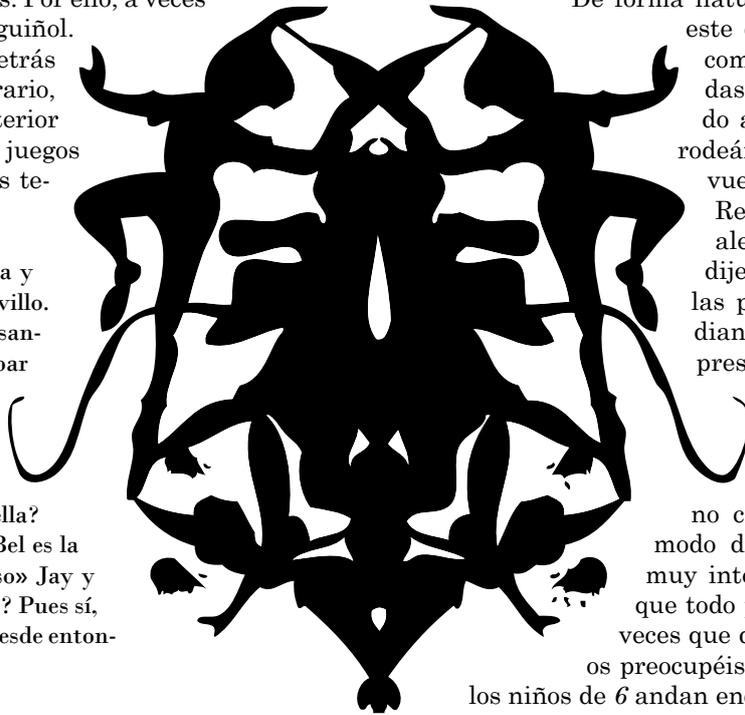
D.M.

estemos también con él y con los niños, ahí donde suceden los hechos, sin que tampoco podamos hacer otra cosa más que observar. ¿No les resulta familiar esto? Los más jóvenes entre ustedes no sabrán de lo que hablo, pero es muy parecido a una función de guiñol, a los tradicionales curritos. Allí, el narrador anda diciendo «niños, mirad como viene la bruja» o «avisadme si aparece para darle un estacazo». Está allí, viendo a las marionetas evolucionar, pero no estorbando en absoluto. La diferencia es que, en el teatro de guiñol, el público puede advertir a la princesa de la presencia del lobo con sus gritos. Por desgracia para ellos, los niños de 6 no oyen nuestras advertencias.

De forma natural, el modo de hablar de este extraño narrador se torna como el de los cuentos de hadas tradicionales. Así, hablando al lector como a un niño y rodeándolo de niños, se le devuelve a su infancia olvidada. Recupera los miedos y las alegrías de entonces, como ya dije, mucho más intensas que las pequeñas, mezquinas, cotidianas, ausentes de toda sorpresa y novedad, caducas y cortas emociones adultas. Comparte las aventuras de estos niños y quiere ser como ellos; no crecer, no cambiar, como Peter. Este modo de contar las cosas parece muy interesante, ¿no creéis? Hace que todo parezca muy divertido, y a veces que dé un poquito de miedo. No os preocupéis ahora, nadie va a sufrir y los niños de 6 andan encerrados en sus páginas.

Del señor Mares, de ese señor que escribió el cuento que tanto os interesa, dicen que escribe historias para reír, y otras que dan asco y miedo. Ésta de 6 tiene las dos cosas. ¿Divertida? Cómo no lo va a ser. Estando Alicia, y Peter Pan, y el Capitán Garfio, y el Sombrero Loco, y la Liebre de Marzo y Campanilla... ¿creéis que puede haber una historia con ellos en la que uno no se ría? Yo creo que no y ya veo como asentís todos. En cambio, asustar y dar asco, contado así... No sé, ¿vosotros que pensáis? ¿Qué os da más miedo? Esto:

El muchacho desgarró la piel y la carne del vientre de la niña, como una alimaña voraz. Pero no come. No. Escupe jirones de músculo y grasa ensangrentados, y sigue mordiendo, y arrancando más tejido, hasta que su cabeza desaparece dentro del cuerpo aún caliente, ocupando un lugar que llenara antes vísceras y...



F.A.M.

Por último, en cuanto a los niveles de lectura se refiere, queda por comentar el principal nivel de todos: el efecto de extrañamiento del género de ciencia ficción en su conjunto. Es decir, la idea de que llevándonos a otras coordenadas descubriremos ideas sórdidas e inquietantes sobre la naturaleza humana. Esto se consigue mediante la particular retórica del género, con sus personajes prototípicos, excepto el malvado Jay: todo un villano, uno de los más patéticos e inquietantes de la literatura de ciencia ficción, atrapado en un viejo cuerpo, en una vieja nave, en una vieja sociedad enferma de natural infantilidad.

Me gustaría también comentar la inteligencia a la hora de dosificar la información, favoreciendo la estructura narrativa con diversos fines: para mantener el suspense, combinando el suspense de la trama con la presentación de personajes. Además, el autor emplea esto para mezclar la presentación de personajes con los efectos catárticos ya comentados. La fuente de estos efectos se relacionan con las tramas y los personajes de las referencias literarias: Alicia, Peter Pan y la propuesta de Aldiss. Sin embargo, no es necesario conocer tanto las referencias de Aldiss o de la ciencia ficción en general como las indispensables de Alicia y *Peter Pan*.

Incluso al principio los personajes parecen aún más planos, estereotipados por encontrarse dirigidos a niños. Sin embargo, poco a poco, van volviéndose complejos no por lo que hacen y dicen, sino por lo que vamos intuyendo que ocultan. Al final, de todos modos, su complejidad no es tan grande porque la enorme complejidad de la propuesta es nuestra realidad, que nos obliga a relacionarnos, a entender, a crecer, a envejecer y a morir. Para lo cual no podemos ser niños, por mucho que echemos de menos aquella época.

## Elegir a «niños de cuento» para protagonizar la novela trajo una potente e inesperada herramienta a mi narración: con ellos, todo era más intenso (Daniel Mares)

¿Habría sido mejor que el tiempo se hubiera detenido a las seis de la tarde? Sin embargo, Mares realiza un alarde técnico: con pequeños detalles que no suponen un exceso de información ni una gran complejidad para un niño, detalles que podrían muy bien ser incluidos en el relato infantil, que van aportando sutiles pistas que arrastran con ellas al lector. Un buen ejemplo es el adjetivo intrascendental del rollizo cuello de Peter.

D.M.

O esto:

¡Cuidado! ¡No miréis ahora! Esto que hace el muchacho no debíamos verlo ninguno. Muerde y muerde a la pobre niña sin importarle mancharse de sangre, y mancharnos a todos. ¿Es que nadie va a pararlo? Me temo que no. El niño morderá y morderá hasta que ella deje de moverse y de gritar; da mucha pena, y miedo. Está llenando todo el suelo de sangre y eso enfadará...

## Por eso me gusta tanto 6; porque allí todo es siempre igual (Daniel Mares)

Casi asusta más ésta, ¿no? Es como cuando veis una peli de miedo y os tapáis los ojos, pero seguís mirando entre los dedos. Es difícil de decir. En ocasiones, la narración directa es más efectiva, pero aquí Mares toma un camino distinto.

Dejamos cómo ven de sumergirnos tanto en el «mundo» de 6 y volvemos al análisis normal y formal. Lo cierto es que narrar actos de extrema crueldad de un modo tan para los niños provoca un sentimiento extraño en el lector, de impotencia quizá, que en algunos casos aumenta la crudeza de los hechos, al ser tratadas barbaridades como pequeñas travesuras que enfurruñan más que espantan. En otros, los oculta. Sé de más de un lector que pasó por alto, sin darse cuenta, los aspectos más escabrosos de la novela, ensimismado por el ritmo y el «color» de la narración.

Hasta el momento parece que todas las decisiones tomadas por el preclaro autor, en un alarde de intuición poco habitual en él, son las más apropiadas para contar esta historia: un narrador extraordinario, unos niños de cuento, un lenguaje también de cuento... Así se consigue la precisa ambientación, el tono para sus intenciones narrativas, pero es difícil mantener así suficiente tensión dramática durante mucho tiempo. Las formas de narrar atípicas suelen estragar los paladares del público poco habituado a ellas. Llegamos así al centro de la historia, donde se dirime si estamos frente a un ejercicio vano o ante un buen cuento: la trama.

En 6 hay un misterio, cómo no, y un engaño. El narrador nos guía a través de estos enigmas, desenredándolos junto a los personajes. El misterio en sí no es algo sorprendente. A la vista de lo que ya hemos contado, es posible que muchos de ustedes ya se lo imaginen, y habrán acertado. Es tal vez por eso que se descubre por completo a mitad de la historia, si no antes, porque lo importante del argumento es cómo los personajes lidian con este secreto desvelado; como unos y otros, los que engañan y los que pelean contra el engaño, se enfrentan

F.A.M.

Por desgracia, en algunos momentos se le escapan adjetivos o expresiones que no acabarían de encajar en un cuento para niños. ¿Son fallos o le sirven al texto para ir golpeando, ir sacando al lector de la lectura para enseñar a volver a introducirlo? No sabría decirlo, aunque es cierto que a mí me han sacado demasiado en algún momento.

La conclusión respecto a todo lo tratado —que acabaremos de observarlo al presentar los temas de la novela— es el complejísimo y calculado mecanismo de relojería donde todas las piezas encajan en su sitio y ninguna puede moverse sin desvirtuar o incluso estropear el resto. Esto provoca un eficaz multiperspectivismo, un constante cambio de perspectivas y de opinión. El personaje de Jay, trasunto del capitán Hook, adquiere las siguientes perspectivas: malvado arquetípico, individuo injustamente tratado, como humano con sensibilidad y patetismo —su faceta más horrorosa, pues siempre nos encontraríamos más cómodos pensando en él como un monstruo— y como futuro que nos aguarda cuando crezcamos. Desde estas facetas, el lector es movido, como en otras tantas dimensiones de la novela, al capricho del autor. El lector queda desconcertado porque tan pronto es tratado como un niño (con una segunda persona del plural casi nunca usada en narrativa) como debe presenciar los acontecimientos, las sensaciones y debe tomar conclusiones como adulto. La interpretación de la lectura se vuelve, por consiguiente, un ejercicio demoledor para el lector; un ejercicio muy abierto, pero al mismo tiempo muy dirigido por el autor.

Esta lectura admite numerosos temas; la esencia de la novela. Muchos de ellos son tratados de manera muy original, relacionando los unos con los otros y enriqueciéndolos con dicha interrelación: la inmortalidad, la vejez, la degradación del individuo (en relación con el sexo, la soledad y la locura), la niñez (con su inocencia y su crueldad), la soledad (de Jay, de Alicia y de Wendy), la depravación en sí misma como relación entre el adulto-lector y el narrador, la muerte (desde la indiferente incompreensión del niño y desde la fuerte impresión cártica que sufre el lector, no sólo ante el hecho horrible de la muerte, sino ante la edad de los ejecutores y la reacción de ellos mismos y de los testigos), el futuro (bastante secundario, como en todas las buenas novelas de ciencia ficción) y, por supuesto, lo que da título a la novela y que nos lleva al brillante, difícil, logrado y desolador final: el tiempo, parado a las seis. ●



D.M.

al misterio de crecer, de cambiar. Y entre ellos encontramos muchos de los comportamientos que vemos en adultos ante el inevitable paso del tiempo. Todos los ingredientes que hemos desgranado construyen algo muy parecido a una fábula, y fabular es muy atractivo para cualquier escritor, y éste no se substraen en contarnos una historia de viejos protagonizada por niños. Aún con todo esto, de puro original se puede llegar a cansar sin demasiada dificultad, lo que nos lleva a la necesidad de que sea una historia muy breve, que, visto cómo corren estos tiempos plagados de dodecalogías, diría que es la mayor virtud de la novela. El texto es algo más que un cuento pero menos que una novela corta, lo que sin duda supone un problema para su publicación.

Aún así, conseguí que se editara por dos veces, y aún espero alguna más. Llegó a finalista de un premio cuando apenas me había destetado en esto de la literatura y aunque siendo como es su extensión y, tratándose de una *rara avis* en tratamiento y formato, ha llegado a más de lo que esperaba, les confieso que me entristece algo pensar en ella. Es mi niña favorita, y me hubiera gustado que todo el mundo la viera como yo. Aunque puede que se reedite otra vez, si la escribiera hoy, *6* no sería como es. Fue fruto de su momento, de un instante en que me interesaban y me inquietaban mucho los cambios, y de eso va en el fondo la novela (observarán que hace un rato que he vuelto a la primera persona, pero es que estos párrafos finales son más personales; ya hemos dejado el frío análisis. Y sí, pronto acabo, se lo prometo). Ahora no creo que se me ocurriera *6*; no de la forma tan intuitiva y rápida, casi vomitada, como la parí en ese verano de 1994. Incluso de escribirla, suprimiría algún aspecto del que prefiero no hablar; dejemos algo de misterio a la novela.

La gente cambia, y así también sus escritos; aunque puede que eso no le importe mucho al lector. Recuerdo que cuando la publiqué, alguien encantado con la historia me aconsejó que intentara colarla en alguna colección de literatura juvenil. ¿*6* para chavales de catorce o quince años? ¡Pero si es una barbaridad lo que ocurre y lo que se cuenta! Me sentí incómodo, porque entonces me preocupaba que los lectores me entendieran, que comprendieran lo que quería contar... Ahora me da un poco igual. Y es que, ya lo he dicho, que las cosas cambian. Por eso me gusta tanto *6*; porque allí todo es siempre igual. No sé si es eso lo que les gustó a los que la leyeron, pero después de ver cómo la hice y por qué la hice (aunque tenga que confesarles ahora, al final, que esto es un análisis *a posteriori*. Nada de lo que escribo está muy razonado, después de todo esto) creo que me gusta porque esas páginas son lo que me queda de mi niñez.

He dicho que acababa y no acabo, como la infancia eterna de mis niños. ¿Se acuerdan de lo largo que eran los veranos cuando tenían siete, ocho o hasta diez años? Si no, pueden leer mi historia. Gracias por prestarme su atención. ●

