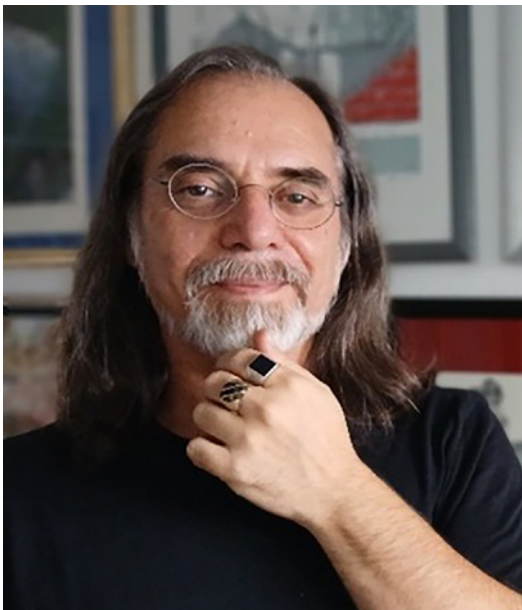




© Mariano Martín Rodríguez  
© Javier Fernández  
© Teresa Münch Cobos (por la fotografía)

# Contra las barreras a la ficción especulativa: entrevista a Javier Fernández

*Mariano MARTÍN RODRÍGUEZ*



El escritor y editor Javier Fernández (Sánchez), nacido en Córdoba en 1971, es uno de los principales exponentes de un grupo informal de autores conocidos por distintos nombres (mutantes, generación nocilla, afterpop, etc.). Este grupo ha venido proponiendo desde inicios del presente siglo una literatura alternativa a la promovida por las instituciones periodísticas y culturales oficiales de la España actual. Tal literatura inconformista persigue una actualización de los procedimientos poéticos y narratológicos de la ficción mediante el empleo de nuevos moldes genéricos ajenos a la escritura tradicional, con hincapié en los modelos discursivos teóricamente no literarios y no ficticios, tanto contemporáneos (por ejemplo, las nuevas

formas textuales derivadas de la revolución informática) como heredados (escrituras ensayísticas, científicas, publicitarias, etc.), en el marco de obras que presentan una gran diversidad semiótica y en las que la escritura y la imagen sirven al mismo objeto de renovación de la ficción. Estos procedimientos retoman y amplían los modelos de las vanguardias históricas, pero se diferencian esencialmente de ellas por el rechazo hacia toda distinción de partida entre *alta* y *baja* literatura. Mientras que los renovadores de la ficción de la Modernidad del siglo pasado solían excluir de sus experimentos el placer de la aventura imaginativa y fabulosa, esta generación española ha cultivado a menudo modalidades narrativas excluidas por los dictadores modernos del canon literario *respectable*, principalmente la ciencia ficción y la ficción especulativa en general, y ha aportado a su escritura el mismo grado de exigencia formal que se da por supuesto en la literatura más canónica. Estas características pueden observarse con especial claridad en la obra de Javier Fernández. Este ha alternado el cultivo de una poesía que desborda todos los viejos moldes como en su libro *Canal* (2016) con la de la narrativa, destacando a este respecto una de las principales novelas españolas del llamado género *cyberpunk*, *Cero absoluto* (2005), sin olvidar relatos magistrales como «La grieta», del libro del mismo título (2007), o «El oro del valle oscuro» (2013), que se inscribe en el universo howardiano de Conan, cuya versión definitiva *Hélice* se honra en publicar en primicia con ocasión de la presente entrevista.

**Sus dos obras más comentadas y valoradas, al menos a juzgar por la atención de los estudiosos que han suscitado, son el poema experimental *Canal* y la novela**

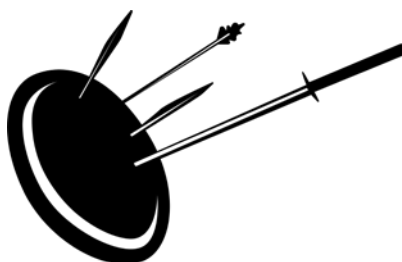
***cyberpunk Cero absoluto*. El primero evoca una tragedia familiar ocurrida en su infancia en Córdoba, mientras que la segunda se desarrolla en un mundo futuro dominado por grandes corporaciones y una realidad virtual tan extendida como finalmente apocalíptica. En *Canal* domina la retrospección íntima, mientras que *Cero absoluto* es principalmente una obra de anticipación cuyo escenario físico y mental es el mundo entero. ¿Cómo explicaría esta aparente polaridad temática en su obra entre lo íntimo y lo colectivo, entre la rememoración personal del pasado y el examen de la presentida sociedad del porvenir?**

La escritura me permite examinar, cuestionar o, si se prefiere, vivir diferentes facetas de la realidad y de mi propia conciencia. Afronto la creación como un proceso de enriquecimiento personal que aspira a ser público. En ese sentido, me interesa la mirada interior tanto como la exterior, la continuidad del pasado en el presente tanto como la proyección del presente en el futuro, por recoger las cuestiones mencionadas en la pregunta, aunque se podrían citar muchas otras porque tengo una curiosidad insaciable. Y busco no repetirme, esto también está en mi naturaleza. Plantear dos veces lo mismo me resulta aburrido y, dentro de un contexto más amplio, lo encuentro estéril y empobrecedor. Cuando terminé *Canal*, un colega escritor me dijo: «has encontrado una voz reconocible y eficaz, ahora solo tienes que escribir poema tras poema e ir publicando un libro cada dos o tres años». Comprendo el razonamiento, y soy consciente de que las librerías están llenas de obras de esta clase, pero a mí no me motiva en absoluto. Si ya he hecho algo, creativamente hablando, ¿para qué volver a hacerlo? Cada libro me plantea un reto distinto, la oportunidad de adentrarme en un territorio nuevo, temática y formalmente.

Esta polaridad por la que pregunté arriba tiene también una dimensión de sociología literaria, pues *Canal* se inscribe en un género canónico como es la poesía lírica, aunque sea *sui generis*, y parece relacionarse con la corriente autoficticia tan cultivada como elogiada en nuestros días. En cambio, tras un conato de canonización en sus inicios, el *cyberpunk* de *Cero absoluto* ha quedado limitado a una clase de ciencia ficción, con el consecuente menosprecio crítico que aquella suele concitar aún entre quienes dictan qué clase de literatura es respetable. En este contexto, *Canal* sería una muestra de *alta* cultura, mientras que *Cero absoluto* no lo sería. ¿Qué opina de la distinción entre *alta* y *baja* cultural (*highbrow* y *lowbrow*, si empleamos los conocidos términos ingleses)? ¿Qué sentido tiene esta distinción en nuestros días y cómo ha intentado superarla mediante su obra y su actividad editorial?

Hablando de lo alto y lo bajo, aquí en Zúrich tengo una estantería grande a mi espalda. En las baldas superiores, hay un montón de tebeos de superhéroes, recopilatorios de historietas de la EC y cómics de prensa. En las más bajas, literalmente, están los clásicos grecolatinos. Entre unos y otros, anda mi colección de *Valentina*, de Guido Crepax, cosas de Moebius,

las novelas gráficas de Raúl y Felipe Hernández Cava, pero también la edición del Nuevo Testamento dirigida por Antonio Piñero, la *Divina Comedia*, el *Quijote*, los *Ensayos* de Montaigne, estudios sobre antropología y simbolismo, libros de Max Frisch, William Golding, Elias Canetti y un largo etcétera. Desde niño, me nutro de obras provenientes de todos los estratos de la cultura (hablo de literatura, pero lo mismo vale para la música, la pintura o el cine) y cada una me aporta algo distinto. Personalmente, no me preocupa a qué altura, en sentido metafórico, se sitúa una obra, sino lo bien hecha que está en función de los objetivos que persigue. En todo caso, distingo las que admiro por su profundidad de contenido, su maestría o su atrevimiento formal de las que encuentro mediocres. Y ambas las hay tanto en la *alta* como en la *baja* cultura. ¿O se puede comparar el *David* de Miguel Ángel con el *Conejo* de Jeff Koons, el pato Howard de Steve Gerber con el de Bill Mantlo? Cuando escribo, uso las referencias que me parecen más apropiadas en cada momento, lo mismo una viñeta del *Daredevil* de Frank Miller que una cita de Zhuangzi. ¿Sirve esto para superar algo? No lo considero de antemano, no pretendo epatar, sino ser fiel a una visión creativa.



Como editor, en cambio, sí que he buscado de manera más consciente eliminar las barreras entre la *alta* y la *baja* literatura. En la editorial Berenice, mientras estaba promoviendo a una nueva generación de escritores españoles de corte experimental, publiqué dos antologías de relatos de Rodolfo Martínez o *La nave*, de Tomás Salvador, por ejemplo. Ahí salieron libros de Russell Hoban, J. G. Ballard o Charles G. Finney junto a otros de Madame de Staël, Michel Fais o Walter Watson. Y luego está la colección *Letras Populares*, que creé y dirijo para Cátedra. Mi objetivo era colocar títulos contemporáneos de géneros populares en una de las editoriales del canon, enriquecidos con un aparato crítico. Ahora puede parecer menos extraordinario, pero, hace quince años, un proyecto así era poco o nada corriente en nuestro país. Publicar en Cátedra el Conan de Robert E. Howard fue una declaración de intenciones, y, de hecho, lo traduje yo mismo. Curiosamente, hablando de ese volumen, los que acabaron mostrando más prejuicios fueron ciertos lectores del *fandom*, pues les pareció una especie de intrusismo por parte de una editorial «seria», en lugar de un reconocimiento al trabajo de Howard y la fantasía heroica en general. Es decir, que hay quien sigue dando por bueno lo de la *alta* y la *baja* cultura, y no solo por elitismo, también aceptando y hasta celebrando el sentimiento de marginación. Sea como sea, mi idea de lo popular es bastante ecléctica y, aunque no hayamos podido contratarlos por cuestiones de derechos, me encantaría incluir en la colección títulos como *Memorias de Adriano*, de Marguerite Yourcenar, o *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco, contemplándolos en el contexto de los *bestsellers* y la novela histórica actual.

**A este respecto de lo *alto* y de lo *bajo*, conviene señalar también que *Cero***

***absoluto* y *Canal* tienen en común un ánimo experimental que las empareja en cuanto a su dimensión genérica. En *Canal*, la lírica es difícilmente distinguible de la narrativa. *Cero absoluto* se compone de varias partes. Unas son plenamente novelísticas, como la titulada «La araña», mientras que otras se presentan incluso como reproducciones de recortes de prensa publicados en bruto. En su libro *La grieta* se encuentran textos de apariencia plenamente ensayística e incluso científica y docuficciones como el estudio traductológico de un libro inexistente (*Gigamesh* de Patrick Hannahan), junto con relatos puros como el que da título al volumen. Así conviven la ficción, la docuficción y la no ficción en una única obra. ¿A qué obedece este cuestionamiento suyo de los límites genéricos entre la lírica y la ficción, entre lo ficticio y lo no ficticio?**

Los géneros y sus límites son cuestiones filológicas, no literarias. O incluso comerciales. Le interesan al investigador que necesita acotar su campo de estudio, al librero que quiere colocar una novedad en una sección u otra, pero son una invención, etiquetas con una utilidad específica, no realidades inmutables. De hecho, cambian con el tiempo o con la perspectiva que se aplique, y terminan resultando problemáticas. En el mejor de los casos, son trajes que uno se pone para ir a una fiesta; en el peor, son corsés que te impiden respirar. A Golding le rechazaron no sé cuántas veces el manuscrito de *El señor de las moscas* porque los editores no entendían si se trataba de una obra juvenil o para adultos, y, por lo tanto, no sabían cómo venderla. Ahí es donde la cosa se pone perversa, lo que, en principio, debería servir para caracterizar una obra *a posteriori*, para etiquetarla, qué sé yo, en una biblioteca, de pronto actúa como una exigencia previa, como un factor insoslayable que determina lo que se

debe escribir y lo que no. Y esto no ha hecho más que empeorar desde entonces.

Yo entiendo la creación como un acto de libertad, en el que todo es factible. Mi proceso literario consiste en identificar un problema (aquello que me obsesiona tanto, en un momento dado, como para dedicarle el tiempo y el esfuerzo que requiere la escritura) y dar con la solución que lo resuelve (esto es, la forma específica para escribirlo, usando la variedad de recursos técnicos que he desarrollado o incorporado con los años y buscando otros nuevos, adecuados al tema en cuestión). No existe una forma correcta o incorrecta de escribir, ni fórmulas que se deban aplicar invariablemente. Se hará mejor o peor, se acertará más o menos, pero no porque el resultado se ajuste a un modelo prefijado, sino en función de lo que uno se haya propuesto y por el impacto que produzca en el lector. En otras palabras, no permito que se me impongan reglas, yo elijo o defino las reglas de cada proyecto. Por ejemplo, el argumento de *Casa abierta* se desarrolla en siete secciones autoconclusivas impresas sobre papeles de diferentes gramajes, y cada sección se divide, a su vez, en poemas visuales. Distintos críticos lo han definido como una novela, como un poemario y como un libro-objeto. ¿Es algo de eso, las tres cosas a la vez, ninguna?

Pondré otro ejemplo, cuando gané en 2015 el premio Ricardo Molina con *Canal*, el editor me telefoneó y me dijo que lo iba a publicar fuera de la colección de poesía, en otra de su catálogo que estaba compuesta de libros raros, misceláneos. Yo me opuse, claro, porque uno de los propósitos de *Canal* es precisamente investigar los límites de lo poético (el título es polisémico y remite a tres ámbitos distintos: el lugar físico donde se ahogó mi hermano, la acción metafórica de abrirse en canal, esto es, una pulsión confesional, y el propio canal de la

poesía como parte del proceso comunicativo), de modo que, al descontextualizarlo, el libro perdía su sentido. Estuvimos un rato batallando. El editor me decía: «Pero, Javier, esto que has escrito no es poesía, se compone de frases, no de versos». Y yo: «No, son versos». Y él, venga a insistir: «Pero ¿cómo versos? Si no están medidos». *Canal* tiene una disposición visual particular, el texto dibuja en la página bloques rectangulares de un ancho constante para reflejar la estructura de un canal, así que se me ocurrió decirle: «Coge una regla y ponla sobre los poemas, ¿no ves que todos los versos miden exactamente cinco centímetros y medio?». Al fin se dio por enterado y no hubo más discusión.

**Recortes de prensa, un folleto publicitario, la transcripción de una grabación... En *Cero absoluto* abundan los textos que aparentan ser documentales, no ficticios. ¿A qué se debe este uso tan amplio de lo que en inglés se llama *fictional non-fiction* y que aquí denominamos *docuficción*? ¿Guarda alguna relación con la búsqueda de una nueva clase de verosimilitud en la ficción? ¿Cómo se enmarca esta docuficción en el planteamiento experimental de su narrativa?**

Más que de verosimilitud, es una cuestión de efectividad, o sea, de la intención de crear unos efectos concretos. *Cero absoluto*, como otras de mis obras, está llena de contrastes, es una suma de tonos diferentes, enlazados de manera consciente. El libro pasa de un relato alegórico como «La grieta» a las noticias de prensa, cuyo lenguaje es radicalmente distinto, o de una sección publicitaria, donde la imagen se integra con el texto, a otra como «La araña», que se asimila más a la idea tradicional de novela. También *Canal* posee tonos contrapuestos: se abre con un largo poema seriado de apariencia hiperrealista y se cierra con

una coda onírica. El hueso y el músculo están separados, por así decirlo. Esto no significa que no me interese la verosimilitud, según en qué caso. Por ejemplo, en «Hacia una traducción de *Gigamesh*, de Patrick Hannahan», que presenta dos hipotéticas traducciones de un mismo fragmento del libro inexistente ideado por Stanislaw Lem en *Vacío perfecto*, escogí la forma de un artículo con notas filológicas al pie para hacer más creíble la *boutade*.

Hablando de verosimilitud, los recortes de noticias ficticias de *Cero absoluto* vieron primero la luz en el periódico *El Día de Córdoba*, con un montaje más sofisticado, ocupando cuatro páginas completas en cuatro días distintos. El diario me había encargado un relato de verano seriado y, pensando en el medio en el que iba a publicarse, se me ocurrió escribir un grupo de informaciones falsas que explicaban la transformación tecnológica de nuestra sociedad, por fases, hacia un futuro dominado por la realidad virtual (de ahí, surgiría después la novela). El titular de apertura del segundo día fue el siguiente: «El vertido tóxico obliga a evacuar a más de 3.000 vecinos en la ribera». Yo daba entonces clases de recuperación en un colegio y, un día, a la hora del desayuno, una compañera profesora se me acercó y me dijo que había ojeado el periódico por la mañana y había creído que la noticia era cierta, un poco como lo de Orson Welles y *La guerra de los mundos*, solo que a escala local. Estaba muy enfadada, me dijo que aquello llevaba a confusión, que era una broma macabra. Yo le señalé la cornisa en la que se dejaba claro que era un relato, pero ni por esas.

El caso es que siempre me ha gustado jugar con los materiales que pueden formar parte de un discurso literario. Lenguajes como el ensayístico o el periodístico, las imágenes, los paratextos, la maquetación, los elementos de diseño o las características físicas del libro son

recursos a disposición del escritor. Integrándolos con lo verbal, se resignifican y aportan nuevas capas de sentido. Claro está que me interesan, y mucho, las formas tradicionales de la literatura, pero también me seduce proponer nuevas vías. Además de por el puro goce creativo, es una forma de apelar al lector actual, que no es solo, ni primordialmente, aquel que tiene un libro entre las manos. Hoy día, se lee más que nunca, pero se lee en pantallas, en papeles sueltos, en los carteles y anuncios publicitarios que inundan las calles, en todas partes. Pasamos de un mensaje a otro sin apenas darnos cuenta y el conjunto conforma un macrorrelato que se compone desordenadamente en nuestra cabeza, influyendo en nuestras emociones como lo haría una novela convencional, solo que esta experiencia de lectura no tiene principio ni fin, resulta muy adictiva y tiene una mayor apariencia de realidad. Dicho fenómeno está provocando cambios en la forma en la que procesamos la información y la literatura debe ser consciente de ello, tanto si quiere adaptarse al nuevo paradigma como si pretende combatirlo.

**El experimentalismo de su ficción especulativa, sobre todo en *Cero absoluto*, no se limita a lo discursivo. En esta novela figura en primer lugar un enigmático relato ambientado en dos períodos distintos de la prehistoria, en el Paleolítico y en el Neolítico, con dos personajes de cada época ligados misteriosamente por el terror ominoso de «la grieta» en la que ha caído un cazador de la primera de aquellas extensas edades. Este relato se cierra con una breve sección titulada «El fin del mundo», como si el apocalipsis tecnológico *cyberpunk* de la novela no hiciera sino culminar un destino ancestral o, más bien, repetirlo. De esa forma, parece quedar anulado el tiempo, al**

**menos simbólicamente. ¿Qué representa el tiempo y su aparente anulación en su obra? ¿No es paradójica esta anulación si la confrontamos con su preocupación por el presente y el futuro manifestada a través de la narración del tecnoapocalipsis, así como con su compromiso con el experimentalismo, que denota una conciencia de la necesidad de evolución y cambio, de progreso, por así decir, en la literatura?**

El tiempo es uno de los temas que más me obsesionan y que más he trabajado en mis libros. O, bueno, no tanto el tiempo, que es un concepto abstracto, casi imposible de definir, como la impresión subjetiva, gnoseológica, del tiempo, pues el ser humano es una especie de reloj orgánico. Y no me refiero a cuestiones trilladas como la nostalgia o el envejecimiento, tendentes al sentimentalismo y al narcisismo, sino a la conciencia que tenemos del pasado y del futuro, cuando vivimos en un presente continuo y continuamente inasible.

He usado el tiempo como motivo, pero, sobre todo, me gusta jugar con él mediante la estructura para crear paradojas o provocar sentidos nuevos en una secuencia narrativa, lograr que la suma de varias escenas signifique algo más que cada una de ellas por separado. En el cine, se ha experimentado de sobra con la teoría del montaje, y también se han hecho cosas alucinantes en el cómic, por no hablar de la propia literatura. En cualquier caso, el campo de la estructura me fascina y, a la hora de escribir, le dedico mucho esfuerzo, sorprendería ver la cantidad de esquemas que manejo.

Una de mis primeras obras, *Edificando América*, está compuesta por nueve cuadros teatrales que representan la consumación de una maldición india en los Estados Unidos. Cada cuadro sucede de noche, en horas consecutivas, está ambientado en una década distinta del siglo XX y tiene personajes y argumentos

diferentes, pero el subtexto trasciende las elipsis y se desarrolla a través de la yuxtaposición de escenas. En «La grieta», las dos anécdotas prehistóricas, alejadas miles de años entre sí, se siguen sin solución de continuidad, por lo que aparentan ser correlativas. Esto determina el sentido del relato y permite, a la vez, interpretar el final de la novela, situado en un futuro distópico, como la conclusión de una misma cadena simbólica.

*Canal*, por su parte, expone una experiencia personal y colectiva que abarca cuarenta años y tiene su origen en la muerte de mi hermano. La estructura narrativa del libro no es cronológica, cada uno de los sesenta fragmentos en los que se divide el poema principal (no es casual que el número coincida con una medida de tiempo) se relaciona emocional y conceptualmente con el siguiente, por acumulación o por contraste. En sentido metafórico, la ordenación de dichos fragmentos equivale a plegar la narración en un solo punto, el accidente mortal, y luego desplegarla hacia delante y hacia atrás siguiendo una lógica atemporal que recuerda el modo en que funciona la memoria: cuando recordamos, los sucesos pasados se sitúan a un mismo nivel en nuestra mente y la intensidad del recuerdo depende de la profundidad de la huella que nos haya dejado, no de si sucedió antes o después.

Podría seguir dando ejemplos de mi manera de trabajar el tiempo, pero creo que ya es suficiente. Subyace la idea de que el pasado y el futuro son construcciones psicológicas, meras proyecciones del presente. Ambas son entelequias, la primera fabricada de recuerdos, imaginaciones y autoengaños; la segunda, de sueños, ilusiones y más autoengaños. Y claro que me preocupa lo que está por venir, de qué manera y en qué grado somos capaces de conducirnos a un futuro mejor, igual que me preocupa la desmemoria y la tergiversación del pasado.

Si se me permite la digresión, y ya que aparece nombrado en la pregunta, diré que un motivo relacionado con el tiempo que me interesa bastante es el destino. Personalmente, me disgusta el tratamiento que recibe en tantísimas ficciones, de manera particular en infinidad de novelas de género fantástico, con sus elegidos y mesías, sobre cuyos benditos hombros descansa la salvación de todos. Muchas de ellas, que no dudo en calificar de reaccionarias, niegan la libertad, la responsabilidad y las consecuencias de los actos individuales. Hacen pensar al lector que todo debe o puede seguir como estaba, cuando, en realidad, nunca nada es lo mismo que fue, empezando por nosotros mismos. Para mí, el destino no es aquello que está por suceder, sino el camino que conduce al momento en el que nos encontramos. Dicho de otro modo, lo que venga mañana dependerá de cómo vivimos hoy.

Por último, sobre el progreso literario, y poniéndome un poco ballardiano, diré que lo entiendo como un proceso evolutivo inevitable. En este sentido, mi compromiso artístico no sería tanto la conciencia de la necesidad de un cambio como una constatación del propio cambio. Acepto la evolución y actúo en consecuencia.

***Cero absoluto nos pinta un futuro de extinción. En su cuento «El oro del valle oscuro», el monstruo al que acaba matando Conan es un ser de origen inmemorial y de aspecto lovecraftiano que ha caído en nuestro mundo tras un largo periplo por el universo. Podría parecer que su literatura expresa un pesimismo cósmico. ¿Cree que es así y, de serlo, a qué cree que se debe tal pesimismo? ¿Respondería tan solo a una reflexión existencial o puede entenderse también como una reacción frente al espectáculo del mundo***

**de nuestros días y de lo que se barrunta que nos deparará el futuro?**

Al respecto de lo primero, suscribo lo que decía William Golding de sí mismo: me considero «un pesimista universal, pero un optimista cósmico». O sea, cuando contemplo la dimensión material de la vida, la imperturbabilidad de un universo que se conduce hacia el caos, la violencia de las leyes físicas, el absurdo de la existencia o la maldad inherente a la naturaleza humana, soy un pesimista. Pero si tengo en cuenta una dimensión espiritual en la que caben la maravilla, el misterio, el afecto o la belleza, soy optimista. Mi literatura trata de expresar ambas dimensiones, y la tensión entre ellas.

Pienso en el mundo actual y la oscuridad que se intuye más adelante y me pregunto si ha habido una época distinta, si ha existido un tiempo mejor o si las generaciones pasadas no habrán tenido, invariablemente, la misma impresión que nosotros. ¿Desde cuándo se lleva hablando del fin del mundo? Probablemente, desde que el hombre es hombre. Pero eso no es lo importante, también desde sus inicios, la humanidad ha concebido la posibilidad de un mundo mejor y se esfuerza por hacerlo realidad.

Yo participo de ese deseo, aunque creo que toda esperanza debe partir de un mayor conocimiento del mundo en el que vivimos, de una mayor conciencia de nuestras virtudes y limitaciones como individuos y como sociedad. En esto, puede servir la literatura. Hay otra idea de Golding, no recuerdo bien dónde la leí, con la que estoy plenamente de acuerdo. Él fue considerado un escritor moralista y aceptaba el calificativo, pero matizaba que moralista no es el que enseña el camino del bien, sino el que señala los peligros del mal. ¿Qué es el mal? La falsedad, la hipocresía, la crueldad, la intolerancia..., cosas que todos conocemos, no porque las veamos en los demás, sino porque están dentro de cada

uno de nosotros. Otra forma de verlo sería que el arte no debe ofrecer respuestas, sino plantear preguntas. No es lo mismo interrogarse sobre las cuestiones morales que moralizar, y, por desgracia, lo último abunda. Me habría tanta gente iluminada que nos sermonea a diario, que dice tener la receta para mejorar el mundo, siempre desde una perspectiva privativa. Y me producen sonrojo los que, de estos, se llaman a sí mismos artistas, especialmente escritores, porque es la actividad a la que consagro mi tiempo y mejor conozco. Todo esto para decir que sí, que algo del pesimismo universal, que no cósmico, de mi escritura es una reacción frente a un estado de cosas que considero deleznable.

**Ha traducido y editado académicamente en español varios relatos protagonizados por el Conan genuino de Robert E. Howard. Ha escrito una nueva aventura de Conan en «El oro del valle oscuro». Este se inscribe formalmente en el canon conaniano tanto por su caracterización del protagonista como a la forma y escritura narrativas. ¿No podría creerse que esto contradice el indiscutible vínculo de su obra de usted con la contemporaneidad más avanzada? ¿A qué se debe su interés por este personaje? ¿Qué representa para usted como héroe literario?**

Como curiosidad, y esto es algo en lo que reparé cuando preparaba la antología *La grieta*, los relatos los he escrito casi siempre por encargo, a diferencia de las novelas o los poemas. Y digo «casi» porque ahora mismo recuerdo un par de ellos que escribí por gusto, pero no más de esos. Como sea, es un género que permite un alto grado de experimentación, aunque pueda parecer lo contrario, a primera vista, en el caso de «El oro del valle oscuro».

Volviendo al asunto de la escritura entendida como problemas y soluciones, el primer problema aquí es la naturaleza de

cada encargo, que suele implicar restricciones temáticas o de extensión, si bien, en ocasiones, ofrece también soluciones. He hablado antes del relato «Cero absoluto» que me encargó el periódico. No me impusieron un tema, pero sí un espacio determinado y aproveché esto último para resolver la cuestión formal. «Diez razones para ver TV en lugar de leer un libro», el texto que abre *La grieta*, fue una comunicación que envié a un congreso de editores, cuyos organizadores me pidieron que reflexionase sobre el hecho de la lectura tradicional, entiendo que para defenderla, pero yo preferí ahondar en sus debilidades frente a otras alternativas de ocio. En el contexto de la recopilación, dialoga con el resto del libro y funciona como un relato más. La «traducción» del *Gigamesh* surgió para un volumen de homenaje al citado libro imaginario, y ahí quise ir más allá de la mera glosa o la imitación del texto original de Lem y atreverme a escribir un fragmento de algo que no existe. «Condiciones que inhiben el discernimiento» formó parte de otro homenaje colectivo, en este caso al *Quijote*. Tratándose de uno de los libros más bellos y originales de la historia, que cuestiona el idealismo y apela a una mayor comprensión de la realidad, decidí irme al extremo opuesto y proponer un falso informe (que es, además, un ejercicio de plagio) sobre las estrategias de manipulación de los individuos por parte de una entidad que bien puede ser una empresa o un ministerio.

Traigo estos ejemplos para ilustrar que mi manera de enfrentar los encargos se inicia con un análisis del propio encargo y sigue con la intención de llevar la forma a un límite. Lo mismo hice con «El oro del valle oscuro», que, en principio, iba a formar parte de un dossier de la revista *Quimera* dedicado a Conan y coordinado por Luis Gámez, aunque finalmente apareció en una revista de Aristas

Martínez, también por mediación de Gámez. El hecho de ser, primeramente, un encargo de una cabecera sobre nuevas literaturas, con un gusto abierto por lo experimental, me trajo de inmediato la idea de hacer un relato clásico, lo más fiel posible al modelo howardiano. Porque el contexto determina la radicalidad de la propuesta, y si a un escritor le encargase un texto transgresor, digamos, una revista pornográfica, una opción para transgredir en ese contexto sería, por ejemplo, entregar un relato infantil de aventuras, sin carga erótica alguna.

Dicho esto, mi idea de límite en «El oro del valle oscuro» tiene una doble vertiente. Por un lado, temáticamente, el relato se sitúa al final de la trayectoria del personaje, evitando la tentación de narrar su muerte, que me parece una solución inadecuada, puesto que el propio Howard dejó abierta la biografía de Conan y considero erróneo corregir este aspecto integral en la naturaleza de la serie. Por otro, hay una lectura metaliteraria en el hecho de que Conan, del que lo último que sabemos es que, de viejo, se embarcó hacia el oeste, termine llegando al valle oscuro, una traducción del Dark Valley donde se crió Howard. Es un cierre circular, con el personaje en busca de su autor. Además de esto, el título adelanta ya otro de los temas del relato, el oro como sinécdoque del dinero que tanto obsesionó al escritor durante su corta vida y que, en última instancia, lo llevó al suicidio. En mi relato, el oro es, literalmente, un producto cósmico y monstruoso, dos motivos que remiten a la poética howardiana, y el que Conan sobreviva a la trampa mortal es una forma de expresar que las creaciones sobreviven a sus creadores.

En cuanto a mi interés por el personaje, esto tiene una fácil respuesta: soy un fanático de sus aventuras. Lo descubrí, como la mayoría de mi generación, por los cómics de Marvel, gracias al trabajo de Roy Thomas con la franquicia en

la década de 1970. Yo tendría doce o trece años y me atrapó al instante. De primeras, el tono explícito y violento de esos tebeos sobrepasaba la mojigatería habitual de los superhéroes que también leía. En una segunda lectura, sus aventuras, aun siendo maniqueas, resultaban ambiguas e impredecibles, lo que apuntaba a obras más maduras. Me atraían su carácter supersticioso, el contraste entre su profunda vitalidad y su profundo pesimismo, el hecho de que gane y pierda, la narración desordenada de sus andanzas. Y claro está que la ambientación fantástica le aportaba un irresistible sentido de la maravilla. Confieso que tardé bastante más en apreciar los relatos de Howard, quizá porque cuando cayeron en mis manos las novelitas aquellas de Cómics Fórum, intervenidas por L. Sprague De Camp y compañía, ya estaba yo leyendo a Lem y a Borges y me supieron a poco. Lo retomé en México, dos décadas después, directamente en inglés y contando con los tomos de Wandering Star, que reunían al fin los textos del escritor texano sin injerencias de terceros. Con todo el bagaje con el que ya contaba, tras décadas de leer y releer los cómics de Conan, buenos, malos y peores, y de reflexionar sobre el personaje con el apoyo de estudiosos como Patrice Louinet o Rusty Burke, este se me reveló en toda su dimensión, más allá de ser el simple protagonista de una serie de fantasías escapistas. Por no extenderme demasiado, me refiero a su función en las historias como un *faruk*, esto es, como alguien que distingue la verdad de la falsedad, su fuerza como metáfora del individuo de los años de la Gran Depresión, ahogado por la injusticia y la corrupción del sistema e incapaz de hacerle frente, o su idiosincrasia como máscara de las obsesiones del propio Howard. Poco después, lo estaba traduciendo.

**El estilo de su Conan es ciertamente personal, pero no es tan experimental como el de otras obras suyas. ¿Se debe esto a un deseo de no alejarse demasiado del canon conaniano? ¿Podría entenderse que intentó superar así otra distinción en la literatura contemporánea, la que mediaría entre la escritura tradicional y la experimental, de forma paralela a su anulación de la distinción entre géneros *altos y bajos*?**

Para confeccionar un relato de Conan, no hay mejor tejido que el del propio Howard. Lo que he leído de los *pastiches* me resulta inconsistente y aburrido. De modo que, sí, puede decirse que busqué no despegarme del canon, lo cual ya es, de partida, un reto exigente. En lo que se refiere al estilo, escribí «El oro del valle oscuro» muy poco después de que se publicase mi traducción y edición de Conan en *Letras populares*, tenía fresca la prosa de Howard y me fue relativamente fácil emularla, o, mejor dicho, dotar de rasgos howardianos a un fraseo con personalidad propia. El único elemento en el que me alejé totalmente de su voz fue en el uso del presente verbal, con la voluntad de subrayar la actualidad de la mirada y su distancia con el molde preestablecido, clásico, de la serie original.

Es cierto que mi relato se puede leer como un cuento tradicional, pero he señalado antes algunos de los elementos experimentales que encierra. A estas alturas de la entrevista, convendría que aclarase que, a mí, no me mueve la experimentación por la experimentación, sino que la entiendo y practico como parte del proceso de búsqueda de soluciones narrativas. El objetivo, en sí, es lo narrado. Me interesan, muy especialmente, las obras que presentan distintos grados de profundidad, las que se disfrutan en superficie y proporcionan tantos más matices cuanto más se ahonda en ellas. Creo que «El

oro del valle oscuro» es un ejemplo de esto. O, al menos, eso espero.

***Canal, Cero absoluto, La grieta*, «El oro del valle oscuro»... Su obra es tan variada en forma y contenido como coherente en su planteamiento literario ajeno a distinciones apriorísticas. Tras varios años sin publicar, ¿piensa reanudar mediante su creación literaria la lucha contra los prejuicios que pesan sobre la literatura española contemporánea, en general, y contra los que sufre la ficción especulativa, en particular? ¿Cabe esperar que lo haga mediante nuevas obras de ficción que aporten nuevos ejemplos de diversidad de registros y de belleza de lenguaje que se sumen a los suyos anteriores?**

Hay días que me levanto y pienso que esos prejuicios acabarán por desaparecer, pero luego veo que se renuevan y me entran ganas de volver a la cama. En lugar de eso, me reafirmo en la idea de una literatura sin etiquetas ni intereses mercantilistas, que confíe en el lector y lo trate con respeto, que amplíe y embellezca el mundo, y me pongo a escribir, cuestionando lo que ya he hecho y tratando de mejorarlo. Que lleve años sin publicar se debe, precisamente, a que he estado encerrado preparando mi nuevo proyecto creativo, el más largo y ambicioso hasta la fecha. Es una novela que empecé en verano de 2009, en México, y que he terminado este invierno aquí, en Suiza, donde resido. Ha requerido una gran labor de documentación (de formación, más bien), pues trata temas de filosofía, mitología, religión e historia en un arco temporal de casi mil doscientos años. De hecho, tuve que segmentar el proyecto en varios libros, cada uno de ellos conclusivo, porque el argumento se había vuelto inabarcable. Solo de este primero, guardo miles de páginas de anotaciones, decenas de esquemas y hasta cuatro borradores distintos. En la superficie, es

una novela de aventuras con ciertos elementos fantásticos que aspira a seducir a toda clase de lectores, y, en la línea de lo que he explicado antes, contiene una serie de investigaciones formales, especialmente estructurales, a mayor profundidad. Diría que es distinta de todo lo que he escrito hasta ahora, pero ya he hablado de eso y no me gusta repetirme.

**Esperamos con fruición leer estos nuevos frutos prometidos del ingenio de Javier Fernández en su combate contra el *cero absoluto* que merecen aquellos escritores y**

**críticos que han prolongado cansinamente hasta hoy en España estilos y prejuicios del pasado, y que siguen siendo galardonados por ello hasta poniendo el régimen su nombre a estaciones de ferrocarril, al tiempo que silencian como pueden las propuestas más serias de renovación literaria, dentro y fuera de la ficción especulativa. Afortunadamente, el tiempo pondrá las cosas en su sitio. Mientras tanto, siempre nos quedará el placer de disfrutar de la obra de Javier Fernández, empezando quizá por esta nueva aventura de Conan que ofrecemos a continuación.**

JAVIER FERNÁNDEZ

# El oro del valle oscuro

Tras una larga ausencia, el rey Conan ha regresado a Tarantia. El bárbaro usurpador tiene más de sesenta años y los últimos diez los ha pasado de campaña en campaña, librando la guerra a medio mundo. Hiboria es un caldero hirviente y cualquier reyezuelo ostenta ambiciones imperiales. Una década atrás, los ejércitos de Conan se limitaban a repeler envites de países vecinos, aunque pronto el monarca cambió la defensa por la agresión y acabó comandando ataques preventivos, que tanto han valido para ampliar las fronteras como para dar rienda suelta a su ardor belicista y su carácter sanguinario. A día de hoy, cuando se ha firmado el último armisticio, Aquilonia se extiende al este hasta Turán y al sur hasta el mismísimo río Estix. Conan es el hombre más poderoso del mundo, pero atrás han quedado los gozos de la batalla, los deleites de la conquista. De vuelta al sosiego de la corte y la vida familiar, sentado sobre blandos cojines de seda, el cimerio se aburre soberanamente.

Pasa los días arrellanado en el trono, en un bullicioso salón repleto de políticos intrigantes y burócratas corruptos que celebran el fin del periodo de expansión, deseosos como están de repartirse el ancho territorio y la riqueza ganada por la fuerza. La paz es el tártaro del guerrero y Conan da rienda suelta a su proverbial melancolía. En público, se muestra huraño y abstraído; en privado, está triste, apagado. Así las cosas, llega a palacio la noticia de la captura en aguas oceánicas de los restos de un enorme navío estigio. Toda la tripulación fue hallada muerta, flagelada por los rigores de una terrible tormenta. El barco transportaba en la bodega varias pilas de mineral de oro, pepitas de enormes tamaños y de una pureza insólita. Con el cargamento de oro, llega a manos del rey una gastada carta náutica, de un territorio cuya forma Conan no reconoce, y otros papiros y mapas encontrados en la cabina de mando. En ellos, se narran las incidencias de una larga travesía de ida y vuelta a un remoto continente

situado en los confines del océano occidental, así como de un viaje tierra adentro, hasta una fabulosa región «en la que árboles y piedras son de oro».

He ahí el remedio inmediato para las pesadumbres del rey. Ansioso por abandonar la ratonera de la corte, ávido de emociones y desoyendo todo consejo, Conan ordena de inmediato una expedición. Se pondrá él mismo al frente de una flota de barcos cargada de soldados, en busca del oro y de nuevos territorios que anexionar. Vuelve la sangre al bárbaro, que se despide de su serrallo con un novenario de pasión y luego abdica en su hijo mayor, un joven criado en las faldas de su madre, la reina Zenobia, mitigado por la vida palaciega y carente de la bravura del padre, pero al que brotan de golpe alas ciméricas: su primera orden es un recuento de las arcas del Estado. Con una atronadora carcajada, Conan pone rumbo al oeste junto a la flota más impresionante que, hasta la fecha, haya conocido el mundo.

Meses más tarde, de la armada solo quedan tres barcos medio desleídos, machacados por los rigores de las tormentas oceánicas. En uno de ellos, va Conan, un león enjaulado, rabioso por lo funesto de su empresa, temeroso de la muerte en alta mar. A duras penas, y por el miedo que les infunde su comandante en jefe, mantienen los hombres la compostura. Y de pronto, un buen día, el vigía da señal de tierra y brotan los vítores bajo el cielo raso. Es una pequeña isla deshabitada, pero les sirve para repostar y tomar fuerzas. Vuelven a enfilarse poniente y enseguida circundan otra isla, y luego dos o tres más y con ellas sitúan su posición aproximada en la carta de navegación y se dirigen así con éxito a la costa curva de un territorio inabarcable, situado al noroeste: el continente que buscaban. Recorren el litoral durante días y arriban en una albufera marcada en uno de los mapas como inicio de la ruta del tesoro. Quinientas millas al norte está su destino.

Cuando el bárbaro pone pie en la playa, es un hombre nuevo, rejuvenecido. En su cabeza resuenan olvidadas canciones de la Costa Negra, las viejas baladas de los mercenarios de Khoraja, los ritmos ácratas de los kozakos. En un arrebato, el antes rey se desembaraza de la capa y los emblemas imperiales, se dirige a sus fatigados fieles y los arenga: «Quemad esas naves. Ya no somos siervos de Aquilonia, sino hombres libres. Venid conmigo y os haré ricos». Estupefactos, soldados y oficiales se miran unos a otros esperando una reacción individual o colectiva. Y justo entonces, de una loma, hacha en mano, cae sobre ellos una lluvia de indígenas furibundos y Conan se tensa, levanta el puño, da una voz marcial y el desorganizado grupo se transforma al instante en tropa invasora. Llega un hervidero de salvajes y los hiborios son solo cien, pero cien bestias anfibias, asesinos curtidos en el campo de batalla y dirigidos por un bárbaro sobrehumano, que aun anciano es capaz de aplastar tres cráneos de una palmada.

Toda la mañana y toda la tarde, el acero choca contra la piedra, y la parte; la piedra contra la coraza, y se rompe. Está aún el sol sobre la tierra cuando Conan agarra las dos quijadas del último nativo con sus manos y las arranca del cuello en el que estaban alojadas. Bañados en sangre y sudor, exhaustos, en pie por mera inercia, los hombres tiemblan de furia y sus músculos desprenden chispas eléctricas. De los civilizados, apenas ha caído una docena, el suelo está alfombrado con los otros. Y Conan dobla la apuesta: «Por Crom, que fundaremos aquí nuestro propio imperio». Se alza al unísono un rugido, y el rugido hace temblar la tierra.

Avanzan durante semanas por un territorio poblado de salvajes y se ven envueltos en sangrientas refriegas, aunque no todos los nativos son hostiles y los hay que se hermanan con los invasores. Lejos de disminuir, el ejército de Conan se hace más numeroso. Son una milicia extravagante, una comunión de seres

singulares, aventureros y curiosos empedernidos que nada esperan de la vida y todo lo quieren. El viejo león y sus acólitos avanzan incansablemente hacia el norte y, sentado de noche junto al fuego, un geógrafo indígena afirma que el mundo es redondo y Conan, borracho del jugo fermentado del nopal, se pone en pie, señala a poniente y exclama: «Por ahí se llega entonces a Khitai, y luego a Hirkania. Por Crom, la cara que pondrá mi hijo cuando nos oiga llegar por la espalda... Espero que no le haya cogido cariño a esa corona, soy experto en arrebatarlas». Mientras los hombres se parten de la risa, Conan fija su añeja mirada en la oscura línea de horizonte. En el fondo, confía en que lo de la curvatura de la tierra sea un cuento, pues la idea de un mundo finito le parece tristísima, e insoportablemente tediosa.

Atraviesan un desierto y luego marchan por grandes planicies hasta llegar al fin a la linde de un valle frondoso y oscuro que, en el mapa, es el término del viaje. En algún lugar de su interior, está la ansiada recompensa. Pero un puñado de los salvajes se inquieta, clama que el valle está maldito y que alberga la muerte. El propio Conan siente un mal presagio y, aunque acalla tajantemente las habladurías, detiene la expedición en lo alto de la vertiente. Los hombres montan el campamento, se echan a dormir y al cimerio lo asaltan espantosas pesadillas. Se despierta sobresaltado, solo para comprobar que todos los indígenas y la mayoría de sus hombres han abandonado el grupo y han puesto tierra de por medio. Quedan diez, los más valientes o los más avariciosos, y Conan. Con los primeros rayos de sol, los once se internan en el valle oscuro.

Es un paisaje interminable de colinas cubiertas con un arco perenne de nubes grises. Veneros negros discurren sin hacer ruido y los vientos solitarios silban en aquel gigantesco bosque sombrío. El denso aire de la penumbra repele la luz del sol y sofoca el espíritu de los

hombres que avanzan con el tintineo ocasional del acero. Ramas desnudas enmarañan las faldas de las colinas, y, dentro de ellas, hay zonas que nunca han conocido el sol. No ven pájaros, ni insectos, ni bestia alguna, pero temen lo que pueda habitar en la negrura. Atraviesan una quietud innatural y a Conan le parece, de pronto, que ha regresado a Cimeria. El recuerdo de su propia tierra, un lugar siniestro, de oscuridad y noche profunda, tan árido y doloroso como este otro, eriza la piel del bárbaro, que aprieta los dientes y lucha contra el deseo de desenvainar la espada o de enloquecer. Y cuando la tensión amenaza con devorarlos a todos, se abre ante ellos una visión espléndida e inesperada: detrás de un ancho cinturón boscoso, se erige un montecito puntiagudo cuyo pico es de oro. Oprimido por una angustia inenarrable, un rufián jura por Mitra y echa a correr en dirección contraria al fulgor. «¡Detente!», grita Conan, pero es tarde. En su carrera, el hombre pisa las ramas que cubren el hueco entre los dos filos de un cortado sin fondo, estas se rompen con su peso y el infeliz cae chillando a las entrañas negras de la tierra. Conan ordena a los demás que sigan adelante por un empinado pasadizo de piedra que sorteaba el cortado y se interna en una rampa cubierta de espinos, por la que suben, abriéndose paso a espadazos. Solo cuando se han alejado lo suficiente, dejan de escuchar el grito de una caída que parecía no tener fin.

Han pasado varias horas cuando salen de la espesura a la falda de aquel monte de fábula. La dorada cima es tan radiante que, durante unos segundos, los hombres apenas pueden mantener los ojos abiertos. A esta distancia, la cumbre metálica revela su auténtica naturaleza: se trata de una alta pirámide truncada, de base cuadrada, formada por numerosas terrazas superpuestas, que ocupa toda la cresta de la montaña. Está esculpida en la piedra y bañada en oro, y se diría que aquel oro hubiese sido

arrojado a borbotones desde lo alto de la suntuosa elevación, pues el mineral ha rebasado los límites de la construcción, se ha derramado por la falda y cubre también el suelo, los árboles y los arbustos del límite del cinturón boscoso. Los hombres se acercan a un olmo de oro y tocan estremecidos su corteza fulgente. Conan arranca unas briznas de hierba dorada del suelo y comprueba que es tierra lo que hay debajo de ellas. La capa áurea se hace más gruesa conforme se acercan a la pirámide y resulta más difícil caminar, pues el firme es escurridizo. Por suerte, quedan algunas lenguas de terreno descubierto y los hombres logran alcanzar la base del edificio. Aparentemente, no tiene puertas, pero sí una resbaladiza escalinata en el centro de la radiante cara frontal, que conduce a lo alto.

Trepan en fila india, los escalones son estrechos y elevados, y están gastados. El viento arrecia conforme suben, un traspie podría ser fatal, de modo que progresan lentamente, algunos a gatas, procurando mantener el equilibrio. Todos menos el cimero, que va al frente y escala con la misma agilidad que si se tratase de una simple ladera. Teme un ataque desde arriba, pero nada malo les sucede. El atardecer cae temprano en el valle oscuro y la oblicua luz del sol aporta tonos sanguinolentos al espejo áureo que pisan. Conan no tarda en hacer cumbre y, minutos después, llega el resto del grupo. Es un área cuadrada de cincuenta metros de lado, en la que el forro de oro forma pliegues y grumos irregulares. En el centro, hay un ancho montículo hueco, de un metro de altura y cuatro o cinco de diámetro, como una suerte de cráter dorado. «Por ahí rezumó el oro», dice uno, y los demás se acercan para asomarse, pero le queda poca luz al día y no se ve el interior del edificio. Mientras tanto, Conan está en el otro extremo de la plataforma. La cara posterior de la pirámide es un despeñadero: el peso del oro ha hundido las terrazas, gastadas por la acción del viento y las lluvias torrenciales,

y el cortado se ha convertido literalmente en una mina de oro a cielo abierto. El borde está cuarteado, Conan agarra del suelo una pepita del tamaño de un casco. Veinte o treinta metros más abajo, los coágulos de oro son tan grandes como carromatos. A lo largo de la pared vertical, en los intersticios del oro, traídas por el viento, las semillas de los bosques del valle oscuro han germinado en la piedra subyacente y, aquí y allí, asoman las ramas secas y enmarañadas de algunos árboles y arbustos. Se apiñan los hombres en el borde y arrancan del suelo el oro a puñados, lo amontonan, se lo meten en los bolsillos, ríen y gritan y lanzan piedras doradas al vacío. Alguien exclama: «¡Esta riqueza nos hará los hombres más poderosos del mundo!».

La noche está próxima y, como ninguno se atreve a pasarla en el ominoso valle ni a explorar la pirámide en plena oscuridad, y tampoco quieren separarse del oro, reúnen troncos y encienden una hoguera junto al montículo, a resguardo del viento. Conan hace la primera guardia, y los demás, rendidos, agotados, no tardan en quedarse dormidos. No hay luna, ni estrellas. Las llamas de la fogata danzan en el suelo metálico y se diría que yacieran tumbados en el mismo infierno. Un impulso atávico y repentino se apodera del bárbaro: toma un leño ardiente y lo arroja dentro del cráter. La llama ilumina una dorada galería desierta, a cinco metros de profundidad. Conan se queda mirando atentamente el baile de la luz reflejada hasta que la llama se consume y retorna la oscuridad al interior de la montaña. Luego, se fabrica una antorcha y recorre la cima buscando alguna puerta o trampilla oculta en el suelo, pero los brillos del oro le aturden. De pronto, le parece captar un gemido, un sonido penoso y doliente, inconfundiblemente humano, que proviene de la cara posterior de la pirámide. Conan corre hacia el filo, pisa un enorme cascote que está medio suelto y se precipita con él por el cortado. En su caída, el cimero

extiende velozmente el brazo, agarra una rama y se queda colgando en el vacío. Ha perdido la antorcha, aunque esta no ha llegado al fondo: yace unos metros más abajo, en un saliente situado a la entrada de una enorme grieta de la pared vertical. Desafiando a la muerte, Conan se balancea, se suelta y, como un felino, aterriza sobre el saliente. Toma de nuevo la antorcha, enfile la grieta, que es parte de un túnel ascendente, y se interna en la montaña. Camina entre los centelleos del oro que recubre también estas paredes.

Aquí dentro, los gemidos llegan con más fuerza. Al avanzar, Conan se da cuenta de que el sitio está horadado de pasadizos que se entrecruzan a distintos niveles, todos forrados de oro. Y descubre de pronto con espanto que hay huesos humanos a lo largo del camino, incrustados en el mineral. Cráneos, quijadas, costillas, rótulas, porciones disgregadas... Sigue ascendiendo por el túnel luctuoso. Más adentro, los trozos de hueso son más grandes, hay porciones completas de esqueletos clavados en el techo, en el suelo, en las paredes. Aquí, una columna vertebral; allí, un brazo sin restos de carne. Conan desenvaina su espada y marcha cuesta arriba, cambiando de túnel en alguna ocasión, siempre en busca del origen del gemido. Ya no son partes de esqueletos lo que encuentra, sino esqueletos completos, semienterrados en el oro. Y algunos conservan retales de carne podrida y reseca. Un poco más adelante, se topa con cuerpos en descomposición, ajados, desecados, como si tuviesen los huesos recubiertos de cecina, embutidos a medias en el metal.

Por último, no muy lejos de la superficie, o eso cree el bárbaro, Conan recorre una fila de cincuenta cadáveres aparentemente recientes, vestidos con jirones de uniformes estigios, y se enfrenta luego a una visión aterradora. Con el torso y la cabeza al aire y el resto del cuerpo empotrado, el último de la serie gime y se debate

entre la vida y la muerte. Suyos son los lamentos que ha venido persiguiendo. El hombre tiene los ojos desencajados, un hilo de baba le sale de la boca abierta. Conan lo agarra de los hombros e intenta sacarlo de la pared, pero es imposible: el hombre y el oro están ligados íntimamente. El dolor infligido por los tirones del viejo bárbaro le devuelve un átomo de cordura al desdichado, que implora repetidamente a Set y advierte a Conan del grave peligro que corre: «¡Márchate, márchate deprisa, y no mires atrás!». Mientras agoniza, entre balbuceos, el moribundo explica que formaba parte de la tripulación de un barco militar que se extravió en el océano y arribó a las costas del nuevo continente. Durante meses, los soldados cartografiaron el litoral hasta que se decidieron a internarse a pie por el territorio, matando y saqueando a los salvajes que les salieron al paso. Para salvar la vida, unos indígenas revelaron la existencia del valle oscuro y la pirámide de oro, y los condujeron hasta aquí. Los invasores reclamaron entonces el sitio para Set y el rey de Estigia. Cincuenta hombres se quedaron guarneciendo la plaza, y otros tantos cargaron todo el mineral que pudieron y tomaron el camino de vuelta a la costa, hasta el buque fondeado que les conduciría de nuevo a su lejana patria, con noticias de la fabulosa mina. Conan comprende que se trata del mismo navío fantasma que capturó su armada. Sigue hablando el moribundo: al quedarse solos, los hombres fueron atacados por un ser de pesadilla, el perverso habitante de la pirámide, que se alimenta de sangre humana y excreta oro. Meses ha estado la criatura desangrando a los infelices, y ya los ha vaciado a todos menos a este, que ahora pide a Conan que se compadezca de él y lo mate. Sin dilación, el cimerio hunde su espada en el pecho del estigio, aliviándolo de su pavoroso martirio. Tan anémico estaba que la herida apenas expele sangre.

De pronto, Conan oye unos gritos amortiguados que provienen del techo

y comprende que los que gritan son sus propios hombres. No sabe por dónde salir a la superficie y teme que, desde aquí, no haya forma. Aplicando su portentoso sentido de la orientación, desanda a toda velocidad el camino hasta la grieta, sin equivocarse en una sola vuelta. Ya en el saliente, envaina la espada, hunde sus dedos en el dique de oro y comienza una escalada que para cualquier otro sería una empresa inverosímil. Ayudándose de las ramas, de cualquier hueco, del mínimo resalte en la pared vertical, el bárbaro alcanza finalmente la cumbre y se enfrenta a una estampa de pesadilla: del cráter junto al que estaban durmiendo, han brotado seis larguísimos e informes tentáculos, con una gruesa piel transparente que rodea una médula ardiente, acuosa y rojiza. Son los seudópodos alargados de una ameba quimérica, cuya masa asoma por el volcán dorado.

Calientes y viscosos, se mueven a toda velocidad por el aire, buscando alcanzar a los hombres, que se defienden a espada. Cinco han sido ya atrapados por las protuberancias inhumanas y chillan como cerdos, pues, donde les toca el apéndice, la carne les arde y la sangre se agolpa y brota dolorosamente; unos los tienen enroscados en el rostro, otros en el pecho o en las piernas. Por una extraña ósmosis, los cuerpos de los desdichados se van introduciendo en las bolsas de los tentáculos, cuya epidermis transparente exuda sin cesar un magma glutinoso y dorado. Los que aún no han caído en el abrazo mortal los sortean y sueltan golpes a diestro y siniestro. Oblicuos y desatinados, son repelidos por una masa que es, a la vez, dura y flexible. Conan salta para unirse a la lucha y, trazando un poderoso arco con su espada, corta de un tajo uno de estos filamentos, que cae al suelo y se vacía al instante, como un odre descosido. La extremidad seccionada chorrea humo y sangre, trepida y se retrae penosamente.

Animado por el éxito del cimero, uno de sus hombres aloja la punta de su espada en un largo dedo de la criatura, y ahí se queda cuando el tentáculo retrocede a toda prisa. Al punto, golpea Conan otro apéndice que zarandea por el aire a dos aquilonios medio engullidos. El miembro pierde sangre y fuerza y acaba soltando a los hombres, que se agitan en el suelo espasmódicamente antes de morir amoratados, tumefactos y congestionados. El grueso látigo que tiene la espada incrustada regresa raudamente y golpea en el cuello al infeliz que se había quedado desarmado, descabezándolo. El suelo dorado se tiñe con su sangre y otro tentáculo del ser-ameba cae palpitando sobre la mancha carmesí, la absorbe y la devuelve transmutada en una lava de oro líquido.

La improvisada espina de acero es un instrumento mortífero. La bestia carga con ella contra otro desgraciado que trata en vano de liberar a un compañero. La afilada lámina se le hunde en el costado y el hombre es alzado primero a gran altura y sacudido después violenta y repetidamente contra el suelo, hasta quedar partido en dos. El tentáculo se detiene entonces a sorber la sangre y Conan lo cercena antes de que pueda volver a atacar. El monstruo esconde dentro de la pirámide a los tres hombres que tiene cautivos y, de allí dentro, siguen llegando sus horripilantes gritos. Solo exhibe ahora un par de tentáculos ondeantes, y Conan ordena a sus dos hombres que huyan por la escalinata. En cuanto echan a correr, la ameba lanza uno de sus dedos contra ellos y el cimero brinca, sosteniendo la espada con las dos manos sobre la cabeza, y lo tala de un enérgico mandoble. Justo entonces, el monstruo proyecta la otra protuberancia a una velocidad inconcebible. Y, aunque gira ágilmente sobre sí mismo, el bárbaro no puede evitarla: le alcanza en el aire y se le enrosca en torno a la mano izquierda, que comienza a ser absorbida por el

ardiente tentáculo. Conan grita de dolor, nota que la sangre le arde, se le agolpa en la mano y pugna por salir al exterior. A punto está de perder el conocimiento, pero aguanta y tironea, tratando en vano de liberarse. Observa que los dos aquilonios han abandonado al fin la cima y no queda nadie para ayudarlo. La criatura traga y guarece por completo el cuerpo del cimero dentro de los flexibles límites de su apéndice.

Por un instante, en el ardoroso líquido amniótico, hombre y ser inhumano son una misma cosa. Y a Conan le asaltan de golpe recuerdos e imágenes que solo pueden pertenecer a la propia conciencia del monstruo. Siente que habita en el fogoso corazón de un astro celeste y que, de él, se alimenta. Luego, experimenta el fabuloso e inesperado estallido de la estrella y se ve viajando por el frío cosmos en compañía de unas pequeñas esporas transparentes, trozos de sí mismo, que forman un enjambre sentiente. En este trance, el tiempo carece de significado para Conan, sus recuerdos abarcan eones. Las esporas llegan a la Tierra, caen a la atmósfera, arden, mutan y se dispersan por el mundo. En el nuevo entorno, se alimentan de sangre, o del alma que esta conduce y sostiene. Con cada transfusión, las criaturas que antes fueron esporas crecen y se desarrollan y ahora recubren su núcleo ígneo con una costra transparente. Al beber, expulsan un líquido dorado que se enfría al contacto con el aire y se solidifica. Es la propia savia de las estrellas. Lo necesitan como hábitat, tanto como el hombre necesita el oxígeno. Alejadas unas de otras, convertidas ya definitivamente en algo distinto, el vínculo que existía entre las esporas se va debilitando.

Y ahora Conan experimenta un ansia insufrible y se ve a sí mismo cazando y devorando a los habitantes de una pirámide ancestral edificada en la cima de una montaña. Sus tentáculos cavan túneles dorados en la

piedra y conserva allí vivas a sus presas, como moscas en una tela de araña, y las engulle con avidez. La pirámide está colmada de víctimas y resuena con los gritos y sollozos del huerto humano. Acuden más incautos al néctar dorado, sangre de estrellas que rebosa la pirámide y cae en borbotones desde la cima hacia el valle. Al ser-ameba le asalta una punzada de dolor cuando percibe con claridad la muerte de una de sus criaturas hermanas, al otro lado del mundo. Luego percibe otra, y otra, hasta que finalmente solo queda ella en el mundo, vieja y varada en el corazón del valle oscuro. Los hombres han aprendido a mantenerse lejos de aquí, los túneles están ahora vacíos y silenciosos. Le castiga una sed infinita, su fuego se enfría inexorablemente. Y la criatura comprende que también a ella le ha de llegar su hora.

Entra de pronto en escena una partida de hombres de piel oscura, guiados por indígenas temblorosos. La última de las amebas, el alquimista cósmico, se arrastra penosamente a su encuentro, pero su núcleo está tibio y desgastado y los tentáculos se deslizan con dificultad y dolor. Cuando al fin los alcanza, la mitad del grupo se ha marchado, llevándose con ellos migajas de estrella. A los que se han quedado, se los come, racionándolos poco a poco para retrasar en lo posible la llegada del frío eterno. Y no ha apurado aún toda la despensa cuando siente nuevas presencias en el techo de la pirámide. Conan ve ahora a sus propios hombres, durmiendo en el oro, y cómo la criatura se abalanza desesperadamente sobre ellos. Se ve a sí mismo corriendo a su encuentro. La ameba extiende sus dedos hacia la hormiga y esta se los arranca. Siente el dolor de la mutilación, el miedo a la muerte. No una, sino varias veces.

En ese preciso momento, Conan vuelve en sí. El lapso de siglos ha sucedido en un mero instante. Se revuelve dentro del tentáculo, lanza

un golpe formidable con su espada y desgarró la bolsa amniótica desde el interior. Hombre y magma caen al suelo y se derraman sobre el oro. El cimero se pone trabajosamente de pie sobre el rajado saco mortal, tiene la piel cárdena, pero está vivo. Abierto de par en par como una vaina, el tentáculo trata sin éxito de alzarse. Cae flácido, cual miembro roto. Y Conan hinca su espada en la carne del monstruo y la hunde en el oro hasta casi la empuñadura, anclándolo a la superficie. Por la herida de su miembro siguen evacuándose la sangre y las fuerzas de la criatura. Conan avanza doliente hasta la hoguera, toma un leño en llamas y lo acerca al apéndice, que arde como la pólvora. El ser-ameba asoma su masa por el montículo de oro, tratando en vano de salir a la superficie. Algo similar a un ojo gigantesco se eleva y mira a Conan con pavor. El cimero arroja al interior del montículo todos los leños de la hoguera y se alzan llamaradas al cielo negro.

De repente, la montaña empieza a temblar y Conan echa a correr hacia la escalinata. En pleno descenso, a medio camino, alcanza a uno de los aquilonios que está aterrado y desciende muy lentamente, sentado en los escalones. El otro se ha escurrido y se ha abierto la crisma en el suelo. Las terrazas superiores se desgarran y precipitan hacia abajo, en un peligroso alud de oro, que los dos supervivientes logran evitar por los pelos. Llegan intactos a la base y corren por la falda de la montaña hacia la espesura, pero no han cubierto la mitad del camino cuando la piel dorada de la pirámide se abre en cuatro partes, como una flor, por el empuje de la criatura agonizante. De los túneles de la montaña perforada, sale humo y llamas. Luego, se derrumban también las piedras y, finalmente, queda a la vista la propia criatura, tan grande como la montaña. Está enroscada a una columna de piedra, que es todo lo que queda del monte original. Es de color negro, como la costra que recubre una herida, y las llamas le

bajan velozmente desde la cabeza. Su superficie burbujea con el fuego, le surgen ampollas por doquier, que estallan y expulsan sangre. Unos filamentos laxos y ennegrecidos la recubren, miles de hebras que, en su día, hubieron de ser tentáculos tan mortales como los de la cima y que ahora apenas son carcinomas. Hace solo unos minutos que Conan ha vivido la vida del monstruo, pero ya lo ha olvidado todo. Durante un breve instante, supo el significado y función de los espeluznantes órganos de esta masa ilógica y repugnante. Ya no guarda ni el recuerdo de haberlo sabido. Los hombres miran mesmerizados al ardiente dios extraterrestre, y el fuego que lo recubre se refleja en la mirada de escombros dorados. La cosa reprime un temblor, trata de mantener la compostura y llora lenguas de fuego que le traen vagos recuerdos de su hogar.

Al fin, sin previo aviso, la criatura se encoge y luego estalla. El fuego incendia la rampa boscosa, la salida al valle oscuro. La columna de piedra se colapsa y se desploma hacia adelante. Conan salta y logra evitar los cascotes, pero el otro hombre no tiene tanta suerte: queda aplastado bajo un gigantesco bloque chapado en oro. Durante una hora, llueve sangre sobre Conan, el único ser vivo en la dorada falda de la montaña, y el bárbaro cierra los ojos, abre los brazos y se abandona a la ducha roja.

La lluvia ha cesado cuando el sol despunta por el este y buena parte del incendio ha sido sofocado. Todo el oro está cubierto de coágulos de sangre. Conan toma una enorme pepita coloreada y la mira de cerca. Le asaltan las palabras de los muertos: «Esta riqueza nos hará los hombres más poderosos del mundo». De sobra sabe lo que siente el hombre más poderoso del mundo. Arroja la piedra lejos de sí, tensa los músculos y comienza a correr rampa abajo por una senda abierta en la morrena carmesí. Solo piensa en el sabor del jugo fermentado. Corre sin descanso para huir del valle oscuro.