

# Hélice



REFLEXIONES  
CRÍTICAS  
SOBRE  
FICCIÓN  
ESPECULATIVA

## REFLEXIONES

**Literatura fantástica y crítica: Reflexiones en torno a un binomio necesario**

Mariano Villarreal

**El tema de la biblioteca en Verne, Lovecraft y Borges**

Carlos Abraham

**Chuck Palahniuk: Escritura peligrosa**

Ismael Martínez Biurrún

**Heinlein 100**

César Mallorquí

## DOBLE HÉLICE

Harry Potter

## CRÍTICAS

Mares tenebrosos

La piel del vigilante

Las damas de Grace Adieu



# Artifex

Cuarta época

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

2008-07-01

# Sumario

Alejandro Moia . <b>El Prestigio (primera parte)</b>	○ 1 Entrada
	● 2
	○ 3 <b>Usted está aquí</b>
<b>Acogida</b>	● 4 Editorial
<b>El tema de la biblioteca en Verne, Lovecraft y Borges</b>	● 5 Reflexión
Carlos Abraham	● 6
	● 7
	● 8
	⋮
	● 16
	● 17
Iván Fernández Balbuena . <b>Mares tenebrosos</b>	● 18 Crítica
	● 19
	● 20
Albergo García-Teresa . <b>Las damas de Grace Adieu</b>	● 21 Crítica
	● 22
	● 23
<b>Chuck Palahniuk: Escritura peligrosa</b>	● 24 Reflexión
Ismael Martínez Biurrun	● 25
	● 26
	● 27
<b>Heinlein 100</b>	● 28 Reflexión
César Mallorquí	● 29
	● 30
<b>Literatura fantástica y crítica:</b>	● 31 Reflexión
<b>Reflexiones entorno a un binomio necesario</b>	● 32
Mariano Villarreal	● 33
	● 34
Albergo García-Teresa . <b>La piel del vigilante</b>	● 35 Crítica
	● 36
Alejo Steimberg y Eduardo Vaquerizo	● 37 Doble hélice
<b>Harry Potter</b>	● 38
	● 39
	● 40
	● 41
	● 42
	● 43
	○ 44 Salida

ISSN: 1887-2905

**Revista Hélice.** Número 9, mayo de 2008. Elaborada por la **Asociación Cultural Xatafi:** Santiago Eximeno, Juan García Heredero, Alberto García-Teresa, Natalia Garrido, Fidel Insúa, Teresa López Pellisa, Alejandro Moia, Fernando Ángel Moreno, Antonio Rómar y Javier Vidiella.

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

helice@revistahelice.com  
prensa@revistahelice.com

www.revistahelice.com

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



# Acogida

**H**ace unos pocos días terminó el I Congreso Internacional de Literatura Fantástica y de Ciencia Ficción, organizado por la Universidad Carlos III de Madrid y la Asociación Cultural Xatafi, editora de esta revista. En dicho congreso profesores universitarios, escritores y estudiosos de todo el mundo analizaron la narrativa fantástica desde todas sus vertientes, tendencias y sus conexiones con otras artes como el teatro, el cine o la poesía. Pusieron de manifiesto una vez más la necesidad de reivindicar la literatura no realista, independientemente de las etiquetas con que las podamos catalogar sus diferentes ramas y de los parámetros que usemos para estudiarlas.

Y si esto es una necesidad generalizada en todos los países, en España es una demanda acuciante y una obligación con nuestra cultura. En la conferencia de clausura del congreso, “Lo fantástico y la literatura española”, José María Merino, escritor y miembro de la Real Academia Española, mostró cómo la literatura fantástica ha sido perseguida, censurada y despreciada en España durante varios siglos. Por ese motivo es especialmente necesaria esta reivindicación, donde «este congreso es un síntoma de normalización». No podemos estar más de acuerdo, y desde ese compromiso adquirido de percepción objetiva de la literatura no realista, ni infravalorada ni sobredimensionada, simplemente la que se merezca cada obra concreta, seguimos aportando nuestro granito de arena con eventos como dicho congreso y con proyectos como esta revista.

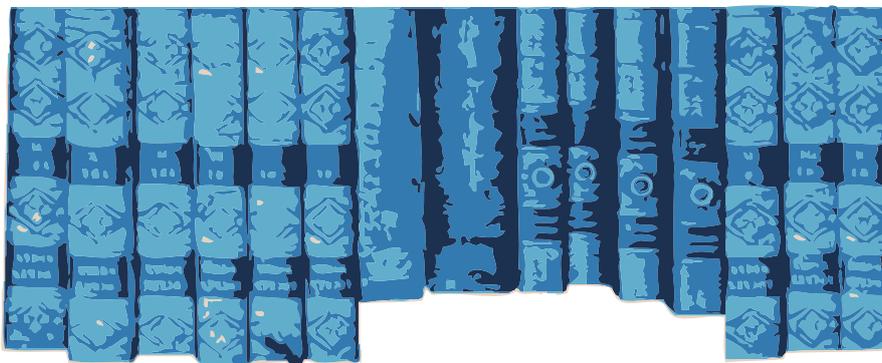
Baste como muestra este mismo número, en el que contamos con cuatro reflexiones con distintos enfoques y objetivos. Por un lado, nos acercará a la obra de Robert A. Heinlen bajo el particular punto de vista del escritor César Mallorquí, y se trata de un texto que apareció primeramente en su *blog* (<http://fraternidadbabel.blogspot.com>), el cual recomendamos encarecidamente. Además, Mariano Villarreal analiza la relación entre crítica y literatura fantástica, tratando de reclamar más líneas de convergencia. Por su parte, el escritor Ismael Martínez Biurrun nos sumerge en el mundo literario de Chuck Palahniuk analizando las claves de su retorcida narrativa. Para finalizar, nos enorgullece ofrecer el detenido estudio de Carlos Abraham sobre el tema de la biblioteca en tres gigantes de nuestro género: Verne, Lovecraft y Borges.

También contamos con un buen número de críticas: el poemario de Raúl Quinto *La piel del vigilante*, inspirado en los personajes del cómic *Watchmen* de Alan Moore y Dave Gibbons, y la antología de cuentos *Las damas de Grace Adieu* de Susanna Clarke, ambas realizadas por Alberto García-Teresa y la recopilación de relatos de terror marítimo *Mares tenebrosos*, diseccionada por Iván Fernández Balbuena. Por último, nuestra Doble Hélice, nuestras dos críticas complementarias, corren a cargo de Eduardo Vaquerizo y Alejo Steimberg, que se centran en una serie que no deja a nadie indiferente: «Harry Potter».

Esperamos, así, poder seguir aportando granitos de arena en la mejor comprensión de la literatura fantástica, de fantasía y ciencia ficción, en su completa normalización y que, además, por supuesto, que ustedes nos continúen acompañando montados en este autogiro utópico.



## El tema de la biblioteca en Verne, Lovecraft y Borges



por **Carlos Abraham**  
Profesor de Letras, poeta y ensayista

**E**l objetivo de este ensayo es examinar las modalidades que asume el tema de la biblioteca en tres de los más importantes autores de literatura fantástica y ciencia ficción de los siglos XIX y XX: Julio Verne, Howard Phillips Lovecraft y Jorge Luis Borges.

En Verne el tema victoriano (y positivista) del «archivo imperial», de la acumulación total del saber, alcanza su apoteosis en el sema de la biblioteca. En su obra son sumamente abundantes las representaciones de bibliotecas, las cuales poseen una funcionalidad pedagógica a la vez que diegética.

En el caso de Lovecraft, la biblioteca no funciona como sitio de reunión de conocimiento aplicable y funcional. Su cosmovisión las transforma en sitios donde acecha el «saber distinto», el saber contrario a lo cotidiano y racional. Constituyen una puerta hacia niveles de conocimiento opuestos a la razón humana, que terminan causando la muerte por *hybris* de los protagonistas.

En Borges, la biblioteca es representada con frecuencia como sitio de reunión y acumulación de la *summa* universal del saber. Sin embargo, no se trata de un saber útil (como en Verne) o siquiera perjudicial (como en Lovecraft), sino ya decididamente inalcanzable. Constituye, así, un tercer —y definitivo— estadio en el proceso de deconstrucción de las certezas gnoseológicas erigidas por la modernidad.

### Fundamentos teóricos. El «archivo imperial»

Una biblioteca puede ser muchas cosas. Puede ser un ámbito de aprendizaje, de esparcimiento, de investigación. También puede ser un arma. Ello ocurrió de modo paradigmático en Occidente durante el siglo XIX.

Todos los imperios se han enfrentado con un problema: la necesidad de controlar a distancia un territorio demasiado vasto. Este problema fue especialmente acuciante en el caso del mayor de los imperios: el construido por Inglaterra desde finales del siglo XVIII. Sobre todo a partir de la rebelión de los cipayos, el Imperio Inglés se veía a sí mismo como un inmenso desafío administrativo. Debido a su relativamente reducida población, resultaba imposible la ocupación plena de los territorios coloniales. Ello generó el concepto de un control imperial no basado en la mera fuerza sino en métodos indirectos: presiones económicas, estrategias políticas (por ejemplo, en un territorio dominado por dos tribus, apoyar a la más débil para evitar el surgimiento de un poder hegemónico), etcétera. Para ello era vital una precisa evaluación de los distintos elementos y factores constitutivos de los territorios ocupados.

Una de las convicciones principales del período victoriano era que cada conocimiento podía ser unificado en una totalidad, constituyendo *the ultimate form of power*: la fantasía de un «archivo imperial»<sup>(1)</sup> en el cual el control del Imperio (el mantenimiento de su

unidad) descansa en un monopolio del conocimiento<sup>(2)</sup>. Este «archivo imperial» no era ni una biblioteca ni un museo, aunque la literatura de las naciones europeas con imperios ultramarinos está repleta de bibliotecas y museos. Se trataba de un constructo del imaginario cultural, una fantasía de conocimiento absoluto (minucioso, unificado, sin lagunas) al servicio del Estado. Dicho de otro modo; no era un edificio ni una colección de textos, sino el concepto (socialmente imaginado y construido) del poder político a través de la compilación de todo lo cognoscible; de la dominación territorial mediante la producción, circulación y consumo de información acerca de dicho territorio.

Resulta sumamente revelador a este respecto el caso de los libros de viajes, escritos por exploradores como Burton, Speke, Livingston y Stanley, financiados a menudo por instituciones estatales como la Royal Geographical Society, y que describían minuciosamente la geografía, la fauna, la flora, la agricultura, la ganadería y las estructuras políticas de los territorios recorridos. En este sentido, el archivo funcionaba como una suerte de vanguardia de la efectiva anexión al Imperio de un territorio dado, como una extensión epistemológica de Inglaterra dentro de sus fronteras imperiales actuales y futuras.

El Imperio Británico generó más información que cualquier otro en la historia. Su corazón administrativo se construyó en torno a instituciones productoras de conocimiento como el British Museum, la ya mencionada Royal Geographical Society y las universidades. Si bien no fue el imperio más duradero, se constituyó ciertamente como uno de los más pertrechados de datos. Un elevado porcentaje de sus administradores, militares y exploradores redactaron artículos y libros sobre sus experiencias, conformando un corpus textual casi inabarcable.

Este paradigma sociocultural gravitó, por supuesto, en la serie literaria. La literatura inglesa (y, también, la francesa) de la segunda mitad del siglo XIX se encuentra saturada de imaginaria y representaciones narrativas del dominio imperial por medio de la información en vez de la fuerza. Exhibe una notoria obsesión

con el tema del control del conocimiento, asimilado con la noción de control del imperio.

Conocimiento y poder eran sinónimos, como puede apreciarse en *Kim* (1901), de Rudyard Kipling; *Dracula* (1897), de Bram Stoker o la serie de novelas que tienen como personaje central a Fu Manchú (iniciada en 1911), de Sax Rohmer. Cada uno de estos textos identifica conocimiento con seguridad nacional: el esquema común a todas ellas es la presencia de un actante anglosajón o europeo (Kim, Van Helsing, los detectives-*gentlemen* de Londres, respectivamente) que gracias a sus saberes privilegiados logra desbaratar las amenazas al Imperio, representadas por un poder extranjero.

Juntamente con estos actantes que funcionan como depositarios del saber al servicio del proyecto de dominio, como encarnaciones del tema del «archivo imperial», hay una variada serie de elementos meta-actanciales que cumplen la misma función. Uno de ellos es el mapa (no es casual que el «mapa del tesoro» pueble toda la ficción folletinesca del período, siendo su avatar en la proto-ciencia ficción el plano de la máquina prodigiosa que

podía navegar más rápido o ganar una guerra); otro, que estudiaremos en esta monografía: la biblioteca, sitio paradigmático de acumulación del saber.

### La biblioteca en la obra de Verne

En las narraciones de Julio Verne (cuyo título colectivo en la edición Hetzel es *Voyages extraordinaires*), las bibliotecas son uno de los elementos más conspicuos y frecuentes. Aparecen de forma constante a lo largo de una trayectoria literaria de casi cuarenta años, tanto en las ficciones breves como en las novelas más extensas.

Constituyen un emblema de su intención pedagógica, instructiva. Aparecen no sólo en los hogares de los personajes, sino también en los artilugios que éstos construyen (como submarinos, proyectiles apuntados hacia la Luna, convertiplanos y casas de vapor). Son consultadas en todo momento, tanto para la pausada

**En Borges, la biblioteca es representada con frecuencia como sitio de reunión y acumulación de la *summa* universal del saber. Sin embargo, no se trata de un saber útil (como en Verne) o siquiera perjudicial (como en Lovecraft), sino ya decididamente inalcanzable**

(1) Tomamos el término de Richards Thomas, *The imperial archive. Knowledge and the fantasy of empire*, Londres-Nueva York, Verso, 1993.

(2) Ello está estrechamente relacionado con la filosofía positivista, que dividía la realidad en cadenas de hechos objetivos y cuantificables. Un hecho era un fragmento de conocimiento tenido por verdadero; el conocimiento positivo era considerado por Mill y Comte como la suma de los hechos verificables.

## Una de las convicciones principales del período victoriano era que cada conocimiento podía ser unificado en una totalidad

planificación de una aventura (que incluye la consideración minuciosa y documentada de las regiones a recorrer, de sus habitantes, de las expediciones anteriores, del equipamiento necesario, etcétera)<sup>(3)</sup> como para la resolución de emergencias y sucesos imprevistos. En ellas abundan no sólo las obras clásicas de cada rama del saber y los servicios manuales, sino también los textos raros, ignotos, pasto de bibliófilo; es decir, no son simples instrumentos de los personajes, sino que portan un «sema» de totalidad, de vastedad inabarcable, de archivo total o casi total.

Quizá el ejemplo más recordado sea la enorme biblioteca ambulante del capitán Nemo en *Veinte mil leguas de viaje submarino* (1870), situada en una de las salas más amplias del *Nautilus* y compuesta por doce mil volúmenes en variados idiomas. Sin embargo, debemos señalar un detalle significativo: se trata de la biblioteca de un proscrito de un imperio (Nemo es un príncipe hindú cuya familia fue asesinada por soldados ingleses). Por lo tanto, abundan en ella los libros de ciencia, de moral y de literatura, pero no puede hallarse ninguno de economía política. Es decir, de la rama del saber que podemos considerar esencial para un «archivo imperial».

Cada biblioteca que aparece en la obra del novelista francés funciona como una síntesis del concepto básico de los *Viajes extraordinarios*. Quizá la mejor expresión del mismo haya venido no del propio Verne o de la crítica, sino de su creador: es decir, de Hetzel, el intervencionista editor francés de todas las obras del autor que nos ocupa. En la «Advertencia del Editor» a *Viajes y aventuras del capitán Hatteras*, Hetzel escribe:

Lo que tan frecuentemente se promete, lo que tan pocas veces se da, o sea la instrucción que divierte, la diversión que instruye, Verne lo prodiga sin retaceo en cada una de las páginas de sus emocionantes relatos.

Las novelas de Julio Verne han llegado por otra parte en el momento oportuno. Cuando se ve que el público apurado corre a las conferencias que se dan en mil lugares de Francia, cuando se ve que al lado de los críticos de

arte y de teatro ha sido necesario conceder lugar en nuestros diarios a los informes de la Academia de Ciencias, es preciso decir que el arte por el arte no satisface más a nuestra época, y que éste es el momento en que la ciencia ocupa un sitio dentro del dominio de la literatura.

Las nuevas obras del señor Verne se agregarán sucesivamente a esta edición, que tendremos cuidado de tener al día. Las obras aparecidas y las que tienen que aparecer abarcarán así en su conjunto el plan que se trazó el autor cuando puso como subtítulo a su obra *Viajes por los mundos conocidos y desconocidos*. Tiene el propósito, en efecto, de resumir todos los conocimientos geográficos, geológicos, físicos, astronómicos amasados por la ciencia moderna, y de rehacer, bajo la forma atrayente y pintoresca que le es propia, la historia del universo<sup>(4)</sup>.

Dicho de otro modo, el proyecto literario de Verne combina dos facetas: la educación científica y la diversión por medio de la narrativa.

La extensa serie novelística de Verne puede calificarse, así, como una suerte de enciclopedia científica decimonónica cristalizada bajo el atractivo ropaje de una narración. Y, por lo tanto, como una exposición (orientada a un público principalmente juvenil) de la filosofía positivista, para la cual la única vía de conocimiento está constituida por los hechos recogidos por la experiencia (es decir, se trata de una negación del apriorismo), por los datos materiales y empíricos, capaces de ser reducidos a un corpus sistematizado de elementos cognoscibles. El siglo XIX fue, en más de un sentido, un segundo «siglo de las luces».

Otra forma de archivo en la ficción verniana es la que podríamos denominar «institucionales», conformada por institutos, clubes y asociaciones científico-culturales que posibilitan el recurso tanto a las bibliotecas en sí como al consejo de eruditos. Un ejemplo notorio es la enumeración de entidades de las cuales no es miembro el introvertido Phileas Fogg en *La vuelta al mundo en ochenta días*:

No era miembro del «Instituto Real de la Gran Bretaña», ni del «Instituto de Londres», ni del «Instituto de los Artistas», ni del «Instituto Russell», ni del «Instituto Literario del Oeste», ni del «Instituto de Derecho», ni de ese «Instituto de las Ciencias y las Artes reunidas» que se halla bajo la protección de Su Graciosa Majestad. En fin, no pertenecía a ninguna de las numerosas Sociedades que desarrollan sus actividades en la capital de Inglaterra, desde la «Sociedad de la Armónica» hasta la «Sociedad Entomológica», fundada principalmente para destruir los insectos nocivos<sup>(5)</sup>.

(3) Los ejemplos paradigmáticos son *Cinco semanas en globo* y *De la Tierra a la Luna*. En ambos casos, más de la mitad del texto se destina a la descripción de los preparativos de la aventura.

(4) VV.AA., *Verne: un revolucionario subterráneo*, pp. 89-90, Buenos Aires, Paidós, 1968.

(5) Julio Verne, *Cinco semanas en globo*, p. 12, Madrid, Olympia, 1996.

En esta enumeración de formas de archivos, no debemos olvidar un personaje típico de Verne: el hombre de ciencia dotado con una erudición exhaustiva, capaz de recordar referencias puntuales de cientos de libros sin la menor vacilación. El hombre que, por haber leído y releído por completo una biblioteca, se ha convertido en ella. En las primeras obras del autor francés, este personaje es retratado de forma positiva y empática; en las últimas (y más pesimistas), de forma paródica. El principal ejemplo de la primera modalidad es Samuel Fergusson en *Cinco semanas en globo*; de la segunda, Aristobulus Ursiclos en *El rayo verde*. Sus aportes al desarrollo de la trama son también duales. Los «Fergusson» permiten una presentación dialógica de los datos, más dinámica que la mera consulta a un libro. Es decir, no son simples enunciadores de saberes, sino que su discurso científico-pedagógico puede ser explotado en instancias diegéticas. Bastará esta muestra:

[Fergusson]—¿Sabes lo que tenemos derecho de suponer según los datos suministrados por las tribus ribereñas?

[Kennedy]—No sé nada.

—Pues voy a decírtelo. Este lago, cuya extremidad inferior se halla a los 2° 30' de latitud, debe extenderse igualmente a 2° 50' encima del Ecuador.

—¿De veras?

—Y de esta extremidad septentrional surge un corriente de agua que necesariamente ha de ir a parar al Nilo, o a un afluente del mismo.

—Es cosa curiosa<sup>(6)</sup>.

Es decir, constituyen la voz serena y autorizada de la ciencia, mientras los otros personajes funcionan a la manera de un *comic relief*. Los «Ursiclos», por su parte, son envarados y presentan los datos de un modo pedantesco y aburrido, haciéndose por lo tanto acreedores de las burlas de los otros personajes: ellos mismos son el *comic relief*:

—¿El llanto? —preguntó la señora Sinclair.

—Es únicamente un humor que lubrica el glóbulo del ojo, un compuesto de cloruro sódico, de fosfato cálcico y de clorato sódico.

—En química, seguramente tendrá usted razón, señor Ursiclos —dijo Olivier Sinclair—, pero solamente en química.

—No comprendo la diferencia —contestó agriamente Aristobulus Ursiclos.

Y, saludando con una rigidez geométrica, reanudó lentamente el camino de la estación<sup>(7)</sup>.

Como conclusión, podemos afirmar que el tema decimonónico del «archivo imperial», de la acumulación total del saber, alcanza una de sus apoteosis en la narrativa verniana. Todos sus textos (aun los más breves) están estructurados según el sema de la exploración, del descubrimiento, de la elucidación de lo aún desconocido. Buscan trazar un mapa de las regiones ignotas de África (*Cinco semanas en globo*), del interior del planeta (*Viaje al centro de la Tierra*), de la cara oculta de la Luna (*De la Tierra a la Luna* y su continuación: *Alrededor de la Luna*), del Polo Norte (*Viajes y aventuras del capitán Hatteras*), entre otros muchos ejemplos citables. Sea cual sea el asunto a explorar, la meta es siempre la misma: la acumulación de saber, y su posterior almacenamiento en esa «biblioteca de bibliotecas» que es la ciencia occidental. Quizá el ejemplo paradigmático es *Veinte mil leguas de viaje submarino*, donde Nemo traza a lo largo de años un mapa detallado de las corrientes oceánicas de todos los mares del mundo. Este mapa le dará una ventaja invaluable a la hora de luchar contra los navíos de imperios marítimos como Inglaterra. Para la cosmovisión positivista de Verne, el conocimiento es poder.

### La biblioteca en la obra de Lovecraft

A primera vista, costaría encontrar un escritor más distinto a Verne que Howard Phillips Lovecraft. Sin embargo, un examen más atento muestra numerosas coincidencias. Ambos poseían una visión pesimista y desesperanzada del futuro de la humanidad (aunque, en el caso de Verne, esto sólo se deja traslucir claramente en sus obras tardías, estando velado en las iniciales debido a la censura de Hetzel), una compartida pasión por Poe (ambos reescribieron las *Aventuras de Arthur Gordon Pym*) y un también compartido interés por actualizar de una manera racionalizada diversos géneros narrativos anteriores (el relato de aventuras en Verne, la novela gótica en Lovecraft). Pero no hemos elegido a Lovecraft como nuestro segundo autor a estudiar debido a esos paralelismos, sino por ser representante de una segunda etapa en la evolución del tema de la biblioteca en la literatura fantástica occidental.

Las bibliotecas son un elemento frecuente y relevante en la narrativa de Lovecraft. Aparecen en casi todas sus novelas y relatos largos, así como en muchas de sus piezas breves. Empero, su funcionalidad es distinta a la que poseen en las ficciones vernianas. Mientras en éstas su cometido era pedagógico (además de funcionar como parte constitutiva de la caracterización de los sabios protagonistas), en los textos del escritor de Providence la función educativa es nula, si bien conservan su importancia en lo relativo a la caracterización de los actantes.

(6) Ibid., p. 36.

(7) Julio Verne, *El rayo verde*, p. 244, Barcelona, Ediciones G.P., 1982.

Podemos especificar dos roles básicos del «sema» de la biblioteca en Lovecraft. El primero es narrativo: la biblioteca constituye, de forma privilegiada, un elemento introductor de «lo siniestro» en el relato. El segundo se halla vinculado con la necesidad de creación de un efecto de verosimilitud: el profuso exornado del hecho sobrenatural con referencias bibliográficas (en ciertos casos verdaderas, en otros apócrifas) busca generar una legitimación, una validación del mismo, que suspenda al menos momentáneamente la incredulidad del lector (acostumbrado a hallar este tipo de referencias no en ficciones, sino en textos «verdaderos» como ensayos y tratados científicos).

### La biblioteca como elemento narrativo

En el ciclo de relatos conocido popularmente como «Los mitos de Cthulhu», existe una idea básica subyacente: que, antes del hombre, la Tierra estuvo habitada por una raza inteligente y monstruosa que hoy vive esperando el día en que recuperará sus dominios.

Los textos presentan casi siempre la misma estructura: un hombre, generalmente un erudito, un científico o un explorador —aunque en algunos casos se trata de un pariente de alguien fallecido que procura esclarecer el motivo de la muerte— halla una serie de pistas que le permite descubrir la existencia de estos seres al acecho.

Debido a esta idea básica (existencia de algo oculto) y a esta estructura narrativa común (una investigación), el tema de la biblioteca adquiere en la obra de Lovecraft su especial relevancia. La biblioteca es el sitio arquetípico de acumulación y archivo del conocimiento, el repositorio por antonomasia del saber, y precisamente podemos definir la busca de conocimiento como la actividad básica de los actantes del escritor de Providence.

Sin embargo, este saber oculto en las bibliotecas no es benéfico y útil, como ocurría en Verne. En Lovecraft, las bibliotecas albergan saberes maléficos, y son el nexo, el puente, entre lo cotidiano y lo perturbador, entre lo normal y lo anormal. Son el ámbito donde se produce la revelación de lo siniestro, a partir del hallazgo de libros, documentos, memorias, diarios íntimos, incluso recortes de periódicos: indicios que permiten al protagonista rearmar el enigma. Son el ámbito donde asiduamente acuden muchos de sus personajes tratando de desentrañar las fatalidades inminentes que acechan la existencia humana. Esta revelación de verdades, insoportables para la limitada cosmovisión del hombre, invariablemente conduce a la aniquilación del protagonista (a causa del suicidio o de la locura). En Verne, el saber encerrado en las bibliotecas ilustra y educa a los personajes; en Lovecraft, los destruye.

Resultará ilustrativo un breve recorrido por algunos de los textos más representativos a este respecto.

En *El horror de Dunwich*, el anciano Zechariah Whateley ha acumulado a lo largo de años una amplia biblioteca sobre magia. Su hijo Wilbur, gracias a ella, accede a una amplia panoplia de saberes sobrenaturales, de cuño demoníaco, con el objetivo último de dominar el orbe. La descripción de esa biblioteca permite a Lovecraft regodearse en una lúdica enumeración de títulos: *Poligraphia* de Tritemio; *De furtivis literarum notis*, de Giambattista Porta; *Traité des chiffres*, de De Vigenere; *Cryptomenysis patefacta*, de Falconer, y diversos tratados de magia del siglo XVIII, como los de Davys y Thicknesse. Se trata en su mayor parte de obras existentes —es decir, no apócrifas—; sin embargo, no todas versan sobre magia: el libro de Tritemio, por ejemplo, es un tratado de criptografía. Han sido elegidas sólo en función de lo extravagante y curioso de sus títulos.

En «La llamada de Cthulhu», la biblioteca es el archivo del fallecido lingüista George Angell, compuesto por libros de su especialidad, estatuillas con bajorrelieves indecifrables, manuscritos que historian pesadillas de ciertos artistas, e innumerables recortes de periódicos de todo el mundo relativos a casos de pánico repentino, temblores de tierra y hallazgos de ídolos extraños. El texto presenta las peripecias de un descendiente de Angell al recorrer el archivo y armar el rompecabezas que suponen sus distintos componentes, aparentemente disímiles. La lenta reconstrucción de las investigaciones del profesor (conducentes a demostrar la existencia de los «Grandes Antiguos») tiene la función de crear tensión y suspense por medio de la yuxtaposición cuidadosa de indicios y de postergaciones.

En *El caso de Charles Dexter Ward*, el joven protagonista lleva una vida plácida hasta comenzar sus investigaciones sobre el pasado de su ciudad. Busca datos en el Ayuntamiento, la biblioteca pública, el Ateneo, los locales de la Sociedad Histórica, las bibliotecas John Carter Brown y John Hay de la Universidad de Brown y en la biblioteca Shepley; esta labor lo conduce al archivo (compuesto por libros, cartas, diarios y memorias) de un brujo del siglo XVII: Joseph Curwen. La frecuentación de este archivo provocará que Ward se aliene gradualmente de su entorno, llegando a creer que vive en el siglo XVII. En el ápice de esta alienación, Ward repite conjuros que halla en los textos de Curwen, lo que conducirá a su destrucción.

El breve relato «El grabado en la casa» presenta a un anciano solitario entregado a la lectura continua de

## El Imperio Británico generó más información que cualquier otro en la historia

ciertos libros antiguos atesorados en su hogar, entre los que se citan una *Biblia* del siglo XVIII; un *Pilgrim's Progress*, de Bunyan, y una *Magnalia Christi Americana*, de Cotton Mather. Lo obsesiona uno en especial, que contiene la descripción de Pigafetta de la región del Congo, escrita en latín a partir de las notas del marino López e impresa en Frankfurt en 1598<sup>(8)</sup>. Contempla una y otra vez uno de sus grabados, que representa una matanza realizada por los caníbales africanos. Ello termina conduciéndolo progresivamente a la locura y a practicar el canibalismo con sus escasos visitantes.

La novela *La sombra fuera del tiempo* es el texto lovecraftiano donde el tema de la biblioteca se halla presente de forma más espectacularizada. En ella, se describe que hace 150 millones de años la Tierra estaba poblada por una raza de seres altamente desarrollados que habían alcanzado la capacidad de proyectar su mente al pasado y al futuro; su objetivo era conformar un archivo completo de la historia y costumbres de las especies inteligentes del universo. Este archivo, y los saberes que conlleva, les permite ser la raza preeminente en el cosmos. El texto de Lovecraft, narrado en primera persona, presenta a un profesor norteamericano que pierde la conciencia en medio de una clase universitaria. La recupera años después. Su familia y amigos le comentan que durante esos años actuó de modo raro, como si su personalidad hubiera cambiado; también realizó extensos viajes de exploración. Sin embargo, el profesor no recuerda nada en absoluto. Cada tanto, tiene pesadillas donde se ve habitando un cuerpo viscoso en los pasillos de una biblioteca interminable. Lentamente, va atando cabos: durante esos años, una mente de la antigua raza ocupó su cuerpo y realizó investigaciones sobre la humanidad. La mente del profesor, mientras, transmigró al cuerpo de ese ser, donde ocupó el tiempo redactando en inglés un tratado sobre la historia del Hombre. La revelación final se produce cuando el protagonista localiza un antiguo sistema de cavernas en lo profundo del desierto de Arabia, donde perduran las galerías de la casi infinita biblioteca. Allí, entre copiosos anaqueles cargados de libros en idiomas indescifrables, halla un casi desmenuzado ejemplar de su libro, firmado con su propio nombre.

## La extensa serie novelística de Verne puede calificarse como una suerte de enciclopedia científica decimonónica cristalizada bajo el atractivo ropaje de una narración

Esta novela constituye la apoteosis del concepto del «archivo imperial» en la narrativa occidental. La biblioteca prehistórica de la antigua raza es una extrapolación ad *infinitum* del concepto desarrollado por Richards: en vez de versar sobre cuestiones políticas, geográficas, sociales, económicas y culturales de la especie humana, versa sobre esas cuestiones con referencia a todas las especies del universo; en vez de limitarse al siglo XIX, es atemporal (cubre tanto el pasado como el futuro). La finalidad de este instrumento de conocimiento absoluto (minucioso, unificado, sin lagunas) no está sólo en el conocimiento mismo, sino que,

como ocurría con el constructo teórico de Richards, está al servicio de un proyecto de dominio imperial: la antigua raza descrita por Lovecraft intenta compensar con el saber absoluto su inferioridad numérica respecto a otras razas inteligentes. La ambición por el conocimiento universal, blasón de la revolución científica y de los enciclopedistas franceses, obsesión del imaginario cultural decimonónico inglés, encuentra así su apoteosis en una raza erudita poseedora de inmensas galerías cuyos anaqueles hospedan eclécticamente lo más descollante en millones de años de investigación.

En la narrativa de Verne, como hemos visto, las bibliotecas son albergue del conocimiento racional del hombre, y su único efecto sobre los lectores es la provechosa instrucción. En la narrativa de Lovecraft, son albergue de:

A) Saberes prerracionales como la brujería (*El horror de Dunwich* y *El caso de Charles Dexter Ward*).

B) Crónicas perturbadoras de hechos siniestros, como el canibalismo (“El grabado en la casa”) o la existencia de los «Grandes Antiguos» (“La llamada de Cthulhu”).

C) Saberes metahumanos, acumulados en remotos pasados (*La sombra fuera del tiempo*). El efecto sobre sus lectores es la locura, la muerte o la completa alienación.

### La biblioteca como instancia de verosimilitud

Lovecraft representa, junto a Ambrose Bierce y Montague James, el paso del relato gótico, ambientado por

(8) Datos que nos permiten concluir que la obra en cuestión es: Filippo Pigafetta, *Vera descriptio Regni Africani, quod tam incolis quam Lusitanis Congus appellatur*, Frankfurt, Wolfgang Richter, 1598, ilustrada por Theodor Johann de Bry y Johann Israel de Bry. Lovecraft, hacia el fin del relato, lo cita defectuosamente como *Regnum Congo*.

## Verne y Lovecraft compartían una visión pesimista y desesperanzada del futuro de la humanidad, una compartida pasión por Poe y un interés por actualizar de una manera racionalizada diversos géneros narrativos anteriores

lo común en la Edad Media y en castillos mohosos, al relato de terror contemporáneo, ambientado en el presente y en entornos predominantemente urbanos.

En dicho paso interviene no sólo el anquilosamiento de los escenarios convencionales del género gótico, sino también la necesidad de generar un mayor efecto de verosimilitud. La proliferación en los textos góticos de elementos no cotidianos (calabozos, magos, brujas, muertos redivivos, caballeros con armaduras) generaba en el público de finales del siglo XIX y principios del siglo XX una lectura «distanciada», en vez de una lectura que posibilitase su identificación (por proximidad) con las circunstancias narradas. Ello debilitaba el efecto de terror.

Para evitar ese riesgo, las ficciones de Lovecraft constituyen textos completamente realistas, a excepción del hecho fantástico en sí. Transcurren en un riguroso presente (los años veinte y treinta) y en la zona de Nueva Inglaterra (Nueva York y Providence). El lenguaje es llano y sobrio, adquiriendo en los comienzos de cada relato —es decir, donde se produce el contacto inicial del lector con el texto— un cierto «estilo de tratado científico». Abundan las referencias precisas a elementos cotidianos, como calles, paseos públicos, edificios, universidades y periódicos. El narrador suele ceder su voz autorial a extensas citas de diarios íntimos de otros protagonistas, de noticias de periódicos y de transcripciones de informes oficiales, con el fin de avalar y legitimar al sujeto de la enunciación con «documentos» imparciales y objetivos.

Dado que el tema de la biblioteca es tan relevante en Lovecraft, no extrañará que constituya una de las instancias privilegiadas de creación de este efecto de verosimilitud. En efecto, gran parte de sus textos presentan a su personaje-tipo, el investigador, estableciendo en torno a un hecho inexplicable una larga serie de antecedentes y casos similares descriptos en textos antiguos y modernos. Citamos un par de ejemplos, sólo a título ilustrativo:

Las otras notas manuscritas eran todas muy breves: relatos de sueños curiosos de diferentes personas, o citas de libros y revistas teosóficas (principalmente *La*

*Atlántida y La Lemuria perdida*, de W. Scott-Elliot), y el resto: comentarios acerca de la supervivencia de las sociedades y cultos secretos, con referencias a pasajes de tratados mitológicos y antropológicos como *La rama dorada*, de Frazer, y *El culto de las brujas en la Europa occidental*, de la señorita Murray<sup>(9)</sup>.

Fue inútil demostrarles que los mitos de Vermont diferían esencialmente muy poco de aquellas leyendas que personificaban fuerzas naturales, y que poblaron el mundo de faunos, dríades y sátiros, originaron los *kallikanzarai* de la Grecia moderna, y dieron a Irlanda y al viejo país de Gales la idea de una extraña y oculta raza de pequeños trogloditas. (...) Citaban los extravagantes libros de Charles Fort donde se afirma que viajeros de otros mundos han visitado la Tierra<sup>(10)</sup>.

La profusión de referencias bibliográficas busca generar una legitimación, una validación del hecho sobrenatural, que suspenda al menos momentáneamente la incredulidad del lector (acostumbrado a hallar este tipo de referencias no en ficciones, sino en textos «verdaderos» como ensayos y tratados científicos).

Estas referencias no constan sólo de textos verdaderos. Una costumbre del autor que nos ocupa fue el uso de citas apócrifas, así como la invención de libros inexistentes y el establecimiento de «eruditas» genealogías falsas para volverlos más creíbles.

Existen dos funciones básicas de estas citas apócrifas. La primera es la de colaborar con las citas auténticas en pos de legitimar mediante fuentes verosímiles (que no es lo mismo que verdaderas) los hechos sobrenaturales. La segunda es de índole narrativa. Siendo ya usuales sus alusiones a obras existentes<sup>(11)</sup>, elegidas más en función de sus títulos extravagantes que de sus contenidos reales, el recurso a libros imaginarios posibilitó el uso de títulos aún más sugerentes al lector, así como mayor libertad y dinamismo en las citas (por ejemplo, ahora podían ser citados fragmentos del «contenido» de los libros).

Lovecraft desarrolla una amplia bibliografía imaginaria para sus relatos: el *Libro de Eibon*; el *Cantar de R'lyeh*; los *Fragmentos de Celaeno*; los *Cultes des*

(9) H.P. Lovecraft, *El color que cayó del cielo*, p. 18, Buenos Aires, Minotauro, 1987.

(10) *Ibid.*, pp. 88-89.

(11) Entre ellas, podemos mencionar en un breve repaso el *Thesaurus chemicus*, de Bacon; la *Turba philosophorum*; *The witch-cult in western Europe*, de Murray; *De masticatione mortuorum in tumulis*, de Raufft; el *Libro de Dzyan*; la *Ars magna et ultima*, de Raimundo Lulio; el *Libro de Thoth*; el *Zohar*; la *Cryptomenysis paeffecta*, de Falconer, o la *Polygraphia*, de Trithemius.

*Goules*, del conde D'Erlette; *De vermis mysteriis*, de Ludvig Prinn; las *Arcillas de Eltdown*; el *People of the Monolith*, de Justin Geoffrey; los *Manuscritos pnakóticos*; los *Siete libros crípticos de Hsan*; los *Unaussprechlichen Kulten*, de Von Junzt, y, sobre todo, el *Necronomicon*, de Abdul Alhazred. Según Lovecraft, *Al Azif* —nombre original de esta obra— fue escrito en el año 730 de la era cristiana por el árabe loco Abdul Alhazred; luego fue traducido al griego con el nombre de *Necronomicón* por Theodorus Philetas en el año 950; el patriarca Miguel ordenó su destrucción en el año 1050; Olaus Wormius lo tradujo del griego al latín en el año 1228; en 1232, el papa Gregorio IX suprimió las ediciones latinas y griegas; una edición alemana apareció en el siglo XVI; el texto griego fue reimpresso en Italia entre los años 1500 y 1550, y en el siglo XVII se publicó una edición española. Esta cronología resultó tan convincente que durante los años cincuenta y sesenta los libreros anticuarios norteamericanos y europeos recibieron frecuentes pedidos del *Necronomicón* por parte de bibliófilos<sup>(12)</sup>.

En Verne, el conocimiento es poder. Esta noción comienza a perder vigencia a principios del siglo XX, con la crisis del positivismo y el creciente cuestionamiento al pensamiento racional y científico y a la idea de progreso indefinido. En narrativas posteriores a Verne, el tema de la biblioteca (instancia privilegiada de concretización del concepto de «archivo imperial») se vuelve portador de alegorías de esta crisis. Ello se aprecia en sus representaciones en Lovecraft: una puerta hacia niveles de conocimiento opuestos a la razón humana, que causan la muerte por *hybris* de los protagonistas. En Lovecraft, como en el mito de Acteón, el conocimiento es fuente de muerte, disolución y caos.

### La biblioteca en la obra de Borges

Un rasgo esencial de la escritura borgiana es la intertextualidad. Por ello, no resulta sorprendente el hecho de que sea tan prolífica en las representaciones de bibliotecas como lo es en las de espadas, laberintos y tigres.

En el autor argentino las bibliotecas funcionan como sitio de reunión y acumulación de archivos absolutos, de la *summa* universal del saber. Sin embargo, mientras en Verne el saber de las bibliotecas es un saber útil y en Lovecraft un saber perjudicial, en Borges suele ser

un saber inalcanzable. Esto constituye un rasgo vinculante con las estéticas narrativas de la posmodernidad, en las cuales, por ejemplo, los objetivos que se proponen los protagonistas suelen no lograrse<sup>(13)</sup>.

La *summa* universal del saber en las bibliotecas borgianas se desarrolla en dos vertientes disímiles: los «textos absolutos» y los archivos infinitos.

El tema del texto absoluto abunda en la obra de Borges. No sólo aparece en sus relatos, sino también en sus poemas. Se articula según dos modalidades principales:

#### A) La identificación del texto con su referente

Esta modalidad está vinculada siempre al tema de la Cábala, que fascinaba a Borges debido a su extrema exaltación (e indagación) del poder de lo verbal. Aparece en el poema “El Gólem” y en los relatos “Undr” y “El espejo y la máscara”. El texto absoluto, en estos casos, no refiere a su referente (es decir, a los objetos y personas reales que nombra), sino que coincide punto por punto con su referente. Constituye, en cierta forma, una expresión verbal de un arquetipo platónico.

La Cábala es un corpus de teorías organizado en base a la hermenéutica del *Pentateuco* o *Torah*. Según Saúl Sosnowski:

La *Torah* incluye «todo» aspecto relacionado con «todo» aquello que es o que puede ser. Por lo tanto, la *Torah* debe ser concebida como un elemento ajeno a las contingencias del tiempo; los hechos allí narrados no están circunscriptos a una estructura lineal tempoespacial, sino que reflejan *ad aeternum* secretos que los iniciados pueden dilucidar mediante claves exegéticas<sup>(14)</sup>.

Como típica doctrina pre-saussureana, la Cábala estaba basada en el desconocimiento de la arbitrariedad del signo lingüístico: sus cultores trabajaron directamente con los textos originales, asignaron valores numéricos a las letras y las combinaron, realizaron interpolaciones de letras en grupos de otras letras, practicaron métodos de lectura vertical y alternada (leer línea por medio), etcétera. La intención de este proceso exegético era extraer sentidos y revelaciones ocultas (como recobrar el secreto de la creación) y acceder al enriquecimiento ontológico y a una participación directa con la divinidad. Ahora bien, a partir de Saussure sabemos que el signo

(12) Véase August Derleth, “Génesis de una mistificación”, en VV.AA., *Ciencia ficción, la otra respuesta al destino del hombre*, Buenos Aires, Timerman Editores, 1976, nota del autor. Incluso pueden aún hoy encontrarse fichas del libro en muchas bibliotecas, como si realmente se encontrara un ejemplar en depósito; corre el rumor de que en la misma Biblioteca Nacional de Madrid existía ficha del *Necronomicón*, quizá incorporada por un bibliotecario de humor borgiano, y que se perdió tras la digitalización de los catálogos (Nota de los Editores).

(13) Véase Ana María Amar Sánchez, *Juegos de seducción y traición*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2000, especialmente el segundo capítulo, dedicado al policial contemporáneo latinoamericano, en el cual se afirma que en las ficciones actuales, como *Agosto*, de Fonseca, «El detective no puede resolver nada y ni siquiera sabe al morir la identidad de su asesino y la causa de su muerte. A la inversa que en el policial clásico sabe «menos» que los lectores y se ve reducido a la impotencia» (pp. 65-66). Es imposible no citar también el caso de “La muerte y la brújula”, de Borges, que concluye con la muerte del detective.

(14) Saúl Sosnowski, *Borges y la cábala. La búsqueda del verbo*, p. 14, Buenos Aires, Pardés Ediciones, 1986.

lingüístico es arbitrario, y que por lo tanto la noción de un texto que coincida a la perfección con su referente, hasta el punto de ser su referente, es falsa.

En el poema “El Golem”, los conceptos de la Cábala se combinan con los del platonismo. El texto absoluto es una sola palabra (al ser absoluta, no necesita combinarse con otras para añadir significación), cuyo referente es la divinidad:

Si (como el griego afirma en el Cratilo)  
el nombre es arquetipo de la cosa,  
en las letras de «rosa» está la rosa  
y todo el Nilo en la palabra «Nilo».  
Y, hecho de consonantes y vocales,  
habrá un terrible Nombre, que la esencia  
cifre de Dios y que la Omnipotencia  
guarde en letras y sílabas cabaes.

En “Undr”, los poetas de la boreal nación de los urnos han dejado de lado en su arte no sólo las *kenningar* sino todo tipo de verbalización convencional, reemplazándolas por un solo término que es repetido con música de arpa. Uno de estos poetas resume el fenómeno de la siguiente manera: «Ahora no definimos cada hecho que enciende nuestro canto; lo ciframos en una sola palabra qué es la Palabra»<sup>(15)</sup>. El término tiene dos particularidades. En primer lugar, no es único, y ni siquiera exclusivamente verbal. Por ejemplo, al comienzo del relato, la Palabra es sucesivamente un pez dibujado en un poste de madera amarilla, un disco en un poste rojo, y una figura no definida en un poste negro. En segundo lugar, se desgasta con las muchas repeticiones y pierde su poder evocador, por lo que debe ser reemplazada. En la segunda mitad del relato, precisamente, el personaje narrador parte a recorrer el mundo en procura de acumular una experiencia total de la vida, y por lo tanto tener la revelación de su «propia» Palabra.

En “El espejo y la máscara”, un poeta escribe una oda en un estilo convencional, y luego, en un proceso de depuración poética, una en un estilo no convencional y muy superior (se dice de ella que «no era una descripción de la batalla, era la batalla»). La última etapa de este proceso de depuración poética consta de una obra de una sola línea, cuya belleza causa la aniquilación de ambos.

(15) Jorge Luis Borges, *Obras completas 1975-1985*, p. 50, Buenos Aires, Emecé, p. 50, 1989.

En estos tres casos, la palabra absoluta no es sólo el referente en sí, sino que participa de la condición de arquetipo (es decir, se diferencia de los arquetipos platónicos canónicos en que posee una naturaleza verbal). Esta característica transnatural de la palabra absoluta genera, al menos en los dos relatos, fuertes perturbaciones psíquicas en los personajes.

## B) La notación exhaustiva del referente

Esta modalidad no participa de rasgos transnaturales, sino que se basa en la mera minuciosidad en la acumulación de detalles. En la modalidad anterior, el texto era absoluto por la concentración extrema del sentido en unos pocos signos o, para usar términos saussureanos, de significado en el significant. Había una desproporción (de naturaleza sobrenatural) entre el casi ilimitado significado y el exiguo significant. En este caso el texto es absoluto por su simple extensión y detalle, por su descripción exhaustiva del referente, que permite que éste sea reproducido en forma verbal «de una manera exacta», sin que se produzca una disminución de riqueza ontológica. Y, debido a su naturaleza acumulativa, no resulta necesario el recurso a una explicación sobrenatural.

Los textos que participan de esta modalidad son:

A) El poema de Carlos Argentino Daneri, en “El Aleph”.

B) La novela de Tsui'pen, en “El jardín de senderos que se bifurcan”.

C) La novela *April March*, en “Examen de la obra de Herbert Quain”.

D) La novela *Nor-noreste*, en “Una tarde con Ramón Bonavena”.

E) El apólogo “Del rigor en la ciencia”, en *El hacedor*.

F) El poema universal que redacta el personaje del poema “La luna”.

En el relato “El Aleph”, Carlos Argentino Daneri es autor del poema “La Tierra”, que pretende incluir todo lo existente en el planeta. Al mencionar este hecho, el sujeto de la enunciación (como es habitual en la narrativa borgiana) no pierde ocasión de citar un antecedente prestigioso, que desempeña la función de cita-reliquia:

Una sola vez en mi vida he tenido ocasión de examinar los quince mil dodecasílabos del *Polyolbion*, ese epopeya topográfica en la que Michael Drayton registró

**El archivo infinito (la biblioteca y el libro total) constituye un símbolo cabal de la posición filosófica de Borges. Es la culminación de los anhelos cognoscitivos del positivismo y del siglo XIX, pero a la vez es la disolución de dicha utopía**

la fauna, la flora, la hidrografía, la historia militar y monástica de Inglaterra; estoy seguro de que ese producto considerable, pero limitado, es menos tedioso que la vasta empresa congénere de Carlos Argentino. Éste se proponía versificar toda la redondez del planeta; en 1941 ya había despachado unas hectáreas del estado de Queensland, más de un kilómetro del curso del Ob, un gasómetro al norte de Veracruz, las principales casas de comercio de la parroquia de la Concepción, la quinta de Mariana Cambaceres de Alvear en la calle Once de Septiembre, en Belgrano, y un establecimiento de baños turcos no lejos del acreditado acuario de Brighton<sup>(16)</sup>.

En “El jardín de senderos que se bifurcan”, se debaten los diversos modos en que un texto puede aspirar a la infinitud. Una de ellas es que la última página sea idéntica a la primera, lo que genera una continuidad circular. Otra, la *mise en abyme*, en la cual un fragmento de la obra es un reflejo de la totalidad (por lo cual necesariamente debe incluirse a sí mismo, y así hasta el infinito). Otra, la ausencia de conclusión. Al cabo, se cita el caso de una extensa y caótica novela de Ts’ui Pen:

En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts’ui Pen, opta —simultáneamente— por todas. Crea, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan. De ahí las contradicciones de la novela. Fang, digamos, tiene un secreto; un desconocido llama a su puerta; Fang resuelve matarlo. Naturalmente, hay varios desenlaces posibles: Fang puede matar al intruso, el intruso puede matar a Fang, ambos pueden salvarse, ambos pueden morir, etcétera. En la obra de Ts’ui Pen, todos los desenlaces ocurren; cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones<sup>(17)</sup>.

Debemos hacer la salvedad de que la notación exhaustiva del referente no asume en Ts’ui Pen la forma de la descripción minuciosa de objetos y acciones, sino que consta de la notación —amplia pero obviamente no completa— de los diversos cursos de acción, que en sí son narrados de un modo convencional. La notación exhaustiva no está aquí generada por la sobredescripción, como en el poema de Carlos Argentino Daneri, sino por la propia estructura de la obra.

En “Examen de la obra de Herbert Quain” encontramos una variante de la tesis del cuento anterior. Se reseña una novela apócrifa, *April March*, donde cada evento narrado deriva en tres cursos de acción posibles:

(16) Jorge Luis Borges, *Obras completas 1923-1972*, p. 620, Buenos Aires, Emecé, 1984.

(17) *Ibid.*, p. 478. (18) *Ibid.*, pp. 462-463. (19) *Ibid.*, p. 818.

Trece capítulos integran la obra. El primero refiere el ambiguo diálogo de unos desconocidos en un andén. El segundo refiere los sucesos de la víspera del primero. El tercero, también retrógrado, refiere los sucesos de otra posible víspera del primero; el cuarto, los de otra. Cada una de esas tres vísperas (que rigurosamente se excluyen) se ramifica en otras tres vísperas, de índole muy diversa. La obra total consta pues de nueve novelas; cada novela, de tres largos capítulos (el primero es común a todas ellas, naturalmente). (...) Quain se arrepintió del orden ternario y predijo que los hombres que lo imitarían optarían por el binario (...) y los demiurgos y los dioses por el infinito: infinitas historias, infinitamente ramificadas<sup>(18)</sup>.

Los textos que buscan la notación exhaustiva del referente se enfrentan, como hemos visto, con un grave problema: la vastedad de la tarea. En “Una tarde con Ramón Bonavena”, ese inconveniente se resuelve, si bien de forma paródica. El protagonista publica una novela llamada *Nor-noroeste*, que se limita a describir con absoluta precisión y minuciosidad el ángulo de su escritorio orientado hacia dicho signo cardinal. Sin embargo, dicho detallismo causa que la novela ocupe seis volúmenes, cada uno con más de novecientas páginas.

Algo similar ocurre en el apólogo “Del rigor en la ciencia”, donde los cartógrafos de un remoto imperio crean un mapa que, en su afán de corresponder fielmente al objeto representado, coincide con el tamaño de éste. Aunque la empresa logra ser llevada a cabo, resulta inútil, ya que el mapa resultante es demasiado engorroso como para prestar algún servicio.

Finalmente, en el poema “La luna” nos es presentado un escritor que busca crear un poema que englobe todo lo existente. Su labor, a diferencia de la de Carlos Argentino Daneri, no está contaminada por la ineficacia estética, pero arriba también al fracaso: no logra su principal meta, la completud:

Cuenta la historia que en aquel pasado  
tiempo en que sucedieron tantas cosas  
reales, imaginarias y dudosas,  
un hombre concibió el desmesurado  
proyecto de cifrar el universo  
en un libro y con ímpetu infinito  
erigió el alto y arduo manuscrito  
y limó y declamó el último verso.  
Gracias iba a rendir a la fortuna  
cuando al alzar los ojos vio un bruñido  
disco en el aire y comprendió, aturdiado,  
que se había olvidado de la luna<sup>(19)</sup>.

Como conclusión, diremos que el saber generado por los «textos absolutos» que se basan en la identificación del texto con su referente (tematizados en “El Golem”,

“Undr” y “El espejo y la máscara”) resulta un saber inútil, ya que su naturaleza sobrenatural transpone los límites del conocimiento humano. Conduce a la creación deficiente y a la angustia, en “El Golem”, o meramente a la angustia y a la autoaniquilación, en los dos relatos.

Mientras tanto, el saber generado por los textos que buscan la notación exhaustiva del referente también resulta inútil, ya que:

A) Es incompleto (“La luna” y el poema de Daneri).

B) Se limita a una fracción irrisoria del universo (“Una tarde con Ramón Bonavena”, y de nuevo el poema de Daneri).

C) No sirve para el fin deseado (“Del rigor en la ciencia”).

D) Es farragoso y caótico (“El jardín de senderos que se bifurcan” y “Examen de la obra de Herbert Quain”, que también adolecen del primer defecto, ya que las opciones a una situación X son infinitas).

La otra vertiente en que se plasma el concepto de *summa* universal del saber en las bibliotecas borgianas (y, al respecto, la más productiva semánticamente) está constituida por lo que hemos dado en denominar «archivos infinitos». Aparece en dos relatos: “La biblioteca de Babel” y “El libro de arena”.

El «texto absoluto», como vimos, consta de un enunciado verbal breve (hasta llegar a ser en algunos casos de una sola palabra) y el «texto descriptivo de un modo exhaustivo del referente» es, si bien a menudo extenso, una obra individual. Por el contrario, el archivo infinito, como su nombre lo indica, está compuesto por una acumulación infinita de información, por una acumulación infinita de textos. Constituye la apoteosis del concepto del archivo imperial: cubre la totalidad de las formas semánticas, contiene todas las unidades de información codificables por el lenguaje. Sin embargo, es un archivo inútil, debido a la imposibilidad de realizar el menor intento de organización, a la imposibilidad de tener una visión de conjunto y de hallar referencias. No es posible extraer datos (es decir, la función básica de todo archivo), ya que antes de hallar el buscado, aparecerá antes un número rigurosamente infinito de datos no requeridos.

La infinitud en el archivo comporta la naturaleza sobrenatural del mismo (tanto debido a su origen —¿quién

lo creó?— como a su finalidad —¿quién previó usarlo?—<sup>(20)</sup>). Ello, como ocurría en el caso de los «textos absolutos», genera angustia y temor en los personajes humanos involucrados. Por lo tanto, el archivo infinito no sólo es inútil debido a que sus dimensiones y su caos intrínseco le impiden realizar su función, sino que también resulta signado por la marca de lo ominoso.

“La biblioteca de Babel” está inspirado en el relato de ciencia ficción “La biblioteca universal”, de Kurd Lasswitz<sup>(21)</sup>. Ambas obras giran en torno al concepto de una biblioteca que contenga todas las combinaciones posibles del alfabeto latino.

El autor alemán construye un texto optimista y plenamente integrado dentro de la cosmovisión del positivismo —por ejemplo, los personajes se ufanan de su saber matemático al haber conseguido calcular la cantidad exacta de volúmenes que debería albergar una biblioteca, así como de su saber filosófico al haber concebido el problema—. Por el contrario, Borges —opuesto al *logos* integrado del positivismo— centra su relato en la noción opuesta: en la imposibilidad de que un archivo completo de las posibilidades comunicacionales del lenguaje humano genere saber.

Esta paradoja se encuentra plasmada en tres características básicas de la biblioteca. En primer lugar, la infinitud. La vastedad del archivo hace, como hemos señalado, que sea imposible localizar no ya un dato específico, sino cualquier tipo de información: «Las Vindicaciones existen (yo he visto dos que se refieren a personas del porvenir, a personas acaso no imaginarias) pero los buscadores no recordaban que la posibilidad de que un hombre encuentre la suya, o alguna pérfida variación de la suya, es computable en cero»<sup>(22)</sup>. En segundo lugar, el caos. Al existir todas las permutaciones posibles del lenguaje, por cada volumen «correcto» existe una cantidad inmensamente mayor que alberga erratas y cambios más o menos importantes, y que pueden cambiar por completo el sentido. En tercer lugar, la indeterminación. Como fue demostrado por Saussure y ya hemos comentado, el vínculo entre significante y significado es arbitrario; por lo tanto, cualquier término que aparezca en los volúmenes de la biblioteca puede tener un significado distinto del previsto por el receptor:

Esta paradoja se encuentra plasmada en tres características básicas de la biblioteca. En primer lugar, la infinitud. La vastedad del archivo hace, como hemos señalado, que sea imposible localizar no ya un dato específico, sino cualquier tipo de información: «Las Vindicaciones existen (yo he visto dos que se refieren a personas del porvenir, a personas acaso no imaginarias) pero los buscadores no recordaban que la posibilidad de que un hombre encuentre la suya, o alguna pérfida variación de la suya, es computable en cero»<sup>(22)</sup>. En segundo lugar, el caos. Al existir todas las permutaciones posibles del lenguaje, por cada volumen «correcto» existe una cantidad inmensamente mayor que alberga erratas y cambios más o menos importantes, y que pueden cambiar por completo el sentido. En tercer lugar, la indeterminación. Como fue demostrado por Saussure y ya hemos comentado, el vínculo entre significante y significado es arbitrario; por lo tanto, cualquier término que aparezca en los volúmenes de la biblioteca puede tener un significado distinto del previsto por el receptor:

(20) La no humanidad del creador del archivo es un punto importante tanto en Lovecraft como en Borges. En *La sombra fuera del tiempo*, la biblioteca y sus saberes son inaccesibles a los humanos, debido a haber sido acuñados por una raza alienígena muy superior intelectualmente, con procesos cognitivos que exceden los límites del conocimiento humano. En “La biblioteca de Babel”, el archivo infinito (creado sobrenaturalmente por un demiurgo innominado) resulta caótico debido a que la mente humana no puede percibir el Orden secreto de la infinita biblioteca, por no ser omnisciente.

(21) Incluido en Kurd Lasswitz, *Traumkristalle. Neue Märchen*, Leipzig, Elischer Verlag, 1907. Borges reconoció explícitamente el vínculo en el ensayo “La biblioteca total” (*Sur*, n° 59, pp. 13-16, Buenos Aires, agosto de 1939).

(22) Jorge Luis Borges, *Obras completas 1923-1972*, p. 468, Buenos Aires, Emecé, 1984.

Un número  $n$  de lenguajes posibles usa el mismo vocabulario; en algunos, el símbolo «biblioteca» admite la correcta definición «cubicuo» y «perdurable sistema de galerías hexagonales», pero [en otros] biblioteca es «pan» o «pirámide» o cualquier otra cosa, y las siete palabras que la definen tienen otro valor. Tú, que me lees, ¿estás seguro de entender mi lenguaje?<sup>(23)</sup>

En sus relatos tardíos, Borges buscó evitar el estilo recargado que puede apreciarse en ciertos relatos de *Historia universal de la infamia*, *Ficciones* y *El Aleph*. Es comprensible que este anhelo de sencillez y de «secreta complejidad» se haya extendido a los temas. «El libro de arena», en este sentido, puede ser leído como una reescritura depurada de «La biblioteca de Babel». El archivo infinito no es ya una monstruosa biblioteca, sino un solo libro con una cantidad ilimitada de páginas:

Su libro se llamaba el *Libro de Arena*, porque ni el libro ni la arena tienen ni principio ni fin.

Me pidió que buscara la primera hoja.

Apoyé la mano izquierda sobre la portada y abrí con el dedo pulgar casi pegado al índice. Todo fue inútil: siempre se interponían varias hojas entre la portada y la mano. Era como si brotaran del libro.

—Ahora busque el final.

También fracasé<sup>(24)</sup>.

Los elementos que vuelven inútil el saber albergado por este archivo, por esta biblioteca condensada en un solo libro, son tres. Sólo uno es compartido con el relato de 1941: la infinitud, que también provoca que las unidades de información sean halladas sólo al azar y probablemente sean espurias. Los otros son:

A) Opacidad lingüística. El texto está codificado en un idioma desconocido, con caracteres también ignotos y por lo tanto indescifrables. Mientras en «La biblioteca de Babel» el alfabeto era latino, y podían hallarse hilachas de sentido dispersas en algunos volúmenes, en «El libro de arena» la opacidad del archivo es total.

B) Imposibilidad de recuperar información. Cuando el libro se cierra es imposible volver a hallar la página que se estaba leyendo, debido a que antes de llegar a ella siempre habrá un número infinito de otras páginas. En cambio, en «La biblioteca de Babel» los personajes podían seleccionar los libros con ciertos atisbos de sentido.

Un elemento interesante del relato es la presencia, en todas las páginas del *Libro de Arena*, de numeración en cifras arábigas. Lo que paradigmáticamente es un símbolo del orden resulta convertido en un símbolo del

caos. Las indicaciones numéricas no guardan secuencia: una página par puede llevar la cifra 40514, y la impar, la siguiente, la cifra 999. Otras llevan números elevados a la novena potencia.

También merece destacarse que el protagonista, para deshacerse del infinito infolio, decide dejarlo en un anaquel de la Biblioteca Nacional, sin fijarse en qué sitio específico lo hace. Es decir, en la estructura semántica del relato, más allá del mero *Libro de Arena*, el archivo funciona no como sitio para encontrar, sino como sitio para perder. No como sitio para acopiar saber, sino como sitio para adquirir dudas e incertidumbre. No como sitio para aprender, como sucedía en Verne, sino como sitio para des-aprender. Por lo tanto, no es casual que hacia el final esa incertidumbre generada por el archivo impregne todos los temas cubiertos por el texto, y el protagonista cuestione la propia naturaleza humana:

Comprendí que el libro era monstruoso. De nada me sirvió considerar que no menos monstruoso era yo, que lo percibía con ojos y lo palpaba con diez dedos con uñas<sup>(25)</sup>.

En ambos relatos, el archivo infinito (la biblioteca y el libro total) constituye un símbolo cabal de la posición filosófica de Borges. Es la culminación de los anhelos cognoscitivos del positivismo y del siglo XIX, pero a la vez es la disolución de dicha utopía. Al ser inaccesible incluso a la más mínima consulta, no funciona como un útil instrumento de orden, sino como una inútil cifra del caos. Constituye, en resumen, una alegoría de la disolución y fragmentación del saber racional, del *logos* integrado del positivismo. Un cuestionamiento a toda postulación de una verdad última y definitiva.

Esta premisa filosófica es continua en Borges, como bien se sabe, y aparece como trasfondo en casi todos los temas de su manejo. Por ejemplo, para citar un solo caso, los laberintos funcionan como símbolos o emblemas de un mundo demasiado caótico e ilusorio para ser reducido a cualquier ley humana, como un reflejo del inaprensible mundo «verdadero».

No queremos concluir sin mencionar otro recurso utilizado por Borges para deconstruir las utopías archivistas, además de la extrapolación al infinito y por tanto al caos (o, al menos, a un orden inaprensible para la inteligencia humana). Se trata de las citas apócrifas<sup>(26)</sup>. Dado que todo archivo tiene como función el posibilitar la referencia a fuentes y a información fiable, el uso de referencias a textos apócrifos socava y cuestiona su veracidad.

Uno de los principios básicos de la semántica es el Principio de División del Trabajo Lingüístico, que establece que toda comunidad lingüística posee términos cuyos estereotipos (es decir, modos de reconocer

(23) *Ibid.*, p. 470.

(24) *Ibid.*, p. 69.

(25) *Ibid.*, p. 71.

(26) Entre los textos borgianos que remiten a obras imaginarias, podemos citar «El acercamiento a Almotasim», «La secta de los Treinta», «Examen de la obra de Herbert Quain», «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», etcétera.

## La cita apócrifa destruye la confianza en la fiabilidad de la referencia, impregnando con dudas y cuestionamientos las referencias del texto a otros textos (es decir, al archivo total de la cultura)

el significado del término) son conocidos por todos los hablantes, pero cuyos criterios (modos de determinar si el término es utilizado de modo correcto) sólo son conocidos por un subconjunto de los hablantes. Por ejemplo, no podríamos usar una palabra como «aluminio» si nadie supiera reconocer el aluminio. Pero no tenemos que aprender su criterio para usarla: podemos fiarnos de una subclase capacitada de los hablantes (los químicos). Los rasgos presentes en un término (criterio y estereotipo) se encuentran en la comunidad lingüística, que posee el «significado social» de cada palabra. Esta división del trabajo lingüístico descansa en la división del trabajo no lingüístico. Palabras como «silla» no exhiben división del trabajo lingüístico, pero con el aumento de la especialización y de la división del trabajo en la sociedad, más y más términos la exhibirán.

La cita apócrifa ejerce su función disolvente del *logos* integrado del positivismo mediante una deconstrucción, un sabotaje, de lo que podríamos denominar la versión literaria del Principio de División del Trabajo Lingüístico. En efecto, cuando un lector lee una cita en un texto, sólo se dedica a constatar la validez de tal cita en el caso de que se trate de un lector especializado; en los demás, la acepta como válida y prosigue la lectura. Esta confianza en la fiabilidad de la referencia es esencial para la existencia de todo archivo, ya que la necesidad de la comprobación continua eliminaría su función básica: el pronto y fácil acceso a una base de conocimientos. La cita apócrifa destruye esta confianza, impregnando con dudas y cuestionamientos las referencias del texto a otros textos (es decir, al archivo total de la cultura).

Esta funcionalidad, de cuño filosófico, nos permite también distinguir las citas apócrifas borgianas de las lovecraftianas. En Lovecraft, la funcionalidad de las citas apócrifas no es el cuestionamiento a la noción de un *logos* integrado y sin fisuras, como ocurre en el caso de Borges, sino la legitimación mediante fuentes verosímiles (que no es lo mismo que verdaderas) de los hechos sobrenaturales de sus ficciones. Dado que la mayoría de los textos del autor de Providence pertenecen al género fantástico, necesitaba crear un entorno creíble para albergar la anécdota sobrenatural. Así, esta credibilidad de fondo predispondría al lector a aceptar lo fantástico.

### Conclusión

El tema decimonónico del «archivo imperial», de la acumulación total del saber, alcanza una de sus apoteosis

literarias en la cosmovisión positivista de Verne, para quien el conocimiento es poder. Este tema comienza a perder vigencia en el siglo XX, con la crisis del positivismo. Por lo tanto, en narrativas posteriores a Verne, podemos advertir que el tema de la biblioteca aparece frecuentemente en clave simbólica, como alegoría de la disolución y fragmentación de un *logos* integrado, del *logos* integrado del positivismo.

Ello se aprecia en las representaciones de la biblioteca en Lovecraft —una puerta hacia niveles de conocimiento opuestos a la razón humana, que causan la muerte por *hybris* de los protagonistas— y en Borges —una totalidad infinita, que resulta inabarcable para el conocimiento: el acceso al archivo total causa, paradójicamente, la imposibilidad de manipularlo y utilizarlo—. Es decir, el fin de la utopía archivista victoriana.●

### Bibliografía

Daniel Balderston, *El precursor velado: R.L. Stevenson en la obra de Borges*, Buenos Aires, Sudamericana, 1985.

Jorge Luis Borges, “La biblioteca total”, en *Sur*, n° 59, pp. 13-16, Buenos Aires, agosto de 1939.

Jorge Luis Borges, *Obras completas 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé, 1984.

Jorge Luis Borges, *Obras completas 1975-1985*, Buenos Aires, Emecé, 1989.

H.P. Lovecraft, *El color que cayó del cielo*, Buenos Aires: Minotauro, 1987.

H.P. Lovecraft, *El caso de Charles Dexter Ward*, Montevideo, Nordan-Comunidad, 1993.

H.P. Lovecraft, (1928); *El horror de Dunwich*, Madrid: Alianza Editorial, 1990.

Hillary Putnam, “El significado de significado” en L. Valdés Villanueva, *La búsqueda del significado*, Madrid, Tecnos, 1991 (pp. 131-198).

Thomas Richards, *The imperial archive. Knowledge and the fantasy of empire*, London-New York, Verso, 1993.

Saúl Sosnowsky, *Borges y la cábala. La búsqueda del verbo*, Buenos Aires, Pardés Ediciones, 1986.

Julio Verne, *Cinco semanas en globo*, Madrid, Olympia Ediciones, 1996.

Julio Verne, *El rayo verde*, Barcelona, Ediciones G.P., 1982.

Julio Verne, *La vuelta al mundo en ochenta días*, Madrid, Olympia, 1995.

V.V.A.A., *Verne: un revolucionario subterráneo*, Buenos Aires, Paidós, 1968

# Océanos de placer

por **Iván Fernández Balbuena**  
Profesor de Historia

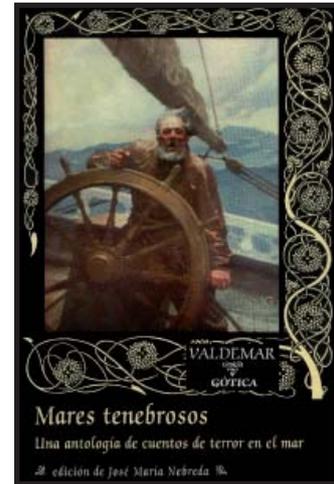
Según la prestigiosa aseguradora Lloyds, al menos se pierde un barco a la semana por motivos desconocidos. Alto; un segundo. No estoy diciendo que se hunda un barco a la semana, sino que cada semana, al menos, un barco desaparece, se esfuma, se desvanece. ¡Puff! Como un truco de magia. Y nunca más volvemos a saber de él, ni, por supuesto, de su tripulación. Un barco a la semana; 52 barcos al año, como poco. Y eso en tiempos del radar, el sónar, el GPS, los satélites y demás tecnotrucos. ¿Se imagina alguien lo que debía de ser esto en el XIX o en el XVII?

No me atrevo a pensar en el número total de hundimientos al año pero, aún así, el dato que realmente estremece es éste: 52 barcos que se pierden sin rastro y sin motivo aparente todos los años. En fin, que el mar da miedo, mucho miedo; lo dio en el pasado y lo da en nuestros días; y semejante miedo fue —y es— una cantera inagotable para todos los artesanos del terror que han escrito en los últimos siglos. De hecho, los relatos de terror de ambientación marina son un subgénero de tremenda riqueza e inagotable interés. Incluso uno de los grandes, William Hope Hodgson, cimentó su carrera con este tipo de historias.

La idea de agrupar los mejores de estos cuentos en una antología no podía recaer en otra editorial que no fuera Valdemar y, como es casi norma, el resultado sólo puede calificarse de excelente.

El libro está editado con un gusto exquisito, empezando por la evocadora ilustración de cubierta, la cuidada presentación, las maravillosas ilustraciones del interior y el extenso vocabulario de términos náuticos del final. En ese sentido, como es habitual en esta casa, no queda menos que quitarse el sombrero.

Sin embargo, la prueba de fuego de toda recopilación viene dada por la calidad de los cuentos que contiene y, en este caso, José María Nebreda, el seleccionador, ha acertado plenamente. Su criterio a la hora de escoger los relatos se ha basado no tanto en la fama o calidad de cada uno de ellos como en su carácter de inédito o poco conocido. Se trata de una opción un tanto arriesgada y que otras veces ha acabado en fiasco (caso del volumen *La maldición de la momia*, de este mismo sello) pero que esta vez triunfa en toda regla.



**Mares tenebrosos**  
Varios autores  
520 páginas  
Col. Gótica, 53  
Valdemar, 2004

Así pues, aquí no encontramos cuentos tan famosos y conocidos como “Manuscrito hallado en una botella” de Edgar Allan Poe, “Dagon” de H.P. Lovecraft, “El diablo de la botella” de Robert Louis Stevenson, las múltiples incursiones de Arthur Conan Doyle u otros clásicos debidos a la pluma de autores de sobra conocidos como Lord Dunsany o Francis Marion Crawford. La única concesión a la galería es la inclusión de un par de cuentos de William Hope Hodgson, el meritorio “Demonios del mar”, que resulta estremeceador mientras se insinúa el terror pero que entra en el adocenamiento en cuanto se alza el velo del misterio. Así como el inevitable y magistral “Una voz en la noche”, una de las obras maestras del género.

Pero la presencia de Hodgson, aparte de un homenaje sincero, no deja de ser una excusa para presentar otro cuento, totalmente desconocido para el lector hispano, que es una continuación confesa de “Una voz en la noche”. Me refiero a “La isla de los hongos” de Philip M. Fisher; un ejemplo de cómo la literatura *pulp*, con todas sus carencias y miserias, es capaz de crear obras de gran valor por meritos propios. Puede que la construcción de los personajes sea pobre y que la historia en

Su criterio a la hora de escoger los relatos se ha basado no tanto en la fama o calidad de cada uno como en su carácter de inédito o poco conocido, lo que puede llevar al lector, a veces, a la perplejidad

sí no tenga mucha enjundia (en especial con la moralina final) pero la maestría de Fisher a la hora de crear un paisaje de pesadilla digno de un cuadro surrealista y su poderosa imaginación visual le colocan a la altura de un J.G. Ballard o un Brian W. Aldiss, otros creadores de entornos tan extraños como potentes.

La estrategia de Nebreda de buscar lo raro y lo desconocido puede llevar al lector, a veces, a la perplejidad. Elegir “La noche del océano”, uno de los cuentos menos conocidos de H.P. Lovecraft (escrito al alimón con Robert Barlow), puede resultar sorprendente, pero cuando uno lee esta evocadora y mágica historia en la que aparentemente no pasa nada —y en la que realmente pasa demasiado— está claro que nuestro antólogo sabe muy bien lo que hace.

Más lógico resulta incluir un par de cuentos de otro clásico como Robert Howard poco conocidos entre los lectores españoles: “Maldición marina” y “Desde las profundidades”. Ambientados ambos en la ciudad imaginaria de Faring, merecen una mayor difusión entre los aficionados gracias a su ambientación costumbrista y a la presencia de una serie de terrores que hundan sus raíces en el folklore anglosajón y que consiguen que olvidemos la natural tosquedad con la que Howard suele narrar sus historias.

A partir de aquí, el resto de los autores son prácticamente desconocidos para el lector en lengua castellana. Y no deja de llamar la atención que, aun así, el nivel de calidad imperante sea alto e, incluso, roce la maestría. Nebreda opta por escritores anglosajones de entre 1830 y 1940, lo cual tiene su lógica dados los usos habituales de Valdemar y si recordamos que ésta es la edad de oro del terror. Tenemos así cuentos como “Niebla” de John Hanley, donde el miedo y la incomprensión de un marinero que no sabe si está vivo o muerto se nos cuenta con una intensidad casi dolorosa; “Un barco maldito” de Joshua Snow, un perfecto ejemplo del relato trampa, de la historia que es más de lo que aparenta; “El barco que vio un fantasma” de Frank Norris, una historia que podría haber firmado Jack London; o “El buque fantasma” de Richard Middleton, probablemente el más conocido de esta lista, que cierra adecuadamente el libro con un relato lleno de humor chispeante.

Por supuesto, no todo son aciertos: determinados cuentos no dejan de tener más fallos que virtudes, como “Anty Bligh” de John Masefield, cuyo humor ha quedado un tanto oxidado. O “Fuego en el brasero de la cocina” de William Outerson, serie B sin gracia ninguna.

Con todo, los menos afortunados son los autores contemporáneos que no consiguen llegar a la altura de sus antecesores. “El pecio de la muerte”, de Simon Clark y John B. Ford (otro escritor más o menos conocido), no deja de ser un pastiche de Hope Hodgson que palidece en comparación con el original. Más interés presenta “Una deuda de marinero” de Jack Cady. Aunque en este relato sobre la culpa y su expiación posea puntos

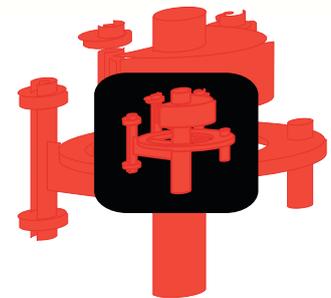
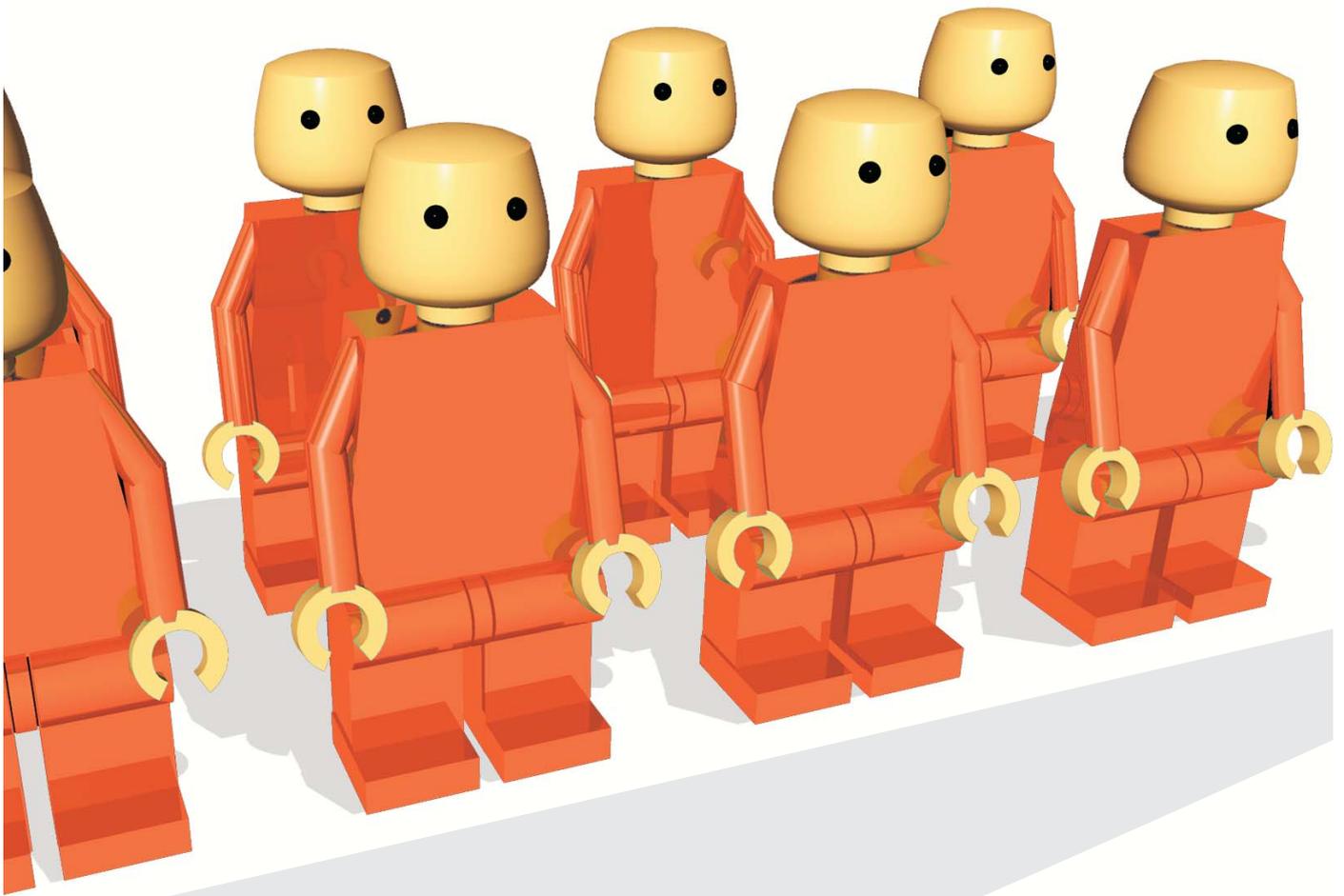
a su favor (Cady es capaz de crear una voz propia), no es menos cierto que padece de una cierta confusión, exceso de psicologismo y demasiadas deudas con Stephen King que al final le dan un toque un tanto enervante.

El resto de los cuentos pertenecen a autores franceses y españoles. Barreda lamenta la pobreza histórica del fantástico patrio pero esto es un hecho consumado como se puede observar con los dos clásicos que recoge: el ignoto Julio F. Guillén firma el muy pobre “Superstición” y el más conocido Vicente Blasco Ibáñez el más interesante “Hombre al agua”, un relato notable aunque carente totalmente de ningún elemento fantástico. El único autor nacional actual presente en la recopilación es Óscar Sacristán, con “El misterio del Vislatek”, una novela corta destacable que, por desgracia, va de más a menos y deja demasiados cabos sueltos, amén de un final un tanto precipitado.

Los dos autores franceses no pueden ser más contrapuestos. George G. Teudouze crea con “La llave de los tres esqueletos” un relato truculento, esperpéntico y guiñolesco que no deja de aburrir ligeramente. Sin embargo, Michel Bernanos (el hijo del mucho más famoso Georges Bernanos) consigue la pieza más destacada de todo el libro y que por sí sola justifica totalmente este volumen. En efecto, “Al otro lado de la montaña” es una impresionante novela corta llena de magia, imaginación y dosis extremas de patetismo. Una especie de “Gordon Pym” modernizado pero que, me atrevo a decir, llega más lejos que el de Poe. Bernanos consigue una obra única e irrepetible de la cual es mejor no decir nada sobre su trama, tan surreal como sorpresiva. Resulta una vergüenza que hasta hoy fuese totalmente desconocida para los lectores hispanos. Sólo por rescatar para nosotros joyas como ésta, Valdemar merece todo el reconocimiento posible.

Por último, no puedo dejar de mencionar un pequeño detalle que muestra el buen gusto y el cariño con que ha sido elaborado este libro. Junto a los diecinueve cuentos aparece una pequeña selección de doce poemas (“Versos de lo profundo”) de gente tan variopinta como Shakespeare, Hope Hodgson, Coleridge, Kipling, Neruda, Tolkien, Lovecraft, Díaz Mirón, Longfellow, O’Brien, Leopoldo de Luis y Leland. Es todo un detalle, si se quiere menor, pero que engrandece este, por lo demás, enorme libro. ●

**La maestría de Fisher a la hora de crear un paisaje de pesadilla digno de un cuadro surrealista y su poderosa imaginación visual le colocan a la altura de un Ballard o un Aldiss**



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

# Cuando la fabula se convierte en Historia

por **Alberto García-Teresa**

Licenciado en Filología Hispánica y codirector de *Jabberwock*

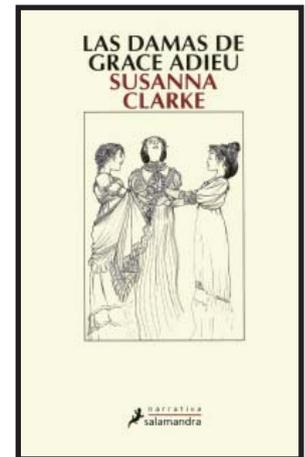
Pocas obras han sido capaces de desplegar un mundo tan sugerente, complejo y vasto como el plasmado y atisbado por Susanna Clarke en *Jonathan Strange y el señor Norrell*, una de las mejores novelas fantásticas de los últimos años, que ya fue objeto de una «Crítica enfrentada» en el primer número de *Hélice*. En la presente obra, una colección de cuentos, la autora ofrece una serie de historias a primera vista heterogénea, pero que guarda una fuerte base común, con la intención de ahondar en las posibilidades del espectacular cuadro que ha creado. En ese sentido, *Las damas de Grace Adieu* es obviamente inferior al texto madre (aunque eso tampoco es muy complicado), y parece abocado a ser un complemento de aquél.

Efectivamente, la antología es coherente con el estilo, el tono y la atmósfera de la anterior obra (aunque no estoy seguro de si sería criticable un hipotético continuismo o alabable la profundización y consolidación de un registro propio en el marasmo cultural actual). En cualquier caso, sin embargo, debemos remarcar que Clarke ha conseguido elaborar un volumen autónomo (pues no depende de la novela anterior, no de su historia o sus personajes, sino de su sólido mundo ficcional) coherente en sí mismo, de gran calidad artística, y que ratifica a la escritora como uno de los grandes valores de la fantasía culta.

Afirmo esto porque lo más sobresaliente del libro es su pretensión de acercarse a la magia desde sus aspectos más maravillosos, más fantásticos, e incidir en la presencia cotidiana de lo mágico, pero conjugándolo como la propia tradición popular real inglesa; como folklore. En ese sentido, cobra especial peso el tratamiento de relato tradicional de estas historias, que, además, es perfectamente coherente con la intención de Clarke de crear una Historia paralela de Inglaterra donde la magia ha existido siempre. De hecho, como podemos apreciar sobre todo en “Las damas de Grace Adieu”, las alusiones al Rey Cuervo se hacen como si se tratara de una leyenda, como un hecho popular, alejado radicalmente del oscurantismo o la erudición de sabios monacales o universitarios. Esto le otorga una cadencia especial a las narraciones, muy característica.

Igualmente, los lectores de *Jonathan...* buscarán rápidamente uno de los aspectos más originales y brillantes de esa obra, las constantes y extensas notas a pie de página con su monumental despliegue de imaginación y apertura del campo de visión y el propio juego metaliterario. En ese punto, en el presente volumen sólo aparecen en “Tom Brightwind o Cómo se construyó el puente mágico de Thoresby”, no por casualidad seguramente el relato más imaginativo del volumen. Figuran ahí con la misma intención que en la novela: ampliar información, contar sucesos que no se narran en

**Ha conseguido un volumen autónomo, coherente en sí mismo, de gran calidad artística, y que ratifica a Clarke como uno de los grandes valores de la fantasía culta**



**Las damas de Grace Adieu**

**Susanna Clarke**

Título original: *The Ladies of Grace Adieu*

Trad.: Ana María de la Fuente

Col. Narrativa

Salamandra, 2007

## Lo más sobresaliente es su pretensión de acercarse a la magia desde sus aspectos más maravillosos e incidir en su presencia cotidiana, pero conjugándolo como la propia tradición popular real inglesa.

el texto principal, introducir citas falsas y, sobre todo, principalmente, sugerir, sugerir, sugerir. Con todo, en el resto de narraciones los personajes leen o cuentan historias, con lo que vuelve a estar presente el genial juego de planos y evocaciones tan brillantes de la novela. Evidentemente, como es lógico, pierde la potencia, la amplitud y la majestuosidad de *Jonathan...*, puesto que no abre tantas líneas y el propio texto principal ya aborda el mundo de Tierra de Duendes y sus habitantes, algo que casi exclusivamente aparecía fuera del texto principal de la novela. Además, ya desde la primera línea del volumen arranca el juego metaliterario con el prólogo de un profesor universitario sobre el contenido del libro, dando a entender que él ha sido quien ha preparado la antología para conseguir «una aproximación a la llamada Tierra de Duendes y sus habitantes».

En cualquier caso, el volumen destaca especialmente por el poder evocador de la imaginación desplegado en sus páginas (recordemos ya algunas escenas memorables de *Jonathan Strange y el señor Norrell*), manifestado en episodios tan desbordantes como la eclosión de vida en una aldea por la cual todo lo vegetal que había estado vivo alguna vez da fruto: marcos de ventanas, ruedas de carro, vigas de madera, florecen y se cargan de coloridas frutas; o incluso, como ya he apuntado, el cuento “Tom Brightwind o Cómo se construyó el puente mágico de Thoresby” casi por completo.

Además, recordemos que la magia en la obra es tomada por los ricos como un divertimento, mientras que para las gentes populares es un sustrato cultural donde se entremezcla la devoción, la superstición y el temor reverencial. De ahí la importancia del enfoque folklórico, popular, de la fantasía que realiza la autora. De hecho, Clarke coge los seres maravillosos más ligados a la tradición europea (duendes, brujas, magos), lo que también ayuda a consolidar su objetivo de enraizar la magia con la historia y las costumbres inglesas de la época, pues no supone una intrusión que pueda chocar, sino que simplemente ha dejado que el sustrato mágico de su tradición se cuele e inunde la Historia. Por tanto, el tratamiento costumbrista de ese entorno (nuevamente, la vida cotidiana del siglo XIX, especialmente la burguesa, es el fondo de la ficción; un escenario concienzudamente preparado y dispuesto) otorga verosimilitud al conjunto y contribuye en buena medida a conseguir insertar hábilmente la magia, de Tierra de

Duendes y sus leyendas en la Inglaterra recta, altiva y señorial sin sobresaltos. Por otro lado, como ya he indicado, utiliza las estructuras y los recursos clásicos de los relatos folklóricos populares (incluida la presencia de la violencia o la brutalidad sin ser apenas tenida en cuenta, sin prestarla atención) pero los enriquece de manera notable y consigue un resultado brillante, pues amolda *Jonathan...* al relato tradicional, y no al revés; no fuerza una estructura para encajar sus fabulaciones, sino que lleva su creación a un marco ya construido y sólido. Así, se mantiene la atmósfera, la ambientación, la polisemia y la calidad artística del conjunto.

Enlazando con esto, debemos mencionar que los personajes no son muy complejos, aunque destaca el de “El señor Simonelli o El viudo duende”, pero muchos guardan secretos o personalidades perturbadoramente enigmáticas.

Por otra parte, aunque sé que seguramente será sólo una fijación personal, debo apuntar que continuamente encuentro ecos de *The Sandman* en el mundo de Tierra de Duendes, pero más en este libro que en *Jonathan Strange y el señor Norrell*, quizá porque en esta antología se presta mayor atención al mundo maravilloso que al propio mundo «real». Confieso que soy un devoto de este cómic, aunque bien es cierto que la propia Susanna Clarke menciona a Neil Gaiman en su párrafo de agradecimientos y que se recoge un cuento que se desarrolla en el mundo de *Stardust*.

Centrándome en los cuentos concretos, en el primer relato del volumen, “Las damas de Grace Adieu”, debo destacar que es donde se hace más patente el tono fabulador cálido de Clarke, que evoca narraciones orales contadas al calor de una hoguera. También es donde más se aprecia la conexión cotidiana de la magia, y donde se incide más en la vida burguesa e, igualmente, el que más guarda relación con la novela, pues no en vano Jonathan Strange es un personaje del relato. La trama avanza en distintos frentes, que se alternan, a veces, dejando un párrafo sólo para que se desarrollen, girando en torno a la dislocación de la realidad, su alteración mediante el sueño y la fantasía. A pesar de todo, no tiene la intensidad necesaria de un relato, sino que su fuerza viene dada por el tema y por la imaginación plasmada por la autora. No busca, por tanto, un golpe de efecto, la vuelta de tuerca, y, en el fondo, se trata una historia de brujas clásica pero refinada, limpia, que da pie a la vacilación fantástica.

Sin embargo, “En el monte Lickerish” se aleja del tono del resto del volumen y de la misma novela madre. Está narrado en primera persona e incorpora reminiscencias infantiles. Resulta irregular en su recorrido pero encierra puntos brillantes al mostrar la cotidianidad de la magia y de la fantasía cuando se acerca, precisamente, al estilo y el tono habitual. En esencia, es un reivindicación de la magia humilde, popular, en cierta manera de mirada inocente, frente a la erudición y la altivez.

Por su parte, “La señora Mabb” sigue el esquema del cuento fantástico tradicional, donde nuevamente la duda entre la locura y la fantasía es el eje del relato. Se convierte en uno de los más logrados, y en él destaca la imaginación fantasiosa plasmada, exuberante y evocadora.

El cuarto relato es “El duque de Wellington extra-  
vía el caballo”, una historia breve, de aire entrañable y cierta moraleja sobre, otra vez, la soberbia y, al mismo tiempo, el intento de controlar lo mágico.

“El señor Simonelli o El viudo duende” utiliza el recurso del diario, y emplea estructuras y recursos del cuento folklórico tradicional de manera más clara, pues se trata de un relato popular básico, pero bien completado y desarrollado por la escritora, que llega certeramente a dejar el final abierto certeramente, con lo que cierra un enfoque muy personal de la estructura. Además, sabe introducir una peculiar y recóndita lectura sobre paganismo y cristianismo.

En cuanto a “Antickes y Frets”, sólo cabe reseñar que posee mayor ambientación histórica al colocar a María Estuardo como protagonista y a la reina Isabel de Inglaterra como uno de los personajes.

Finalmente, “John Uskglass y el carbonero de Cumbria” nos permite ver al Rey Cuervo en acción. El propio texto nos revela que se trata de una historia basada en una narración popular sobre él, con lo que, de nuevo, Clarke juega a historizar la ficción, a subvertir los planos de realidad y a reinventar la tradición legendaria popular.

Así, pues, *Las damas de Grace Adieu* (un volumen que está, por otra parte, delicadamente ilustrado por Charles Vess) ofrece al lector, mediante una estudiada, hábil e interesante reconfiguración de la ficción como relato tradicional, desde la perspectiva de las más pura narradora genuina, un notable torrente de fantasía bien calculada, dispuesta y, sobre todo, maravillosa.●

**Destaca especialmente por el poder evocador de la imaginación desplegado en sus páginas**

**Aporta una estudiada, hábil e interesante reconfiguración de la ficción como relato tradicional**

# Chuck Palahniuk: Escritura peligrosa

«Aquella noche, aun siendo niño, Rant Casey solamente quería que hubiera algo que fuera real. Aunque esa realidad fueran sangre y tripas asquerosas»

por **Ismael Martínez Biurrún**  
Escritor

**E**scribir es siempre una actividad arriesgada. Sólo tienes una oportunidad de conmover al lector y si fracasas te cortará la cabeza mediante el simple gesto de cerrar el libro. Para un escritor, la indiferencia es la muerte; muchísimo peor que recibir una crítica demoleadora es resultar anodino, tibio o irrelevante. Por eso los que quieren dejar huella no tienen más remedio que introducirse los dedos en la boca y vomitar sobre el papel un buen chorro de sus miedos y tabúes, mejor cuanto más descarnados, porque en el fondo los secretos menos confesables son siempre los que mejor conocemos, los que nos hermanan a todos los mortales, y en ese reconocimiento entre avergonzado y perverso radica la «magia simpática» (o catarsis) de la buena ficción. Dicho en palabras de Chuck Palahniuk: «Si quieres perturbar al lector, escribe sobre lo que te perturba a ti».

Y si la indiferencia es la muerte para un autor, podemos estar seguros de que Palahniuk es uno de los escritores más vivos y pletóricos de nuestro tiempo. Un escritor del que se puede decir que es el Don DeLillo de su generación (Bret Easton Ellis *dixit*) o que «sus libros trafican con el nihilismo precocinado de un estudiante de instituto emporrado que acaba de descubrir a Nietzsche y a Nine-Inch Nails» (Laura Miller en *Salon.com*).

Palahniuk es un inventor de leyendas urbanas devenido en una de ellas: provocador, misógino, homosexual, huérfano de padre asesinado, desencadenador de desmayos colectivos... Entre su público abundan los *angry young man* con gafas de sol y pose de hastío existencial que llegaron a él por intermediación de David Fincher y que ya no leen nada que no salga de



las teclas de su ordenador, con la posible excepción del ordenador de Easton Ellis.

Pero todo esto es miscelánea intrascendente, pirotecnia de marketing, carnaza para *blogueros*. Hablemos aquí de lo que importa; de lo que el niño protagonista de *Rant* andaba buscando: algo que sea real, aunque se trate de sangre y tripas asquerosas.

Hablemos de los libros de Chuck Palahniuk.

## Una obra degenerada

Quienes se dedican a poner etiquetas han situado a Chuck Palahniuk (Pasco, Washington, 1962) dentro del género de «horror satírico», o simplemente lo han definido como «novelista satírico». Y es indudable que las novelas de Palahniuk guardan parentesco con elementos propios de la sátira clásica, a saber:

La sátira servía para presentar a rufianes, monstruos, criminales y canallas, así como situaciones infernales y ridículas. Su estilo era grotesco. Subrayaba lo abyecto, lo vulgar y lo feo, y por tanto también la falta de dignidad del cuerpo, las excreciones, la suciedad, la sexualidad y todo aquello que la vergüenza tenía a bien ocultar. Expresaba las transgresiones del orden moral de la sociedad mediante la descomposición de las formas bellas. Por eso se convirtió en el estilo dominante de la literatura moderna del siglo XX que subraya la alienación, el aislamiento y el dolor del cuerpo torturado<sup>(1)</sup>.

(1) Schwanitz, Dietrich. *La Cultura: todo lo que hay que saber*. Madrid, Taurus, 2007.

## El propio Palahniuk ha reconocido que el tema fundamental de todas sus novelas es la autodestrucción

El propio Palahniuk ha reconocido que el tema fundamental de todas sus novelas es la autodestrucción. Y este interés mórbido del autor se traslada por ósmosis a sus protagonistas, quienes acostumbran a profesar una atracción desmedida hacia todo tipo de experiencias limítrofes con la muerte: enfermedad, accidentes, crímenes.

Por lo tanto, al ingrediente sádico de la sátira habría que añadirle aquí unas gotas de masoquismo; pero en ningún caso se trata del relato cerrado y claustrofóbico de una autoaniquilación vacía de sentido, sino que los personajes de Palahniuk viven inmersos en su sociedad y se caracterizan precisamente por su capacidad para influir (contagiar) y dejarse influir por quienes les rodean. En más de una ocasión (*Rant*, una de ellas) los protagonistas participan en un juego colectivo representando el papel de chivos expiatorios, lo que acercaría más el género al terreno de la tragedia clásica.

Sátira, tragedia... y épica. Existe épica en las novelas de Palahniuk, sólo que es una épica trastocada, distinta, construida sobre antimodelos de comportamiento como Rant Casey o Tyler Durden, con cuya lucha nos identificamos muchas veces a nuestro pesar, y que siempre termina adquiriendo dimensiones homéricas, sobrenaturales; obligatoriamente *bigger than life*.

Igual que otros autores de la llamada «Generación X», Palahniuk navega sobre las olas del nihilismo post-moderno, aunque son unas aguas de muy poco calado, donde la crítica a la sociedad consumista y la experimentación con códigos éticos alternativos son siempre coartadas transparentes. Pero por debajo de la espuma de ironía y de casquería fácil, todas sus novelas narran una búsqueda más profunda, la de una roca sólida donde anclarse para no perecer en el remolino del sinsentido y el relativismo circundante. En el fondo Palahniuk siente la misma indulgencia por sus personajes que los autores más moralistas; los justifica en su maldad o directamente los santifica y cuando llega el momento de hacer cuentas no duda en transferir la culpa a traumas originarios con los que cerrar el círculo del relato de forma satisfactoria. Nada nuevo bajo el sol, salvo la forma extraordinariamente original de contarlo. Y la mala leche.

Sus libros no están recomendados para todos los estómagos pero se despliegan en las mesas de literatura

general o contemporánea porque no se dejan enjaular en los márgenes de ningún género ni bajo ninguna etiqueta simplificadora. *Fantasma* (1999) no era un libro de terror igual que *Rant* (2007) no es un libro de ciencia ficción.

### El evangelio de Rant

*Rant, la vida de un asesino* es una novela-rompecabezas construida con testimonios orales, visiones fragmentadas y a veces contradictorias de la biografía de un personaje llamado Rant Casey que vivió o vivirá en una América próxima o alternativa. En muchos aspectos se trata de un relato mesiánico, donde la verdad del protagonista permanece siempre inaccesible para el lector, cuya aura mítica se nos sirve envuelta y perfectamente empaquetada desde el primer momento para que no nos quepa ninguna duda de la grandeza del relato que iniciamos.

La novela está dividida en tres partes bien diferenciadas: las primeras hazañas bizarras del superdotado niño Rant Casey en su pueblo natal y su afición a dejarse morder por todo tipo de alimañas; su llegada a la gran ciudad e inmersión en el mundo de las «choquejuergas», donde conoce a su media naranja, una *freak* llamada Echo Lawrence; y, por último, la irrupción de la dimensión fantástica en la trama con inesperadas revelaciones sobre saltos espaciotemporales, en una variación muy sugerente de la llamada «paradoja del abuelo» (¿qué te sucedería si viajases al pasado y mataras a tu abuelo?). Como es habitual en Palahniuk, estas sorpresas finales sirven para reinterpretar todo lo leído anteriormente desde una nueva perspectiva; pero no desvelaremos aquí más de la cuenta. Baste decir que, incluso en sus obras menos brillantes, Palahniuk sigue siendo capaz de forzarnos una exclamación ahogada o una sonrisa de asombro cuando llega el momento adecuado.

Digámoslo abiertamente: *Rant* no es una buena novela. Si bien el planteamiento en forma de relatos orales tiene su atractivo *sexy*, resulta obvio desde el primer parlamento que a quien estamos escuchando es al narrador, a Palahniuk. Todos los personajes hablan como él, que es lo mismo que decir que carecen de voz propia, por más que cada uno haga uso de sus corres-

## Los protagonistas participan en el juego colectivo representando el papel de chivos expiatorios, lo que acercaría más el género al terreno de la tragedia clásica

pondientes muletillas y tics. El conjunto de todas las voces produce como resultado, ni más ni menos, la voz narrativa de Chuck Palahniuk en cualquiera de sus otras novelas. Esto puede ser visto como un juego premeditado o como un fracaso narrativo; necesitaríamos conocer las intenciones del autor para juzgarlo.

Menos cuestionable es su patinazo al encajar las principales ideas vectoras de la narración. Da la sensación de que ha formado un pastiche con distintas ocurrencias que rondaban por su cabeza y simplemente se ha limitado a intentar adherirlas unas sobre otras lo mejor posible. Cada una de estas ideas podía merecer una novela independiente: la rabia que transmite el protagonista y su extraordinaria percepción sensorial, las «choquejuergas» con su singular reglamento al más puro estilo de los clubes de lucha, las transcripciones neuronales que se exocargan a través de un puerto instalado en la nuca de todos los ciudadanos, la división y el enfrentamiento social entre los Diurnos y Nocturnos, los viajes en el tiempo con sus particulares condiciones y lógica...

Quizá el esfuerzo amalgamador de Palahniuk venía forzado por la convicción de que ninguna de estas premisas, por separado, resultaba demasiado original. Las choquejuergas recuerdan demasiado al *Crash* de J.G. Ballard y a su propio club de la lucha. Y qué decir de los saltos en el tiempo o de las experiencias en realidad virtual, graneros históricos de la literatura de género. Palahniuk ha querido entrar en la ciencia ficción como elefante por cacharrería, llevándose todo por delante y sin dar demasiadas explicaciones, por pura diversión. El debate se abre ahora entre los que estamos encantados con que así sea, porque a los genios como Palahniuk les concedemos patente de corso para asaltar el buque que deseen, y los que sienten que no es merecedor de tal licencia.

La dosificación en píldoras orales, por otra parte, no beneficia en nada a un autor como Palahniuk que se caracteriza justamente por la métrica casi musical de sus párrafos y la cohesión monolítica de su discurso, lo que hace sus páginas tan inconfundibles. Palahniuk es un escritor con un gran sentido de la novela, como demostró en sus mejores trabajos: *Nana* (2002), *Asfixia* (2001), *Diario* (2003). Muchos hemos tenido la sensación de que en *Nana* dio lo mejor de sí mismo, alcanzó la cima de su estilo y de su imaginación y que desde entonces asistimos penosamente a la cuesta abajo de su carrera, de la que intenta salvarse con experimentos como *Fantasmas* o *Rant*.

Pero no lo olvidemos: para un escritor es mejor arriesgarse y perder que repetirse y aburrir.

### En las tripas del minimalismo

Si tuviéramos delante un árbol genealógico de escritores y estilos descubriríamos una línea ascendente desde Chuck Palahniuk hasta el maestro del realismo sucio, Raymond Carver. No se trata de un vínculo sanguíneo, pero casi: el maestro de Palahniuk responde al nombre de Tom Spanbauer: Es el inventor del término «escritura peligrosa» y fue alumno a su vez de Gordon Lish, el descubridor y formador de Raymond Carver.

Bien es cierto que poco tienen que ver *Catedral* (1983) y *El club de la lucha* (1996): la atmósfera de sutil inquietud de Carver es reemplazada por el estallido visceral de Palahniuk. Y sus personajes pasivamente alcohólicos son aquí sustituidos por trapezistas del dolor y la depravación más obscena. Carver nunca te deja reír. Palahniuk nunca te deja pensar.

El nexos posible se llama minimalismo, un concepto paradójicamente muy extenso

y que en esencia consiste en no andarse por las ramas, evitar largos párrafos descriptivos y ser asertivo sin emitir juicios ni adornarse con un lenguaje literario. Síntesis es la palabra clave.

En *Error humano* (2006) Palahniuk nos describe los cuatro pilares básicos del *dangerous writing* que aprendió en el taller literario de Tom Spanbauer:

Primero: los «caballos» que tiran del carro, también llamados ideas repetidas o motivos recurrentes. En el minimalismo, nos dicen, un relato es una sinfonía, que crece y crece pero nunca pierde la línea melódica original. Siguiendo con la metáfora musical podríamos llamarlos estribillos, frases cortas o construcciones que se repiten con una cadencia rítmica. *Asfixia* es el libro donde el recurso a los estribillos alcanza su paroxismo.

Segundo: la «lengua quemada». Viene a ser lo contrario al uso de clichés, y consiste en decir las cosas de forma que el lector deba detenerse a interpretarlas por su cuenta. Un ejemplo de su adorada Amy Hempel: «Mis días avanzaban como una cabeza cortada que termina una frase». Esta afectación puede llegar a irritar al lector, pero es eficaz para mantenerle pegado al papel.

Tercero: el «registro de ángel». Esto significa que no puedes juzgar a los personajes; no puedes describirlos física ni mentalmente sino que debes sembrar el relato

## Palahniuk ha querido entrar en la ciencia ficción como elefante por cacharrería, llevándose todo por delante y sin dar demasiadas explicaciones, por pura diversión

## Sus libros no están recomendados para todos los estómagos pero se despliegan en las mesas de literatura general o contemporánea porque no se dejan enjaular en los márgenes de ningún género ni bajo ninguna etiqueta simplificadora

de gestos, acciones y pequeños detalles para que el lector complete la imagen en su cabeza. El caso de *Rant* representa el mayor grado de descomposición posible de un personaje, que no tiene voz ni escenas propias sino que se reconstruye con testimonios ajenos.

Cuarto: escribir «en el cuerpo»; es decir, convertir la lectura en una experiencia tan sensorial como cerebral, proporcionándole al lector todo tipo de texturas, olores, sabores, o incluso sonidos de tránsitos intestinales.

Además, Palahniuk es fácilmente reconocible por el uso de la primera persona y por la intercalación de reflexiones de tipo sociológico («Si un número suficiente de gente se cree una mentira, deja de ser una mentira», *Rant*) o puramente técnico («En un estudio publicado en 1945 con el título...», *Asfixia*).

Respecto al empleo del lenguaje científico, Palahniuk no inventa nada nuevo. Es interesante observar lo que dice Michel Houellebecq en su ensayo sobre Howard Phillips Lovecraft:

Si hay un tono que nadie esperaba encontrar en el relato fantástico es el de un informe de disección. Lovecraft parece haber llegado por su cuenta y riesgo a este descubrimiento: la utilización del vocabulario científico puede constituir un extraordinario estimulante de la imaginación poética. El contenido propio de las enciclopedias —preciso, elaborado en detalles y rico en antecedentes teóricos— puede producir un efecto delirante y extático<sup>(2)</sup>.

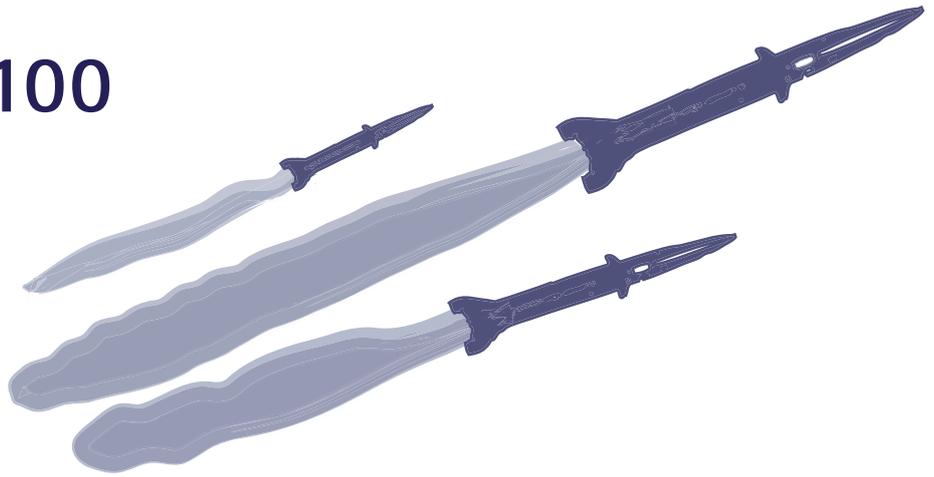
En este sentido, podríamos decir que Chuck Palahniuk es un escritor adscrito a la «Generación Google». Su estilo de escritura en píldoras alucinógenas y en cócteles de docuficción no queda tan lejos —tan sólo a un océano de distancia— de los integrantes de la española «Generación Nocilla» —no por casualidad, quien traduce a Palahniuk en nuestro país es el deslumbrante Javier Calvo, autor de *El dios reflectante* (2003), *Los ríos perdidos de Londres* (2005) o *Mundo maravilloso* (2007); también en Mondadori, por supuesto—.

A ver si esto no es raro: en este juego los más afortunados son quienes lo ignoran todo. Todo sobre géneros, tendencias, generaciones, minimalismos o caballos; los que abren un libro de Chuck Palahniuk por la primera página sin saber en dónde se están metiendo, los que arrugan el ceño por primera vez en su asiento del metro, todavía somnolientos, incrédulos y escandalizados por lo que están leyendo. Pero no hay peligro: no importa cuánta sangre o cuántas tripas les esperen a la vuelta de la hoja, ellos siempre se encontrarán a salvo de salpicones.

Porque no existe tal cosa como el *dangerous reading*. ●

(2) Houellebecq, Michel. H.P. *Lovecraft. Contra el mundo, contra la vida*, Madrid, Siruela, 2006.

# Heinlein 100



por **César Mallorquí**  
Escritor

Si les preguntan a los aficionados a la ciencia ficción españoles cuál es el mejor escritor del género de todos los tiempos, unos responderán Asimov, otros Lem, otros Bester, otros Le Guin, otros Silverberg... En fin, un ramillete de respuestas diferentes, y similares resultados obtendremos si le preguntamos a cualquier aficionado europeo. Pero si la pregunta se la formulamos a un *fan* norteamericano, lo más probable es que nos responda: Robert A. Heinlein. En efecto, Heinlein sigue siendo (porque murió en 1988) una institución en el mundo de la CF yanqui, el Gran Patriarca Póstumo. ¿Por qué?

En primer lugar, porque Heinlein es, sin lugar a dudas, el más norteamericano de todos los escritores norteamericanos de CF; algo así como la plasmación del sueño y los valores yanquis en clave futurista. En segundo lugar, porque Heinlein fue el primer escritor profesional de CF, y quizá el autor fundamental en el movimiento de modernización del género que tuvo lugar a mediados del siglo pasado bajo la tutela de la revista *Astounding*. En tercer lugar, porque Heinlein era un excelente narrador, en la estela, aunque a considerable distancia, de algunos clásicos norteamericanos.

No obstante, en Europa, o cuando menos en España, Heinlein es un autor más bien poco valorado. Sobre todo por ser taaaaaan norteamericano; porque Heinlein, amigos míos, no sólo era muy, pero que muy yanqui: era un ultraconservador yanqui, en la más rancia tradición de la derecha dura USA. Y esto se refleja en la mayor parte de sus novelas. El ejemplo más conocido es *Tropas del espacio* (1959), donde Heinlein no sólo lleva a cabo una entusiasta exaltación militarista, sino que además se atreve a proponer ¡una utopía fascista! (por cierto, la película basada en esta novela, donde su director Paul Verhoeven optó inteligentemente por el camino de la sátira, es mucho más interesante de lo que cierta obtusa crítica afirmó en su momento). Con todo, hay otra novela suya aún peor, aunque no suele

citarse, quizá porque sólo se ha editado una vez en España y hace mucho tiempo: *Los dominios de Farnham* (1964), un infumable —e inconcebible— alegato racista sobre el que pasan de puntillas hasta los más acérrimos defensores del escritor. Pero quizá lo peor de todo sea la presencia en la mayor parte de sus novelas de una clase de personaje al que yo llamo «el tipo que lo sabe todo». Ese personaje tan repetido, evidente *alter ego* del autor, es... pues eso, un tipo que lo sabe todo, que lo ve todo meridianamente claro, que tiene respuestas para todo. El problema es que esas respuestas son simplistas y parciales, fiel reflejo de una ideología basada en el capitalismo sin restricciones (él lo llamaba «anarco-capitalismo»), el darwinismo social, la desconfianza hacia el Estado, y el individualismo y la iniciativa privada a ultranza... La verdad es que ese personaje acaba resultando muy cargante.

Por otro lado, Heinlein (que, antes que escritor, fue militar y, tras una enfermedad que le obligó a abandonar el ejército, ingeniero) tenía una fe ilimitada en la ciencia y la tecnología, y albergaba una visión absolutamente optimista del futuro (un futuro, eso sí, liderado siempre por EE.UU.). Quizá por eso sus novelas rara vez se adentran en los problemas reales de la humanidad, y cuando lo hacen es desde la óptica radical, y simplista, del autor. Además, Heinlein no cuenta con una galería demasiado amplia de personajes; de hecho, suele manejar una serie de estereotipos que, con diferentes nombres, se repiten de novela en novela. Todas estas críticas son ciertas. Pero, con todo, no se puede echar a Heinlein a la basura, porque no es ni mucho menos un autor desdeñable.

Cuando yo era un preadolescente de trece o catorce años, me encantaba Heinlein. Adoraba novelas suyas como *Jones, el hombre estelar* (1953), *La hora de las estrellas* (1956), *La bestia estelar* (1954) o *Ciudadano de la galaxia* (1957), lo cual no es de extrañar, porque, aunque yo entonces no lo sabía, eran novelas destina-

**Quizá lo peor sea la presencia continua del «tipo que lo sabe todo», que lo ve todo meridianamente claro, que tiene respuestas para todo, pero dichas respuestas son simplistas y parciales, fiel reflejo de una ideología basada en el capitalismo sin restricciones**

das al público juvenil (hay quien sostiene que las mejores novelas de Heinlein son precisamente las juveniles). En cualquier caso, también me gustaban a rabiar sus novelas para adultos, como *Amos de títeres* (1951), *El hombre que vendió la Luna* (1950) o la fascistoide *El día de pasado mañana* (*Sixth Column*, 1949), que entonces me parecía simplemente un divertidísimo relato de aventuras científicas. Y es que Heinlein era un autor increíblemente ameno, no puede negarse.

Luego, siendo ya un jovencuelo, leí *Tropas del espacio* y *Los dominios de Farnham*, y mi amor por Heinlein comenzó a flaquear. Su ideología, demasiado radical y contraria a la mía, impregnaba demasiado el espíritu de sus obras. Entonces, inesperadamente, Heinlein publicó una novela que parecía darle la vuelta a su doctrina: *Forastero en tierra extraña* (1961). Esta novela, que sintonizó al instante con el incipiente movimiento contracultural estadounidense, narra la llegada a la Tierra de un humano nacido en Marte y criado por los marcianos, su controvertido periplo entre los humanos normales y su posterior conversión en líder de una secta. Recuerdo que esta obra, prohibida en España durante el franquismo, me gustó mucho en su momento; no obstante, y aunque no la he vuelto a leer, con el tiempo he llegado a la conclusión de que se trataba de un texto

más aparente que auténtico, y sobre todo demasiado ambiguo. En 1966, Heinlein publicó *La Luna es una cruel amante* —quizá su novela más valorada entre los aficionados yanquis—, que narra la independencia de la Luna como metáfora de la revolución norteamericana. En fin, una novela patrioterica y, en mi opinión, bastante aburrida. A partir de los setenta, las novelas de Heinlein se vuelven más audaces, pero sólo en un aspecto: el sexual. Y tampoco muy audaces, porque sus descripciones son más bien timoratas; no obstante, el protagonista de (creo) *Tiempo para amar* (1973) viaja en el tiempo y se folla, a sabiendas, a su madre (lo que sin duda dice algo acerca del autor, aunque, aparte de un edipazo de tomo y lomo, no sé exactamente qué). En fin, sus novelas se vuelven más sexualmente «audaces», pero también más y más aburridas. A partir de los ochenta, Heinlein parece olvidar sus habilidades narrativas y convierte sus novelas en largos y pesados textos discursivos que no son más que pretextos para ofrecer su peculiar visión del mundo. «El tipo que lo sabe todo» toma el timón y, aunque su ideología ya no es tan radical como antes (pero sí mucho más confusa),

sigue siendo un pesado. De modo que dejé de leer a Heinlein. Tampoco me perdí mucho, porque lo mejor de su obra (luego veremos qué es) ya lo había leído.

Entonces, ¿qué tiene de bueno Heinlein? Pues bastantes cosas, aunque parezca mentira. Lo primero de todo, que era un excelente narrador, en el sentido más básico de la palabra. Heinlein narra con una soltura envidiable, haciendo que el lector se deslice por el texto con toda facilidad, obligándole a leer incluso aquello que no le interesa. Maneja con gran habilidad el ritmo y la elipsis, es parco, pero preciso, en las descripciones, y es un buen dialoguista (salvo cuando habla «el tipo que lo sabe todo»). En más de una ocasión se le ha acusado de poseer una prosa plana e impersonal, pero esto es falso. De hecho, la prosa de Heinlein es una de las más personales de la CF yanqui, y si bien es cierto que no maneja muchos recursos, también es verdad que los que emplea son usados con bastante maestría. Cuando al principio decía que Heinlein se hallaba en

la estela de algún clásico norteamericano, me refería concretamente a Mark Twain, ecos de cuya prosa, y salvando las distancias, pueden rastreadse fácilmente en el estilo de Heinlein.

Además de esto, Heinlein fue uno de los autores que más contribuyeron a sacar la CF de las cavernas del *pulp*, dándole un tono más adulto

y serio. Eso por no hablar de sus aportaciones temáticas e incluso técnicas, como ese famoso «la puerta se dilató». Pero, a mi modo de ver, lo que realmente le convierte en un autor estimable son sus relatos cortos. Heinlein era mucho mejor cuentista que novelista, quizá porque las distancias breves le obligaban a obviar sus peores tics y a dejar algo de lado sus obsesiones ideológicas. Sea como fuere, Heinlein nos ha proporcionado algunos de los mejores cuentos de CF, como “Por sus propios medios” (1941), “Las carreteras deben rodar” (1940), o el turbador “Todos vosotros, zombies” (1959).

En fin, ¿por qué estoy hablando de Robert A. Heinlein? Pues por dos motivos: en primer lugar, porque este año se cumple el centenario de su nacimiento, y en segundo lugar porque hace poco leí *El granjero de las estrellas* (La Factoría de Ideas, 2007), una novela juvenil que Heinlein publicó en 1950 y que permanecía inédita en castellano.

Y no me extraña que permaneciera inédita, porque es una novela malísima. A grandes rasgos, cuenta la terraformación y colonización de Ganimedes en clave

## Es el más norteamericano de todos los escritores norteamericanos de CF; algo así como la plasmación del sueño y los valores yanquis en clave futurista

## En Puerta al verano Heinlein deja de lado todos sus defectos quedándose sólo con lo mejor de su talento. Heinlein es tan buen narrador que consigue que no te cueste mucho leer sus bodrios

similar a la colonización del Oeste estadounidense, pero sin indios. Y eso, así, a grandes rasgos, es prácticamente todo lo que cuenta, porque apenas hay argumento. En ocasiones, el texto parece un manual de divulgación científica; en otros momentos adopta la forma de entusiasta tesis sobre el darwinismo social; y entre tanto, los personajes, unos adolescentes que parecen salidos de un sueño de pipa de Norman Rockwell, navegan sin rumbo ni consistencia. Es, sin duda, la peor novela de Heinlein que he leído.

Pero la leí, amigos míos, la leí, pese a que al cabo de veinte páginas ya me había dado cuenta de que era una castaña infumable. La leí porque Heinlein es tan buen narrador que consigue que no te cueste mucho leer sus bodrios; pero sobre todo la leí por pura nostalgia, porque mientras reproducía en mi mente, después de tanto tiempo, la peculiar prosa de Heinlein, recuperaba parte del sabor de mis trece o catorce años...

Ay, que chungu es la añoranza. Bueno, amigos míos, quisiera antes de despedirme recomendar algo de Mr. Heinlein. Por supuesto, los relatos cortos; eso ya lo he dicho. Recuerdo con mucho cariño sus novelas juveniles —en particular *La bestia estelar*—, pero las leí hace tanto tiempo que no me atrevo a decir nada acerca de ellas. Podría recomendar *Estrella doble* (1956), una versión en clave futurista de *El prisionero de Zenda*, o *Amos de títeres*, un simpático *thriller* de invasiones alienígenas, o la ya comentada *Forastero en tierra extraña*... Pero no, no voy a recomendaros nada de eso.

En mi opinión, la mejor novela de Heinlein es *Puerta al verano* (1956). Me apresuro a aclarar que se trata de un relato sin la menor pretensión, una intrascendente aventura de viajes en el tiempo... pero absolutamente deliciosa. Es como si Heinlein, al escribir este título, hubiera dejado de lado todos sus defectos quedándose sólo con lo mejor de su talento. Además, la metáfora que da título a la novela —y que está relacionada con un gato— siempre me ha parecido singularmente sugestiva.

¿Qué más puedo decir de Heinlein? Creo que, pese a tenerlo todo tan aparentemente claro (era «el tipo que lo sabe todo», no lo olvidemos), fue desplazándose con el tiempo hacia una ideología cada vez más confusa. Digamos que era demasiado brillante para ser un radical y demasiado radical para ser brillante. Su pensamiento evolucionó con el paso de los años, es cierto, aunque resulta difícil determinar hacia dónde, pero siempre fue un ultraconservador, un halcón. No obstante, también era una persona contradictoria. La derecha dura norteamericana ha sido y es muy religiosa, pero Heinlein —contumaz racionalista al fin y al cabo— se declaraba agnóstico. Así que, como cierre, permitidme reproducir un par de frases suyas al respecto:

«Las prostitutas desempeñan la misma función que los curas, sólo que muchísimo mejor»; «la teología nunca ha sido de gran ayuda; es como buscar, a medianoche y en un sótano oscuro, a un gato negro que no está ahí».

Esto es todo, amigos; *Auf Wiedersehen*. ●

# Literatura fantástica y crítica: Reflexiones en torno a un binomio necesario

por **Mariano Villarreal**

Administrador de [literaturafantastica.tk](http://literaturafantastica.tk)

No hace demasiado tiempo, en este mismo medio, Julián Díez se lamentaba del perenne estado embrionario de la crítica sobre literatura fantástica y de ciencia ficción. Si las letras españolas han adolecido de una inveterada falta de tradición fantástica más allá de algunos escasos autores y obras, es lógico pensar que la crítica especializada debería ir a la zaga o incluso encontrarse en una situación todavía peor. Y, en efecto, desde la época de la mítica revista *Nueva Dimensión* la labor crítica de género ha recaído generalmente sobre aficionados voluntariosos pero de escasa formación teórica, más centrados en ensalzar las escasas novedades que en valorar sus posibles méritos, por lo que, en cierta medida y por desgracia, han contribuido a labrar la actual imagen de demérito en que se encuentra sumida esta literatura.

Sin embargo, en la actualidad podemos apreciar no pocos signos para la esperanza. Por una parte, la sociedad de consumo alienta y demanda nuevos productos para un tipo de lector sin prejuicios, lo que permite que cada vez con mayor frecuencia los medios se hagan eco de obras encuadrables dentro de los parámetros genéricos, publicadas dentro y fuera de colecciones especializadas. Por otra parte, el plan de estudios de algunas universidades permite realizar cursos de postgrado sobre Historia de la Literatura y Teoría de la Literaria que incluyen, al fin, asignaturas, temas, autores, relacionados con la literatura de géneros, por lo que comienza a existir una cierta base de licenciados y doctorados en materias relacionadas con el fantástico. Además, nunca como hasta ahora ha existido un interés tan profundo en esta materia por parte de un corpus de aficionados, si bien teniendo siempre presente su carácter minoritario dentro de una literatura para minorías.

Pero, si bien es cierto que no faltan especialistas formados y motivados (insuficientes, en todo caso), a mi juicio la mayoría de ellos son demasiado jóvenes y por tanto faltos de lecturas, y quienes ocupan un mayor reconocimiento por su labor a lo largo de los años han elegido un área demasiado concreta de es-

pecialización. Me refiero, por ejemplo, a trabajos sobre la obra de Tolkien llevados a cabo por el profesor Eduardo Segura (*El viaje del anillo*, de 2004) o sobre la ucronía en edición de José María Thomas (*La historia de España que no pudo ser*, publicado en 2007). En ambos casos, me temo, no se ha logrado romper la barrera de lo estrictamente académico para trascender al terreno de la divulgación, por lo que su influencia entre aficionados y público en general ha sido relativa. Sinceramente, espero que todo sea cuestión de tiempo y podamos ser relativamente optimistas respecto al futuro del estudio y la crítica en esta cuestión.



## ¿Existen realmente obras de mérito suficiente que justifiquen la inversión de esfuerzo crítico?

En cualquier caso, para que el mensaje llegue a su destino es necesario un vehículo adecuado, en forma de libros de ensayo, suplementos literarios o publicaciones digitales como la presente. De la solidez de aquel y sus colaboradores dependerá que el interés del lector se mantenga, aumente o decaiga en el tiempo y, con suerte, al cabo de unos años podamos encontrarnos un paso más allá del actual estado embrionario. Vehículos que hasta el momento han sido muy escasos (en el pasado año se han editado apenas una decena de libros de ensayo de temática fantástica, la mayoría de ellos dedicados a la faceta cinematográfica y no literaria), de reducida distribución, relevancia e influencia y que, para colmo, apenas han incidido sobre nuestra realidad cultural y literaria. Cabe la esperanza de que el futuro de los suplementos literarios vaya unido, como el del resto de la prensa escrita, al canal Internet, con lo que el número de lectores potencialmente interesados en la materia podría aumentar exponencialmente. En este caso, medios como *Hélice* pueden facilitar sin duda esa transición.

Volveré sobre este punto más adelante, pues antes creo conveniente establecer un cierto grado de clasificación de la crítica (subjetivo, discutible) atendiendo a su función: una gran masa de reseñadores de libros y autores de todo tipo de artículos de divulgación, una minoría de creadores de opinión (ensayistas), y los todavía más escasos estudiosos del género.

Para pertenecer al primer grupo no es necesario poseer una gran base teórica, aunque lógicamente sea recomendable al redundar en la calidad final del trabajo. Por razones de espacio y público objetivo, prima más el conocimiento que el articulista/reseñador posea del subgénero o temática (ciencia ficción, fantasía, terror, *cyberpunk*, aventura espacial...), del autor, la época, las circunstancias relacionadas, etc; y, por supuesto, de la amenidad para contarle a un lector no necesariamente especializado. A este grupo pertenecen todos aquéllos que, con mayor o menor conocimiento, con mayor o menor fortuna, comentan y valoran novedades en los citados suplementos literarios, pero también en *webs* especializadas y *blogs*. Igualmente, aquellos que escriben artículos de divulgación, introductorios, revisionistas o, incluso, científicos (un buen ejemplo sería la excelente labor de proselitismo que realiza Julián Díez en diversos medios generales, o los artículos más técnicos sobre ciencia y ciencia ficción de Cristóbal Pérez Castejón, por citar algunos trabajos de entre los más conocidos por el aficionado).

El grupo de ensayistas o creadores de opinión son responsables de reflexionar en torno a obras, autores y circunstancias del género desde una perspectiva global y crítica, con el recurso según el caso de las herramientas propias de la literatura para llevar a cabo su labor. Si se desea poner de relieve una determinada actitud por parte de un sector de aficionados al género obviamente no es necesario conocer teoría literaria, pero si queremos profundizar en los valores literarios de una obra es imprescindible dominar los instrumentos de análisis propios de la literatura. Tradicionalmente, el número de pensadores críticos en España ha sido muy reducido y ha gozado además de mala reputación entre los seguidores de la cultura popular por su carácter ejemplarizante, cuando son precisamente los más indicados para ir sentando las bases del necesario canon que ayude a la integración y el reconocimiento de valiosas obras de género dentro de la literatura general. Entre los primeros, en el último decenio podemos encontrar artículos sobre el estado del género escritos por el citado Julián Díez, Alberto Cairo o Juan Manuel Santiago (al margen de la aceptación o rechazo puntual que nos suponga alguno de esos textos, sin duda sirven de acicate para la reflexión y son una estimable cura contra el ombliguismo), aunque a mi juicio el máximo exponente en este campo es el ensayista argentino Pablo Capanna (*El sentido de la ciencia ficción; Idios Kosmos, claves para Philip K. Dick; J.G. Ballard. El mundo desolado*); entre los segundos puedo citar —por accesibles, en esta misma publicación— artículos de Alberto García-Teresa y Fernando Ángel Moreno.

Por último, el grupo de estudiosos del género engloba a personas interesadas en aumentar el acervo de conocimientos acerca del género, con trabajos de carácter fundamentalmente histórico y estilo periodístico. Su misión es arrojar luz sobre obras, autores, colecciones y periodos especialmente oscuros de la pequeña historia de nuestro género, buceando en bibliotecas, trabajando con material de difícil acceso o, simplemente,

**Si se desea resaltar una determinada actitud por parte de un sector de aficionados obviamente no es necesario conocer teoría literaria, pero si queremos profundizar en los valores literarios de una obra es imprescindible dominar los instrumentos de análisis propios de la literatura**

confeccionando estudios comparativos y/o estadísticos sobre todo ello. Un claro ejemplo son los artículos sobre protociencia-ficción española que ha venido firmando Agustín Jaureguizar, o el argentino Carlos Abraham acerca de aspectos poco conocidos de las publicaciones de género en su país.

Respecto a la importancia de cada grupo, no me detendré a resaltar lo evidente de los dos últimos. En cuanto a los reseñadores y divulgadores, siempre he mantenido una actitud más escéptica. La mayoría de artículos de divulgación se publican en medios propios del género y obedecen a un consumo interno, sin aportar realmente valor añadido por lo que contribuyen a la autoafirmación y la endogamia (obviamente, no me refiero a los ejemplos citados, que considero precisamente ejemplo de todo lo contrario). Por otra parte, buena parte de los artículos introductorios publicados en medios generales se quedan en aspectos superficiales y son perpetrados (no hay mejor palabra) por periodistas no suficientemente formados en la materia, por lo que el efecto puede ser precisamente contrario al deseable (a este respecto, un buen ejemplo de cómo se pueden hacer bien las cosas, al dejar que la coordinación recaiga sobre un experto como Domingo Santos y al profundizar en aspectos concretos pese a su evidente orientación pedagógica, es el Especial Ciencia Ficción que la revista *Primeras Noticias de Literatura Infantil Juvenil* publicó en mayo de 2006).

Por su parte, las reseñas –en su mayoría confeccionadas desde el mundo de los aficionados– en muchos casos obedecen más a una necesidad expresiva del redactor que proporcionan una ayuda útil para el lector. Además, a no pocos lectores les es suficiente un sencillo comentario argumental (incluso la ficha técnica de cada libro: precio, páginas, texto de contraportada) para orientarse. Y no olvidemos el creciente número de personas que no desean leer comentario alguno que les hurte la sorpresa. En la decisión de compra o lectura intervienen muchos otros factores aparte de la crítica y siendo éste un género minoritario caracterizado por las bajas tiradas, sinceramente ¿cuánto estiman que puede influir una crítica favorable o desfavorable sobre el volumen total de ventas? Aunque parezca un contrasentido y un retorno a la época de la crítica «no valorativa» de los tiempos de *Nueva Dimensión*, cuantitativamente es más importante destacar la aparición de una obra que valorarla en su justa medida.

Pese a todo, creo que las reseñas en medios generales y especializados sí satisfacen una doble función. En

medio del actual maremágnum de publicaciones que abarrotan las librerías (España es uno de los líderes mundiales en cuanto a volumen de títulos publicados) existe un ascendente número de lectores que demandan una cierta guía, recomendaciones de lectura para orientarse en un mundo cada vez más caótico en el que la información con demasiada frecuencia impide avanzar en el conocimiento; no precisamente un guía que deba seguirse a rajatabla, sino sugerencias de libros que le hubieran pasado desapercibidas o que, por diferentes motivos, no hubiera estimado inicialmente. Por otra parte, dado el actual sistema de venta de la mayoría de libros, excepto los *bestsellers* (una cantidad variable en las semanas/meses posteriores a su edición y un goteo durante el resto del año), un comentario aparecido en una *web* o *blog* meses después de la aparición del libro puede influir ligera pero perceptiblemente en el volumen final de ventas, lo que alarga la vigencia del

libro y es un elemento más a estimar por las editoriales... Aunque ello no garantice necesariamente la bondad de la obra reseñada.

He dejado para el final la reflexión que, probablemente, sea más controvertida de cuantas contiene el presente artículo. ¿Existen realmente obras de mérito suficiente que justifiquen la inversión de esfuerzo crítico? Centrémonos en autores contemporáneos (digamos del último tercio del siglo pasado) en lengua castellana y olvidémoslos por un momento de autores indiscutibles como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar y algunas obras fantásticas de grandes nombres de literatura realista. Actualmente existe un grupo de escritores cuya calidad literaria parece fuera de toda duda, al menos por parte de aquellos aficionados más interesados, precisamente, en los aspectos más literarios del género: José María Merino, José Carlos Somoza, Cristina Fernández Cubas, Pilar Pedraza... Por otra parte, procedentes del mundo de los aficionados (lo que en términos internos se conoce como *fandom*) han surgido una serie de escritores de influencias y, a menudo, intereses deudores de la cultura popular, la ciencia ficción, la fantasía y el terror de origen anglosajón, el medio audiovisual, sin raíces en la tradición fantástica española ni –realmente– la literatura castellana. En general y salvo excepción, se trata de escritores autodidactas, esencialmente narradores, que han aprendido las herramientas del oficio a fuerza de experiencia y lecturas antes que de formación. Estoy hablando de nombres que acuden a la mente de todo aficionado: Javier Negrete, León Arsenal, Elia Barceló, Juan Miguel Aguilera, César Mallorquí, Carlos Gar-

## Siendo éste un género minoritario con bajas tiradas, ¿cuánto estiman que puede influir una crítica favorable o desfavorable sobre el volumen total de ventas?

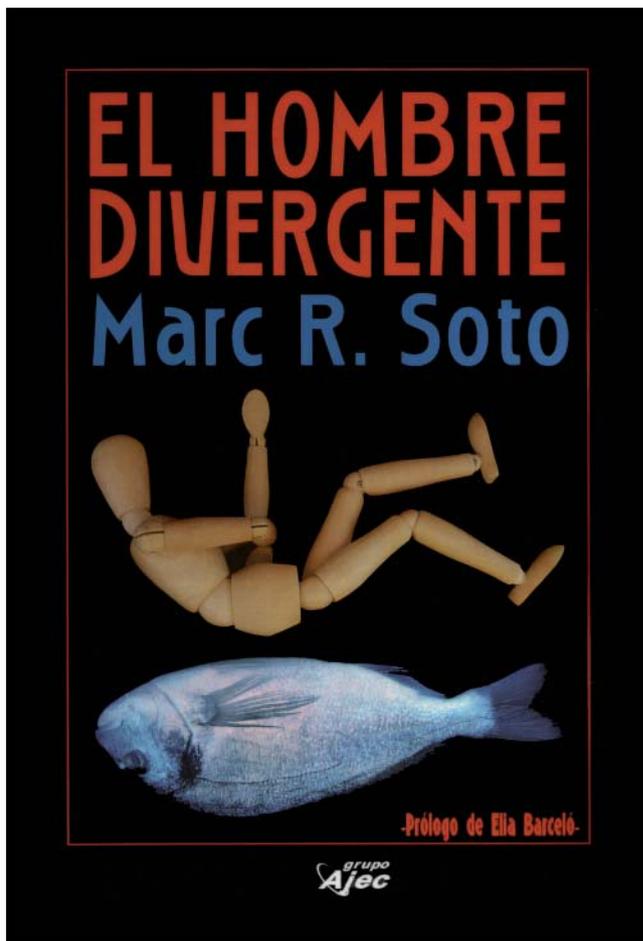
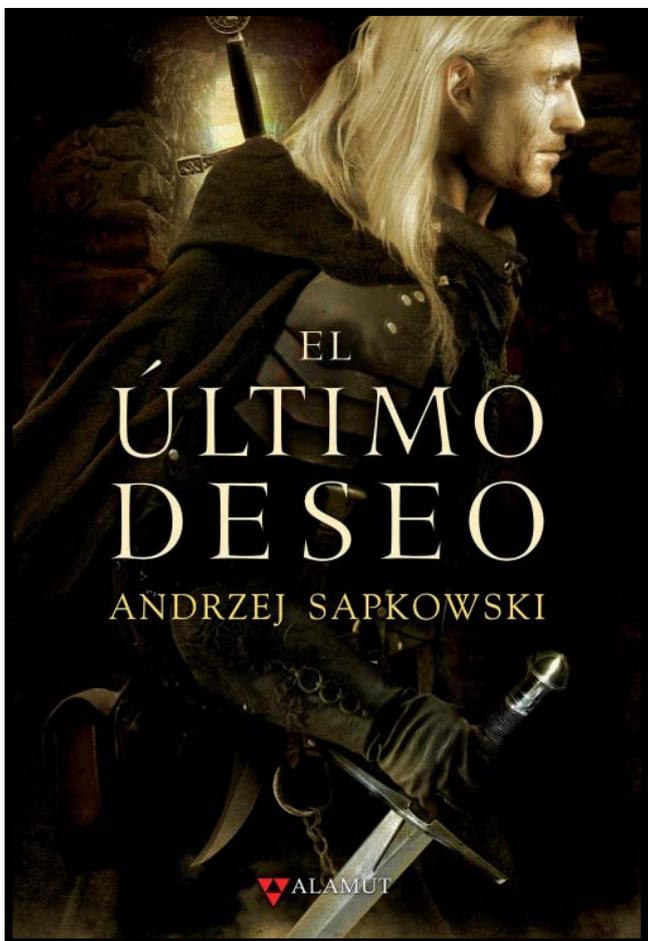
poráneos (digamos del último tercio del siglo pasado) en lengua castellana y olvidémoslos por un momento de autores indiscutibles como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar y algunas obras fantásticas de grandes nombres de literatura realista. Actualmente existe un grupo de escritores cuya calidad literaria parece fuera de toda duda, al menos por parte de aquellos aficionados más interesados, precisamente, en los aspectos más literarios del género: José María Merino, José Carlos Somoza, Cristina Fernández Cubas, Pilar Pedraza... Por otra parte, procedentes del mundo de los aficionados (lo que en términos internos se conoce como *fandom*) han surgido una serie de escritores de influencias y, a menudo, intereses deudores de la cultura popular, la ciencia ficción, la fantasía y el terror de origen anglosajón, el medio audiovisual, sin raíces en la tradición fantástica española ni –realmente– la literatura castellana. En general y salvo excepción, se trata de escritores autodidactas, esencialmente narradores, que han aprendido las herramientas del oficio a fuerza de experiencia y lecturas antes que de formación. Estoy hablando de nombres que acuden a la mente de todo aficionado: Javier Negrete, León Arsenal, Elia Barceló, Juan Miguel Aguilera, César Mallorquí, Carlos Gar-

## Evidentemente, no todas las obras comúnmente aceptadas como clásicas han de pertenecer al canon por el mero hecho de serlo

dini, Rodolfo Martínez, Eduardo Vaquerizo y un largo etcétera. Todos esos escritores, ¿se encuentran a la altura de un Merino, Somoza, Fernández Cubas...? ¿Justifica su obra que la crítica se interese por ellos e inicie estudios y ensayos monográficos?

Lo que parece claro es que en medio del actual *boom* de títulos publicados bajo el sello de literatura fantástica y de ciencia ficción (más de ochocientos títulos el año pasado y alrededor de seiscientos en el último bienio) no es oro todo lo que reluce y se cumple, como en todos los órdenes de la vida, la máxima de Sturgeon. Es lógico que muchas obras, aunque dignas en su aspiración de entretener, no superen el estándar mínimo de cali-

dad literaria y que la labor de la crítica sea separar el grano de la paja, orientar a quien lo desee y establecer con el tiempo un canon defendible. Evidentemente, no todas las obras comúnmente aceptadas como clásicas han de pertenecer al canon por el mero hecho de serlo (con frecuencia, aspectos externos intervienen a favor y en contra), sino que deben satisfacer unos requisitos muy exigentes en cuanto a fondo, forma y vigencia. La crítica, por tanto, juega un papel necesario y saludable dentro de la literatura fantástica y de ciencia ficción; una crítica, a su vez y como no podía ser de otra manera, sujeta a una continua revisión. ●



# ¿Quién vigila a los vigilantes?

por **Alberto García-Teresa**

Licenciado en Filología Hispánica y codirector de *Jabberwock*

La notabilidad de un trabajo artístico de género también hace acto de presencia cuando es capaz de ofrecer una lectura más allá de sus propios referentes intrínsecos; cuando puede aportar emoción y/o conocimiento al lector profano en el género que se acerca a ella. El público que conoce dichos referentes podrá obtener una lectura más completa, pero no necesariamente mejor, pero cualquier par atento de ojos extraerá notas al pie con las que puntear su mente.

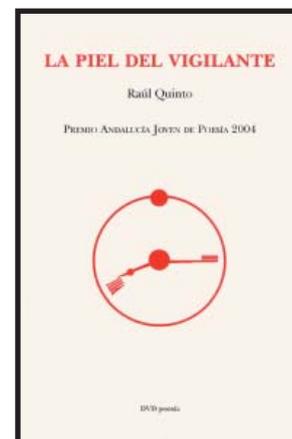
Éste es el caso de *La piel del vigilante*, de Raúl Quinto, un poemario dedicado al mundo y personajes de *Watchmen*, el genial cómic de Alan Moore y Dave Gibbons. Más allá del juego intertextual, el poeta ha conseguido conjugar un espacio único para reflexionar sobre la identidad, la crueldad y la soledad explotando las potencialidades dramáticas y reflexivas de ese entorno tan concreto.

En este sentido, el hilo conductor es la máscara, el disfraz de estos superhéroes retirados y fracasados. El personaje se apodera y anula a la persona, de igual manera que la apariencia en nuestra realidad puede apoderarse y anular a los seres humanos que se esconden detrás de ella. La falsedad supone el vórtice que articula la sensación de irrealidad, de vértigo, que tienen aquéllos que no saben muy bien si su vida es propia o una interpretación en busca de unos fines ya olvidados, muy probablemente ya insuficientes. La máscara aparece como una huida, pero también como una motivación: «Es cierto que los hombres se disfrazan / para acercarse más a la verdad», aunque «lo más terrible / es ocultarse de uno mismo / dentro del pozo / de nuestro propio movimiento». Sin embargo, a pesar de ello, se hace difícil renunciar a la complacencia de la identidad creada, de la recreación de la identidad ideada: «Volví a tener un rostro, / la miseria de ser una persona». Como fondo de todo, también debemos constatar un apreciable escepticismo y decepción con el hombre y la mujer, pues se dice que «la condición humana es una mueca».

La unidad formal del libro se logra a través del conjunto de soliloquios que forman el volumen. Cada poema representa el monólogo de uno de los personajes del cómic, como el mismo Rorschach, el Viejo Búho, el Vendedor de periódicos o el Comediante. Así, cada texto se amolda perfectamente a cada personaje, a su registro y a las pautas generales

de su visión del mundo (nuevamente, cómo no, destaca el dedicado a Rorschach, con, por ejemplo, su sempiterno apelativo y su cinismo). De esa manera, para el lector de *Watchmen*, Quinto realiza una reinterpretación muy interesante de los personajes, además de prestar atención a la sugestiva galería de secundarios que Moore

**No se trata de un mero homenaje a *Watchmen*, de un alarde onanista de referencias y complicidad con el lector, sino una auténtica indagación metafísica que parte de unos referentes culturales populares**



**La piel del vigilante**

**Raúl Quinto**

72 páginas

Col. Poesía, 81

DVD, 2005

desplegó; un brillante elenco en el que nos gustaría que hubiera profundizado más.

Bien es cierto que, estrictamente, no podemos hablar de que la obra pertenezca a la ciencia ficción o la fantasía. Sin embargo, el lector acepta un pacto de ficción de fantasía al asumir que tales personajes existen, bien por conocer su referencia o bien al interpretarlos —para quien le son nuevos—, a pesar de su rareza, como peculiares seres tangibles, pues el campo metafórico nace desde su realidad, desde el asidero de su real existencia. De hecho, las descripciones de estos personajes parten de lo «real», de lo plasmado en el cómic, para insistir en su extrañeza, en los elementos más singulares de su conducta y pensamiento sin llegar a deformarlos.

Esa extrañeza potencia la sensación de enmascaramiento. En ese sentido, debemos destacar la atmósfera especialmente lograda y mantenida en el libro, de gran unidad a lo largo de todo el volumen (tan sólo el último poema, conclusivo, iguala la voz poética al autor).

Las 25 piezas se construyen con imágenes de gran potencia, propias del surrealismo más retorcido («estos huesos que cubren mis cabellos / como raíces de cemento blando» o «Nunca será mi boca como el humo / que destila un cádaver cuando grita»), que consiguen provocar una fuerte sensación de incomodidad, de desasosiego, que aumentan el distanciamiento que causa la máscara al mismo tiempo que logran disolver el escaso asidero de realidad que mantuviera aún el lector. No es un lucimiento formal, sino una útil manera de expresar malestar y desconcierto con la esencia del ser humano.

Por otro lado, también se debe señalar que cada poema se abre citando los versos de poetas como Dámaso Alonso, Eluard, Baudelaire o Shelley (junto a fragmentos de Bod Dylan, The Velvet Underground, o *La Biblia*), con lo que el autor recorre el camino de la cultura popular al igual que el de la cultura más prestigiosa, con lo que eleva y elimina de prejuicios a la primera.

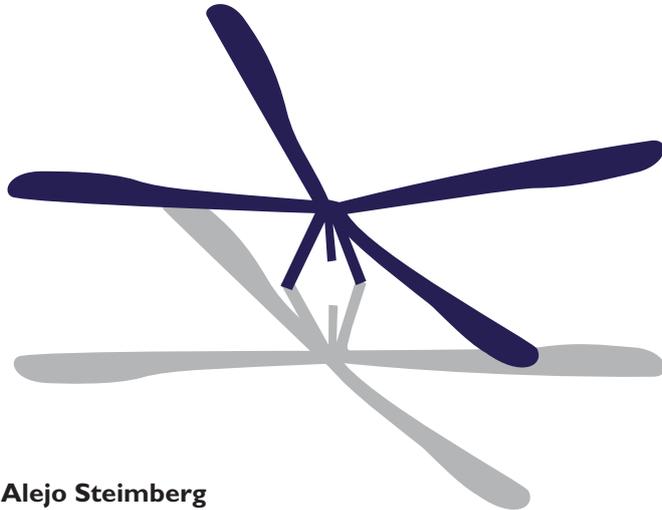
Por tanto, *La piel del vigilante* no se trata de un mero homenaje a *Watchmen*, de un alarde onanista de referencias y complicidad con el lector, sino una auténtica indagación metafísica que parte de unos referentes culturales populares; que se vale de ellos para explorar al ser humano y su interpretación de la realidad sin explayarse, sino haciendo de la concisión, de la sugestión y del vértigo sus mejores herramientas.

Así, Quinto ha logrado que *Watchmen* sea verdaderamente el punto de partida de la obra, pero no también el punto de llegada. Ha evitado la facilidad de construir únicamente un trabajo autorreferencial, en cierta medida excluyente, para arriesgarse y extraer, relanzar y explorar los grandes temas que cimentan los grandes títulos del Arte, como es el caso de *Watchmen*. Lo ha hecho aportando su visión del cómic y, lo que es más importante, ofreciendo generoso la lupa, y las indicaciones de donde colocarla, al lector. Y también un espejo en el que poder reflejarse. ●

**El autor recorre el camino de la cultura popular al igual que el de la cultura más prestigiosa, con lo que eleva y elimina de prejuicios a la primera**

# Doble hélice

Alejo Steimberg  
y Eduardo Vaquerizo



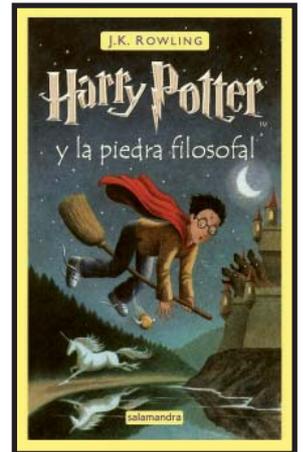
por **Alejo Steimberg**  
Doctorando en Literatura, poeta y traductor

**H**ace algunos años, George Steiner honró con su presencia el Aula Magna de la Universidad Libre de Bruselas, a la que había acudido para dar una conferencia. El venerable maestro se lamentó en esa ocasión con amargura apocalíptica del predominio de lo audiovisual, y fue casi con la voz quebrada por la emoción que evocó a «Harry Potter», ese baluarte de la cultura letrada merecedor de elogios por distraer a las jóvenes generaciones de su pasión por las pantallas. Yo me permití, desde el público, preguntar si no le parecía que ese libro estaba muy por debajo de obras del género (la *fantasy literature*) como *El señor de los anillos*, y si no le resultaba difícil encontrarle a la saga de Rowling cualidades literarias. Tal vez el sonido era muy malo, tal vez la persona que estaba al lado de Steiner y que repitió mi pregunta poseía un inglés peor que el mío, pero lo cierto es que la respuesta que recibí fue «Usted es un snob»<sup>(1)</sup>.

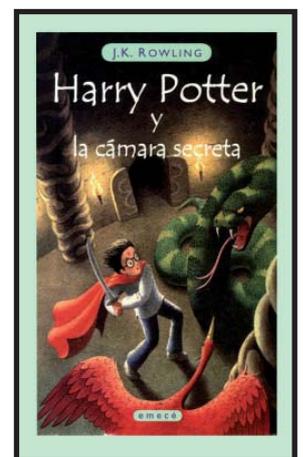
«Harry Potter» me aburre. Llegué al fenómeno tarde, con *Harry Potter y la Orden del Fénix*, y no sentí que me hubiera perdido gran cosa (las películas, salvando tal vez la primera, me parecen mejores, pero esa es otra historia). El relato, en primer lugar, me resultó irritantemente previsible, y los eventos me causaban la desagradable sensación de no tener otro objetivo que el de justificar a los que les seguían; el todo llevado a cabo con una escritura de lo más lisa. La historia del huerfanito que es en realidad un poderoso mago en otro reino o mundo se entronca, por otra parte, con una típica fantasía compensatoria con la que todo niño puede identificarse. Esto, combinado con una estructura de novela de aprendizaje con cierta dinámica de «tiempo real» que acompaña el propio desarrollo de los lectores explicaría en gran medida el éxito de la saga. Esto pensé más o menos al terminar de leer la novela, y no fui ni remotamente original; alcanza con recordar el famoso y lapidario (y, justo es decirlo, divertido) artículo que Harold Bloom

(1) El entusiasmo del profesor Steiner por Harry Potter parece hoy haberse morigerado bastante. En una entrevista que le hizo el semanario francés *Le Point* (<http://www.lepoint.fr/actualites-chroniques/steiner-spinoza-harry-potter-et-moi/989/0/220360>) en enero de este año dice haber leído sólo el primer tomo («que, lo mismo que Tolkien, no es para mí»), y señala la imposibilidad de determinar si el apasionamiento por la saga genera o no otras lecturas (las encuestas, como se verá más adelante, no le dan la razón, y la respuesta que proporcionan es negativa).

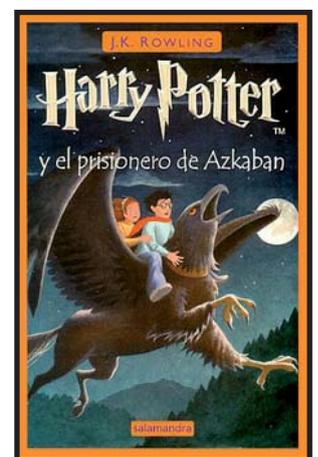
**Harry Potter y la piedra filosofal**  
J.K. Rowling  
254 páginas  
Salamandra, 1999



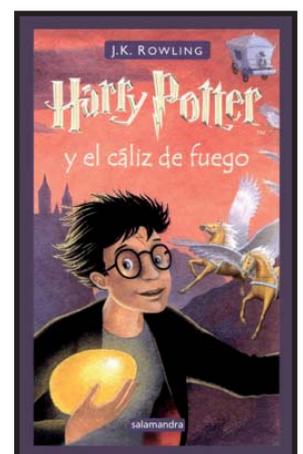
**Harry Potter y la cámara secreta**  
J.K. Rowling  
286 páginas  
Salamandra, 1999



**Harry Potter y el prisionero de Azkaban**  
J.K. Rowling  
359 páginas  
Salamandra, 2000



**Harry Potter y el cáliz de fuego**  
J.K. Rowling  
635 páginas  
Salamandra, 2001



## La cuestión no es entonces para mí por qué no me gusta «Harry Potter», sino por qué encuentra defensores más allá de su lectores infantiles (A.S.)

publicó hace ocho años en *The Wall Street Journal*<sup>(2)</sup> con el tremebundo título “¿Pueden 35 millones de compradores estar equivocados? Sí”. La cuestión no es entonces para mí por qué no me gusta «Harry Potter», sino por qué encuentra defensores más allá de su lectores infantiles. Y no encuentro otro motivo que el de una fetichización de la palabra escrita, una adhesión a la idea de que leer es bueno, de manera absoluta. Pero este absolutismo de la lectura se ve aplicado pura y exclusivamente cuando de *bestsellers* para niños se trata; los elogios a, por ejemplo, Paulo Coelho, Robin Cook o Dan Brown son inadmisibles en el mundo de la crítica literaria.

Sin demonizar la creación de Rowling (cosa que se ha hecho, y de las maneras más absurdas posibles, en general invocando valores religiosos), me parece simplemente que es una obra con demasiados más defectos que virtudes. Una de las cosas que más me desagradan de la saga es el costado «literatura de evasión», literalizado en la obra con la muy temprana partida del protagonista al mágico mundo de Hogwarts. La escuela, con todo el aspecto de pertenecer a una Inglaterra pre-industrial, está situada y forma parte de un verdadero mundo paralelo al nuestro. Ser mago implica vivir en ese mundo; los magos tiene profesiones y, en general, vidas completamente diferentes a las de los *muggles*, simples mortales. Mas allá de temáticas muy generales como el amor, la amistad, la traición, etcétera, presentes en casi cualquier novela de aventuras, se hace muy difícil relacionar los eventos y el mundo de las novelas de Rowling con nuestro mundo, aún de manera metafórica. Un ejemplo opuesto lo proporcionaría *El señor de los anillos*, aun cuando la saga se sitúa en un mundo todavía más alejado del nuestro que el de Harry Potter. No aburriré al lector con la miríada de interpretaciones que la obra de Tolkien proporcionó, pero la relación de las fuerzas de Sauron con totalitarismos varios y la elegía al hombre común (y burgués) y a su capacidad de afrontar responsabilidades que representan los protagonistas *hobbits* saltan a la vista.

En la entronización de Rowling hubo, se me ocurre, un poco bastante de *wishful thinking*. Muchos desearon creer, con fuerza y fervor, que la fiebre potteriana desembocaría en una pasión general de los jóvenes por la lectura, y los hechos comienzan a jugarles

## El relato me resultó irritantemente previsible, y los eventos me causaban la desagradable sensación de no tener otro objetivo que el de justificar a los que les seguían (A.S.)

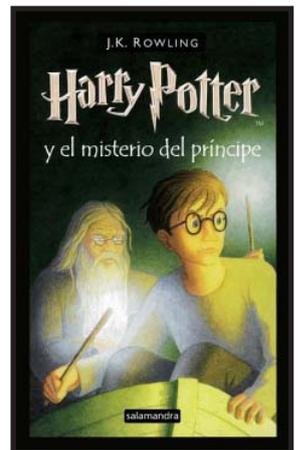
(2) <http://wrt-brooke.syr.edu/courses/205.03/bloom.html>.

(3) <http://www.schoollibraryjournal.com/article/CA153133.html>

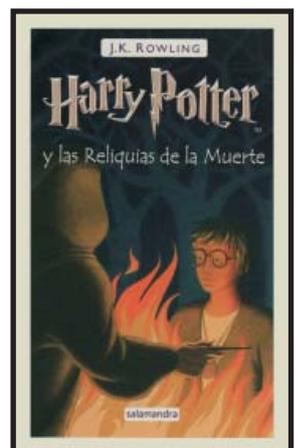
**Harry Potter y la Orden del Fénix**  
J.K. Rowling  
893 páginas  
Salamandra, 2004



**Harry Potter y el misterio del príncipe**  
J.K. Rowling  
608 páginas  
Salamandra, 2006



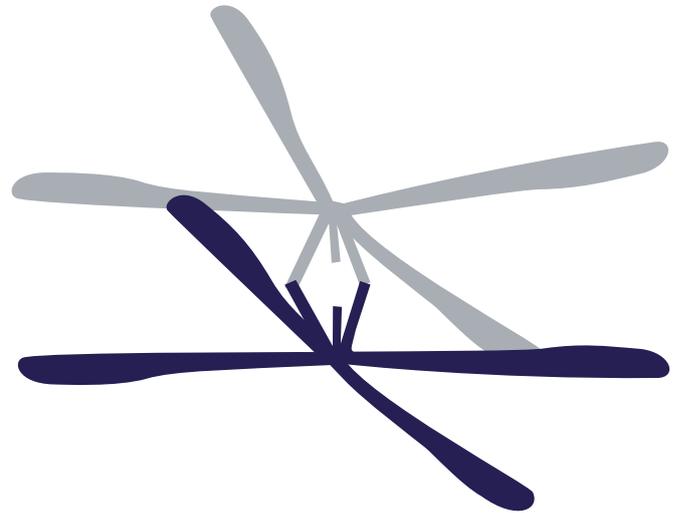
**Harry Potter y las reliquias de la muerte**  
J.K. Rowling  
636 páginas  
Salamandra, 2008



en contra: hace rato que se viene evidenciando que el fanatismo por Potter es un fenómeno cerrado. Ya en el 2000, la bibliotecaria Eva Mitnick<sup>(3)</sup> señalaba un fenómeno común en las bibliotecas: un niño llega pidiendo un nuevo libro de «Harry Potter», que aún no ha salido, y los intentos del bienintencionado bibliotecario por recomendar otra obra fracasan lamentablemente. Aunque el artículo de Mitnick y otros de la misma época o algo posteriores achacaban esta falla a un deficiente conocimiento por parte del profesional de la literatura de género, las diversas guías y textos publicados hasta el momento con el objetivo de ayudar a los bibliotecarios a surfear mejor la ola rowlinguesca no parecen haber servido de mucho. En Estados Unidos, por ejemplo, la NEA (National Endowment for the Arts, organismo público encargado de financiar las artes), señaló que los niños siguen abandonando la lectura conforme se hacen adolescentes, y el Centro Nacional de Estadísticas Educativas confirmó que la disminución progresiva de la lectura en los jóvenes es del mismo nivel que en 1998, año de publicación de *Harry Potter y la piedra filosofal* en ese país<sup>(4)</sup>. Y las cosas no parecen ser muy diferentes en el resto del mundo anglófono: el sitio web de noticias *The Australian*<sup>(5)</sup> daba cuenta en un artículo de julio de 2007 de la pena de editores y educadores frente al final de un fenómeno al que no le veían continuación posible. Y no hay señales de que en los otros países del globo las cosas sean muy distintas.

La cosa debería ser simple: ¿le gusta a usted «Harry Potter»? Pues léalo, léalo, y que buen provecho le haga. Pero no se me deshaga en verbosas alabanzas sobre el papel de la saga en el glorioso y desigual combate contra la maléfica cultura de la imagen que la realidad parece desmentir. Y si desea hablar bien de la obra, pues hágalo, faltaba más, pero tenga la gentileza de procurar hacerlo en términos literarios o narrativos; si lo hace bien, y con argumentos sólidos, sentará usted un precedente. ●

**Este absolutismo de la lectura se ve aplicado pura y exclusivamente cuando de bestsellers para niños se trata; los elogios a Paulo Coelho, Robin Cook o Dan Brown son inadmisibles en el mundo de la crítica literaria (A.S.)**



por **Eduardo Vaquerizo**  
Escritor

**E**dimburgo, Escocia, noche del 16 de julio de 2005. Un coche de caballos transporta a una señora rubia hasta un escenario preparado en la verde hierba del castillo de Edimburgo. Frente a él, hay enormes graderíos llenos de niños vociferando. ¿Quién es esa señora? ¿Qué tipo de niños fanáticos entran en éxtasis en las gradas? ¿Quizá es una estrella de rock juvenil y va a abrazar una guitarra y a cantar? ¿Quizá es una actriz famosa y va a participar en un acto benéfico dando prólogo a otros artistas?

La señora se sienta en un gran sillón de orejas y... Atención, abre un libro. Sí, un objeto anacrónico, un conjunto de páginas encuadernadas por medios mecánicos y llenas de símbolos negros sobre fondo claro. Ante ese humilde gesto, la multitud enloquecida enmudece como por arte de magia. Los ojos de los niños brillan, algunos abren la boca expectantes. ¿Qué está sucediendo? Un libro en un escenario propio de un espectáculo rock es algo casi obsceno. Muchos de los técnicos de sonido y de luces que atienden la parafernalia electrónica no saben qué es ese artefacto extraño: ¿una caja de conexiones midi? ¿Un olvidado instrumento tradicional escocés? ¿Un bolso?

El sistema de megafonía amplifica la voz de la señora rubia mientras procede a leer:

Chapter 1: The Other Minister

It was nearing midnight and the Prime Minister was sitting alone in his office, reading a long memo that was slipping through his brain without leaving the slightest trace of meaning behind.

(4) <http://www.adn.es/cultura/20080219/NWS-2169-Potter-Harry-lectores-libro-crea.html>

(5) <http://www.theaustralian.news.com.au/story/0,25197,22091949-28737,00.html>

¿*Harry Potter*? Tan magno acontecimiento es para leer un ¡libro! ¡De magia, claramente fantástico! ¡Destinado, además, a un público juvenil!

Reconozco que cualquier aspiración a ser un serio crítico, supuestamente objetivo frente a todas las virtudes y falacias de una obra literaria, caen fulminadas ante semejante fenómeno. La última vez que un libro creó tal expectación, tal ansia entre los lectores, fueron los folletines de Dickens del XIX. Se cuenta que cuando el barco que traía la nueva entrega de *Oliver Twist* a Norteamérica arribaba a Nueva York, había gente que incluso se tiraba al agua para recibir cuanto antes su ejemplar, que por supuesto no conseguían hasta que se ponía debidamente a la venta. El primer ejemplo de tal furia lectora, tal necesidad de un libro que llevarse a los ojos, puede que fuera *El Quijote*, cuya segunda parte creó tanta expectación que surgió antes una continuación apócrifa (*El Quijote de Avellaneda*) y que casi da con nuestro Cervantes en Japón, contratado como escritor cortesano por el shogun de la época quien, habiendo leído la primera parte, estaba ansioso por leer la continuación de las aventuras del ingenioso hidalgo.

De cualquier modo, los furores literarios parecen dignos de otras épocas en la que los libros no tenían que competir con otros entretenimientos tales como los que pueblan —algunos dirían, infestan— nuestro ocio. Sin embargo, yo creo que las claves del éxito de la saga no son tan difíciles de entender. A mi modo de ver, J.K. Rowling ha redescubierto, una vez más, unas claves literarias que se olvidan constantemente. Esas claves son sencillas fórmulas, pero sin embargo llevarlas a buen término resulta harto difícil. Y, a pesar de ello, se hallan tan en los huesos de la fascinación humana por las historias que, por muchas modas y moderneces que quieran envolver y recrear la comunicación, siguen dictando su ley, quizá porque están grabadas a un nivel aún más profundo que el cultural dentro de nuestra psique.

Pero no adelantemos argumentos. Permítaseme comenzar con un pequeño sobrevuelo a modo de reconocimiento aéreo, que quizá permita comenzar a intuir a partir de qué materiales se construye, qué mimbres se cortan y se ponen a secar para construir tamaños cestos.

La saga de «Harry Potter» se articula en tres elementos muy simples y muy antiguos en la historia de la narración: un protagonista empático y sufridor, un entorno a medias familiar y a medias fantástico, que

sirve como espejo deformante de la realidad, y una historia sobre cómo el protagonista encaja en ese mundo.

Harry Potter es un huérfano recogido por la familia de su tía tras la trágica desaparición de sus padres. La familia adoptante es un caricato espantoso de todo lo horrible que puede tener una familia y el pobre Harry sufre sin saber por qué, sin otro recurso que la resignación silenciosa.

Éste es el primer elemento, el protagonista, un héroe sufridor, al que reconocemos en el infierno de su propia impotencia, y que, con poco esfuerzo, el público lector puede autoidentificarse, empatizar con su cárcel injusta. Todos los niños y preadolescentes, en alguna etapa de su desarrollo psicosocial, pasan una etapa en la que reniegan de la familia, se imaginan ajenos, torturados por unos hermanos y padres que les exigen cada vez más compromisos, se creen especiales, herederos de otras familias fantásticas, mucho más interesantes, y más irreales —y por tanto más moldeables y amables— que las reales.

Ah, pero la cosa no queda ahí. La realidad, por suerte, no es como nos la muestra la familia, el mundo no se agota en las paredes de la casa de tía Petunia. El mundo es un lugar muy ancho, más parecido al dominio de la imaginación. Harry es también parte de esa otra realidad, una mucho más interesante, tremenda, terrible y también apasionante. Cuando Hagrid hace acto de presencia en la apacible y terrible vida de Harry y su familia adoptada, le entreabre las puertas a un mundo en el que las tornas cambian. Harry no es el débil, el pequeño, la víctima; tiene poder, el destino le ha dotado de un asombroso poder. Harry Potter es hijo de magos y ha heredado el don, puede hacer magia. Es más, en ese nuevo mundo que Hagrid le anticipa, Harry es alguien muy importante, es nada menos que «el poseedor del secreto último que destruyó al señor del mal». Claro, ya se puede intuir que el señor del mal no está tan destruido como parece, pero me interesa hacer notar que ya hemos acumulado dos de los elementos mencionados: el protagonista sufridor, el héroe de fácil autoidentificación; y el mundo, que no es como parece, sino algo mucho más grande, más incomprensible y en el que sí contamos. Harry Potter, y el lector junto a él, somos individuo, adquirimos el poder de hacer, de decidir, de existir independientemente de los padres.

Nos falta el tercer elemento, el vínculo entre el individuo heroico y el mundo: la historia, la trama que será el vehículo que nos va a transportar desde

## Rowling no ha hecho otra cosa que codificar un suceso importantísimo para los niños que crecen, se vuelven preadolescentes, luego adolescentes y por último adultos (E.V.)

## Ha redescubierto, una vez más, unas claves literarias que se olvidan constantemente (E.V.)

el principio de la saga hasta el final y que nos va a permitir disfrutar del viaje. Será un viaje placentero, veremos en él muchos aspectos del mundo, de sus habitantes; construiremos libro a libro un entorno familiar, unos habitantes que nos reconocerán, que crecerán junto a nosotros. El conflicto será la sangre que circulará por las venas literarias de la saga.

Como ven, el recurso, una vez expuesto, parece sencillo. J.K. Rowling no ha hecho otra cosa que codificar un suceso importantísimo para los niños que crecen, se vuelven preadolescentes, luego adolescentes y por último adultos. La multimillonaria autora nos cuenta en la saga cómo un niño crece, sufre y se hace mayor, se enfrenta al mundo y a sus habitantes; cómo deja de ser alguien dependiente para convertirse en independiente, capaz de tomar decisiones, de decidir e intervenir en su futuro y en el del mundo en el que vive, la mayor de los desafíos que cada uno de nosotros vivimos en la vida, y que nos define en gran parte para el resto de nuestra vida.

Dicho de este modo, el secreto parece asunto fácil. Todo lo demás consiste en cómo usar ese esqueleto para construir una historia. Dicha historia se sustenta en varios factores.

En primer lugar, no debe descifrarse de forma evidente. A continuación, ha de carecer de afán moralizante, de voz paternoadmonitoria, pues cualquier ente aspirante a la independencia de este tipo de voces decimonónicas como de la peste. Por último, contendrá la magia y el misterio, el asombro y la emoción, la intriga y la coherencia necesarias para que se lea con avidez. No, no crean que construir algo como la saga de «Harry Potter» es tan sencillo; averiguar cómo cruzar un río no es cruzarlo. Muchos se han enfrentado al folio en blanco con sabiduría y conocimiento, y han fracasado estrepitosamente.

Intentaré analizar cómo J.K. Rowling ha acometido ese desafío y las herramientas usadas para lograr que todo el complejo mecanismo de la ficción funcione, y ¡de qué manera!

Como decíamos, los elementos que construyen «el fenómeno Harry Potter» son tres: protagonista, universo y trama conductora.

Del protagonista poco más se puede decir: es un arquetipo, el héroe joven, «el enchufado del destino», que diría Norman Spinrad. No es necesario aquí, sino contraproducente, un personaje de mucha contradicción y

profundidad psicológica. Recordemos que estamos escribiendo para preadolescentes que se están convirtiendo en adolescentes, que en breve van a adolecer y no están, de momento, para muchas complejidades nacidas del desengaño de la edad adulta; aún les hace latir el corazón la emoción pura y sencilla. Tiene que ser un héroe —eso sí, ¡qué menos!— con flaquezas, pero con fibra moral, dispuesto a encontrar un maestro (Dumbledore), unos amigos (Ron, Hermione, Sirius Black, los Weasley, etcétera) y unos terribles enemigos (Voldemort a la cabeza y todos sus mortífagos). Poco más se puede decir del bueno de Harry. Es tan esquemático que casi es una excusa argumental para todo lo demás.

Como haber en la cuenta de aciertos, y como confirmación de ese carácter como medio identificatorio del pobre de Harry, y como tributo a la inteligencia de la escritora, se debe mencionar que la saga está diseñada para que las novelas crezcan con la edad de los lectores. El primer título es claramente infantil; el último, definitivamente juvenil, casi adulto.

Tampoco hay que dejar en el olvido a Ron y Hermione, el dúo cómico de tantas narraciones; Dumbledore el tutor sabio, el Merlín que guía al joven Arturo: los otros profesores; el propio Voldemort, esquema de todo mal; y sus rastros enemigos, toda la nómina del universo de «Harry Potter» que le añade riqueza al personaje, aunque tan solo sea al enfrentarlo a otros tantos esquemas psicológicos.

Pero, a mi juicio, Harry con sus amigos y enemigos, por sí mismos, no son importantes. Sí lo son como justificación para todo lo demás, lo realmente atractivo de la saga escrita por J.K. Rowling, esto es: el universo narrativo. Los personajes no pasan de ser piezas bien calibradas de esa máquina literaria.

Aquí Rowling hace algo muy curioso, muy digno de estudio, muy sintomático. En un mundo cada vez más globalizado, más similar, donde se pueden encontrar las mismas tiendas, casi los mismos productos, en Hong Kong y en la India, en Nueva York y en Albacete, la escritora escocesa descubre el atractivo de las señas de identidad propias, los iconos culturales, las características definitivas de un potente arquetipo. Mezcla en «Harry Potter» la tradición de la enseñanza en Inglaterra —sus colegios construidos en grandes castillos, plagados de deportes y tradiciones propias— con un universo fantástico totalmente coherente, unas reglas del mundo basadas en la tradición de la mitología in-

## No es necesario aquí, sino contraproducente, un personaje de mucha contradicción y profundidad psicológica (E.V.)

## Es curioso cómo el esfuerzo extra que requiere el género fantástico para lograr el pacto de ficción redundará en una mayor eficacia del mismo (E.V.)

glesa (brujas, magos, trolls, hechizos, duendes). Y funciona. Los arquetipos de una Inglaterra que ha abundado en la tradición fantástica (antigua pero sobre todo moderna: Tolkien, Lewis, etcétera) y no solo fantástica —una tradición de historias de adolescentes y niños enfrentados a una rigidez y a unas tradiciones a menudo abrumadoras mediante la aventura («Guillermo, el Travieso», «Los Cinco»...)— más la iconografía de ese mundo académico apolillado y sumido en oscura madera de castaño, produce el milagro de generar un escenario que es fácil de identificar, que proporciona, ya antes de empezar a leer (o justo tras las primeras descripciones), un horizonte de expectativas común para la imaginación del lector y el escritor.

A eso hay que añadir la habilidad de J.K. Rowling para añadir muchos elementos inventados o recreados —el sistema de la magia, sus capacidades y mecánica— y la genial dualidad de los dos mundos: el mágico y el real; el adolescente soñando, proyectando sus deseos, y el otro: el de la cotidianidad más plana. De la tensión real-fantástico, Potter torturado y ninguneado, Potter héroe, se alimenta gran parte de la fascinación de la saga. No hace falta decir de qué lado van las simpatías de los lectores, o al menos las mías.

Decía Borges, en su cuento “Tlön, Ukbar, Orbis Tertius” que:

Hace diez años bastaba cualquier simetría con apariencia de orden —el materialismo dialéctico, el antisemitismo, el nazismo— para embelesar a los hombres. ¿Cómo no someterse a Tlön, a la minuciosa y vasta evidencia de un planeta ordenado? Inútil responder que la realidad también está ordenada. Quizá lo esté, pero de acuerdo a leyes divinas —traduzco: a leyes inhumanas— que no acabamos nunca de percibir. Tlön será un laberinto, pero es un laberinto urdido por hombres, un laberinto destinado a que lo descifren los hombres.

Ése es el truco usado magistralmente por Tolkien y repetido en las creaciones fantásticas una y mil veces, un mundo coherente con dimensiones y reglas asequibles, que da soporte a la imaginación. Es curioso cómo el esfuerzo extra que requiere el género fantástico para lograr el pacto de ficción redundará en una mayor eficacia

del mismo. Un esfuerzo mayor del lector se recompensa, quizá, con un mayor disfrute.

En ese sentido, el castillo de Hogwarts, su sistema de educación mágica, el Ministerio de la Magia, el Banco Mágico de los gnomos, los certámenes mágicos, los gigantes y su legendario mal genio, la historia de las guerras contra los elfos, los dragones, todo forma parte de un coherente y vasto sistema que da soporte a la ficción de «Harry Potter», que permite a sus lectores la inmersión en un simulacro del mundo que a veces es más real que el mundo real, desdibujado por la televisión y otros esfuerzos desinformadores.

No es una opinión poco frecuentada la de que los auténticos protagonistas de los relatos fantásticos no son los personajes; que el escenario, la atmósfera, el mundo los sustituyen en el papel estelar de la narración. En este caso, incluso mucho del mensaje que J.K. Rowling enreda en sus palabras viene de la mano del mundo que nos describe, de la lucha de lo luminoso contra lo oscuro que, con toda libertad, la autora sitúa en las odiosas coordenadas de los privilegios, el racismo, el inmovilismo, la crueldad, reconocibles en los adultos los rasgos odiosos que sus hijos exhiben en Hogwarts, niños mimados por la historia y el sistema, que luchan por privilegios adquiridos por la tradición.

Y en ese mundo J.K. Rowling no se ahorra críticas, no se ahorra crueldad. En una apuesta que, por suerte, su éxito fue tan arrollador que ningún equipo de psicólogos-editores de textos juveniles cuestionó (bueno, los de la Iglesia Católica sí lo hicieron, pero hace tiempo que se les ve mucho el plumero), se permite criticar algunos medios didácticos —esos castigos escolares con tinta sangrienta—, la falta de consciencia de la obediencia ciega —el más obediente y alineado con el poder de los hermanos Weasley—, el borreguismo de los que no quieren abrir los ojos a la manipulación —los que niegan que haya un peligro inminente en el resurgir de Voldemort—, el poder difamatorio de los medios de comunicación —esa inefable periodista que manipula desfavorablemente para Harry todos sus artículos—, y muchos otros temas que parecerían no tener cabida en una obra eminentemente juvenil-infantil.

Por mucha importancia que quiera yo darle al mundo articulado de «Harry Potter», no podemos olvidar la trama. Sin ella no habría libro, y sin un motor, una intriga, no tendríamos excusa para vivir el mundo de «Harry Potter» durante siete libros. Nos faltaría un McGuffin que hiciera avanzar la narración y mantuviera el interés del lector. Y a la trama le sucede un poco como a los personajes: funciona, es ingeniosa, interesante, pero la percibo más como una pieza supeditada a la coherencia de ese mundo fascinante. La misma trama, los mismos personajes, no hubieran resaltado mucho en una narración con un mundo menos extraordinario. Cumple su función con dignidad, por supuesto, pero no brilla en exceso.

Acudiendo, una vez más, al viejo esquema descrito por Spinrad, Harry no deja de encontrar unas dificultades de acuerdo a su papel de héroe esforzado que tras penurias varias, casi sin fin, ve reivindicado su pasado, vengada su afrenta, salvados el mundo y sus amigos. ¡Qué previsible! Pero no se esperaba otra cosa. De hecho, otra cosa hubiera sido decepcionante, hubiera formado parte de otra obra diferente, ni peor ni mejor, solo diferente.

Recapitulando, intentaba explicar el éxito incommensurable de la saga basándome en la habilidad de la autora a la hora de desarrollar Personajes y Trama al servicio de un magnífico Mundo. Los personajes son arquetípicos, la trama también, el mundo atrayente, absorbente, incluso adictivo. ¿No son esos los ingredientes de los mitos, de las historias, de las narraciones orales, de los cuentos de viejas, de los epigramas, y hasta de las epopeyas?

Si, como ha dicho José María Merino en su reciente conferencia del *I Congreso Internacional de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción* —celebrado este mismo mes en la universidad Carlos III de Getafe—, el *homo sapiens* deviene casi inmediatamente en *homo narrans*. Explicamos el mundo y nos explicamos a nosotros insertos en él, a través de la narración. No es de extrañar que «Harry Potter» haya calado de tal modo en nuestros jóvenes, los *homo sapiens* más propensos a leer la narración y a aceptar la metáfora, a disfrutar de la narración y con ella lograr explicarse un poco el propio universo real... En los más jóvenes, aquéllos para los que el mundo aún es un sitio de maravilla y asombro y no se ha convertido aún en un lugar de victoria absoluta del caos y el azar... En individuos no contaminados aún por las más deformantes formas de la cultura ni envejecidos en la lucha contra un universo en esencia absurdo y sin reglas comprensibles.

Y ahí sí que no hay trampa ni cartón. Con su agudísima y peligrosa inocencia, que no entiende de prestigios, de modas, de estilos que conquistan el contenido, ellos no habrían aceptado una fórmula vacía, un contar el mundo contando el mundo, una aguda descripción psicológica de la propia confusión del escritor frente al mundo, una narración que no fuera capaz de ser disfrutada al lado de uno o muchos fuegos de campamento mientras el leopardo acecha en la oscuridad.

Y a eso se parece el espectáculo montado en Edimburgo. Rowling abre morosamente las primeras páginas de la nueva entrega y comienza a leer y, mientras lo hace, el inmenso escenario, la luminaria tecnológica, los modernísimos medios de comunicación se vuelven nada, y queda tan sólo una hoguera y unos homínidos de cultura hiperinflacionaria pero homínidos al fin, y una narradora que cuenta una historia mientras los niños la miran con los ojos cuajados de estrellas. ¿Y aún nos extrañamos de su éxito? ●

