

Número 13 - Abril 2011

Hélice



Reflexiones críticas sobre ficción especulativa

REFLEXIONES

J.G. Ballard: pinturas

Carlos Martínez Córdoba

Un posible futuro para la literatura de terror

Juan Díaz Olmedo

Los ojos cargados de sueño. Un estudio de *La orilla oscura*

Alberto García-Teresa



CRÍTICAS

El síndrome de Ambras

Bebés jugando con cuchillos

El horror de Dunwich

Las puertas de lo posible

DOBLE HÉLICE

La sonrisa del gato

Sumario

- Editorial **3** ¿Por qué redefinir?
- Reflexión **4** J.G. Ballard: pinturas
Carlos Martínez Córdoba
- Reflexión **23** Un posible futuro para la literatura de terror
Juan Díaz Olmedo
- Crítica **28** El síndrome de Ambras, Pilar Pedraza: Sugerente entorno; fallida presa
Alberto García-Teresa
- Crítica **32** Bebés jugando con cuchillos, Santiago Eximeno: El horror de estar vivo
Fernando Ángel Moreno
- Crítica **36** El horror de Dunwich, H.P. Lovecraft: El horror que nunca muere
Magnus Dagon
- Crítica **40** Las puertas de lo posible, José María Merino: Cuentos de pasado mañana
Elia Barceló
- Reflexión **45** Los ojos cargados de sueño. Un estudio de *La orilla oscura*, de José María Merino
Alberto García-Teresa
- Doble Hélice **59** La sonrisa del gato, de Rodolfo Martínez
Rodolfo Martínez y Fernando Ángel Moreno

ISSN: 1887-2905 **Revista Hélice**. Número 13, abril de 2011. Elaborada por la **Asociación Cultural Xatafi**: Santiago Eximeno, Juan García Heredero, Alberto García-Teresa, Natalia Garrido, Ignacio Illarregui, Fidel Insúa, Alejandro Moia, Fernando Ángel Moreno, Antonio Rómar, Natividad Sánchez, Juan Manuel Santiago, Eduardo Vaquerizo y Javier Vidiella.

Colaboradores: Elia Barceló, Gabriella Campbell, Pablo Capanna, Óscar Casado Díaz, Elena Clemente, Gabriel Díaz López, Eva Díaz Riobello, Julián Díez, Iván Fernández Balbuena, David G. Panadero, Pedro Pablo García May, Ana González-Rivas, Ignacio Illarregui Gárate, David Jasso, Santiago L. Moreno, Eduardo-Martín Larequi, Ismael Martínez Biurrun, Pablo Mazo Agüero, Alfonso Merelo, Darío Miramón, Terri Ochiagha, Steve Redwood, Ana Sánchez Hijosa, Susana Vallejo, Mariano Villarreal y Arturo Villarrubia.



helice@revistahelice.com | prensa@revistahelice.com

www.revistahelice.com

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

Editorial

¿Por qué redefinir?

Sólo hay una manera de conocer las cosas y empieza por ponerles nombre. Además de una necesidad (la de conocer), este proceso es un desafío que impone un modo de operar: formular preguntas, aventurar hipótesis y comprobarlas empíricamente.

Esta ocupación nos ha traído de cabeza desde que empezáramos a usarla para algo más que tener algo que rompernos al caer de los árboles, desde mucho antes de sancionarse el método científico. El problema es que a estas alturas nos hemos dado cuenta ya de que ninguna de las respuestas que obtenemos resulta ser definitiva. Porque responder nunca es una acción acabada, sino el proceso cada vez más especializado de nombrar mejor.

Y hablando de respuestas, a la pregunta de por qué redefinir conceptos conviene contestar que, principalmente, porque a medida que la realidad cambia los conceptos envejecen, se vuelven insignificantes; es decir, que ya no significan ni señalan lo que pretendían.

Esta publicación tiene el privilegio de ser el espacio en que lleva tiempo dirimiéndose un intenso debate acerca de la redefinición de la ciencia ficción y no podemos sino alegrarnos ahora que Iván Díaz Olmedo ha decidido ampliar la conversación hacia las distinciones del género de terror. En su reflexión, "Un posible futuro para la literatura de terror", plantea la capacidad de los motivos tradicionales del género, aquellos más sobrenaturales, para conseguir todavía el efecto del horror y propondrá una distinción entre estos y aquellos autores que exploran lo terrorífico en el ámbito de lo verosímil.

Estamos todos de acuerdo en que los géneros literarios no son más que carpetas donde guardar información, pero todos necesitamos carpetas. Y cuanto mejor estructuradas, más fácil y eficaz es nuestra manera de encontrar la información. Contra lo que se cree a menudo, no se trata de formas previas a la obra, propuestas a las que los autores deben ajustarse, sino muy al contrario: son formas a posteriori cuyo objetivo es comprender mejor el alcance, la innovación, la tradición y la historia literaria que gozan o en las que se inscriben cada uno de los textos literarios.

Así que damos una feliz bienvenida a este nuevo debate genérico y esperamos que sea fructífero.

En este número, además, Carlos Martínez Córdoba vuelve a traer a J.G. Ballard a estas páginas para reflexionar sobre las intimidades simbólicas y textuales de uno de nuestros narradores favoritos. También incorporamos un estudio de las claves de *La orilla oscura*, de José María Merino, realizado por Alberto García-Teresa. Este, por otra parte, en el apartado crítico, exprime la última novela de Pilar Pedraza; Fernando Ángel Moreno se acerca a una antología que abarca todo el recorrido vital y literario de su autor, Santiago Eximeno; Elia Barceló comenta los últimos descubrimientos del doctor Souto que José María Merino nos regaló en *Las puertas de lo posible*; y, siguiendo ese gusto tan propio de Hélice de volver a visitar a los clásicos, Magnus Dagon nos recordará los escalofríos que produce *El horror de Dunwich*.

Cerramos este abultado número con una curiosidad. En nuestra Doble Hélice un autor y un especialista, Fernando Ángel Moreno, tratarán una de las obras del primero de ellos, *La sonrisa del gato*, de Rodolfo Martínez, ofreciéndonos así un óptimo marco de referencia para la comprensión del libro.

En fin, hemos tardado en regresar, pero aquí estamos. Esta revista también se está redefiniendo constantemente y depende (es su virtud y su defecto) de la mucha pasión (y el poco tiempo) que los que la hacemos somos capaces de dedicarle.

Bienvenidos a bordo

J.G. Ballard: pinturas

Carlos Martínez Córdoba
Escritor

La ruptura de esa inestable armonía entre lo natural y lo artificial despoja al hombre, y sus obras, de toda preeminencia.

1. Paisajes: espacios del sueño

Cuando atardece, el Mar de los Sueños se puebla de visiones extrañas, míticas, lejanas; alucinaciones y miedos toman forma; barcos espectrales conducidos por tripulaciones fantasmagóricas se desplazan empujados por los vientos del tiempo. El Mar de los Sueños es un mar de arena perdido en un planeta remoto.

J.G. Ballard, cuya permanente vinculación con el Surrealismo es suficientemente conocida, crea para “Mañana es un millón de años” un espacio de ilusión y pesadilla que bien podría reflejar la tendencia hacia lo irracional propugnada por ese grupo. Sin embargo, sus referentes artísticos son mucho más amplios y, tal vez por ello, las imágenes generadas en el Mar de los Sueños presentan al mismo tiempo coincidencias con las de otra corriente que ya potenció la subjetividad como elemento en la creación y situó sus miras más allá del propio arte.

Si el espíritu romántico supone en gran medida un antecedente para lo que luego habría de defender el Surrealismo, también en la obra de Ballard es posible hallar conexiones con aquel complejo movimiento. Las visiones del Mar de los Sueños provocan una turbación tan asidua en la pintura del Romanticismo como las imágenes de embarcaciones que surcan los mares. Pueden verse en el inquietante barco a la deriva de *El*

J.G. Ballard: pinturas

abandonado, del británico Clarkson Santfield, en los barcos perdidos sobre mares procelosos de J.W. Turner (*Negreros tirando por la borda a muertos y moribundos*) o en los de *Niebla y Salida de la luna en el mar*, que C.D. Friedrich, en obras repletas de simbología, hace partir en viajes metafóricos por mares tan oníricos como el Mar de los Sueños.

El mismo Friedrich representa en *El gran vedado* una embarcación que navega por el río Elba, entre meandros e islotes. El ambiente crepuscular, esa pequeña nave que parece próxima a encallar, el vasto espacio (cuya peculiar perspectiva evoca la curvatura terrestre), componen un cuadro tan melancólico como el de Mallory, en *El día de la creación*, acercándose al final de su búsqueda por el río que lleva su nombre. En ambos casos, el viaje significa mucho más que un mero recorrido físico.

El concepto de viaje es clave para el artista romántico, que busca en la Naturaleza tanto su contemplación como «experiencia». Ese desigual enfrentamiento con las fuerzas naturales, a la vez temidas y ansiadas, es similar al que Ballard dibuja en *Huracán cósmico*. Si el orgullo desafiante de Hardoon, cara a cara con la tormenta dentro de su pirámide, no encajaría demasiado dentro de ese espíritu, sí lo hace la figura de Susan, tan típicamente

«ballardiana» como romántica, en el sentido, expresado por Rafael Argullol, de que «el hombre sólo alcanza su verdadera identidad si acepta la función creadora y trascendente de la destrucción»¹. Además, las poderosas imágenes de los vientos repletos de oscuridad que la novela describe se hacen visibles en *Tormenta de nieve y vapor a la entrada de un puerto* o *Sombras y oscuridad—la tarde del Diluvio*, de J.W. Turner, el gran pintor de esa Naturaleza caótica y en constante transformación.

La definitiva aportación del paisaje romántico fue precisamente el especial protagonismo concedido a la Naturaleza en detrimento del ser humano. Pinturas como *El caminante ante el mar de niebla* o el inevitable *Monje frente al mar*, de Friedrich, se centran en esa oposición del hombre con su entorno. Figuras anónimas observan extensos paisajes, solitarios e inquietantes; lugares capaces de inspirar esos sentimientos contradictorios, atracción y repulsión, fascinación e inquietud, base de la nueva categoría estética que fue lo sublime. A ellos, Ballard podría realizar su propia contribución con la «inmensa vastedad» de los lagos de “El juego de los biombos”, la «desierta aridez» de la llanura que rodea la villa solitaria de “El jardín del tiempo” o las extensiones de arena y la «costa desolada y ominosa» de “La jaula de arena”.

La metafórica «bestia pelágica» en que el escritor transforma el mar de “La jaula de los reptiles” (con el agua como «aceite caliente», oscurecida por una bruma que se acerca a la orilla), se hace real en *Amanecer con monstruos marinos* de Turner. Mientras, en *Crepúsculo sobre un lago*, una de esas obras casi abstractas del pintor inglés, la luz solar parece haber transformado el agua en algo semejante al «inmenso charco de cera» que es uno de los lagos de arena de Vermillion Sands (*El juego de los biombos*).

El espacio ha comenzado a interiorizarse. Con Friedrich destacado, una parte de los artistas románticos deja de «copiar» e intenta componer imágenes que puedan transmitir sus propias sensaciones ante la Naturaleza. Adquieren importancia el sentimiento y la imaginación, y también el sueño. La representación de los paisajes pierde su carácter estrictamente imitativo y avanza hacia una subjetivización que mucho tendría que decir en movimientos artísticos posteriores.

De entre los pintores surrealistas más relevantes, tal vez sea Yves Tanguy uno de los que con

Por lo general, los relatos de Ballard se desarrollan en mundos limitados que implican la existencia de un exterior. La relación entre ambos espacios es aludida y desarrollada a lo largo de gran parte de su obra

¹ Rafael Argullol, *La atracción del abismo* (Destino, Barcelona, 2000), p. 105.

J.G. Ballard: pinturas

mayor claridad logró dar forma a ese espacio interior. Sus inconfundibles paisajes se destacan por la restricción de características identificativas; carecen de sol, el horizonte se atenúa o desaparece. En ellos, lo mismo podrían verse peculiares desiertos que fondos marinos, mundos extraterrestres que primigenios paisajes de la Tierra; pero también lugares como el Mar de los Sueños o la extensa superficie «marciana» de “La Jaula de arena”, y, por supuesto, las playas, los lagos, esos espacios abiertos, los territorios de *Vermillion Sands*, tal vez donde más referencias de Ballard a este pintor pueden encontrarse.

Las formas que pueblan los mundos de Tanguy se encuentran entre lo orgánico y lo inorgánico, entre lo vivo y lo inerte. Unas flotan (*Tierra de sombra, Viejo horizonte*), como elementos biomórficos sumergidos, masas neblinosas o volutas de humo deshaciéndose en el aire; otras surgen del suelo (*La tierra y el aire, El palacio de las rocas con ventanas*) extendiendo sus sombras alargadas sobre la suave superficie. Ambas tienen su reflejo en los relatos de *Vermillion Sands*, en las extrañas rayas sobrevolando los lagos de arena, en las «Bandadas de rayas (...) como nubes de hollín explosivo», en las estatuas cantantes dispersas por esos mismos desiertos.

La reiteración con que Tanguy se dedicó a elaborar sus característicos paisajes donde todo «se parece», «recuerda» a algo, pero nada es nada, sugiere la existencia de un mundo personal, fuera de la realidad; un mundo surrealista como el de *Vermillion Sands*, también con sus propias particularidades, pero tan verosímil como los del pintor nacido en París.

En “Mitos del futuro próximo”, Ballard compone un espacio alucinatorio progresivamente establecido a medida que se extiende la enfermedad que afecta a las percepciones. Como si las aguas ancestrales hubieran regresado, ese bosque en Cabo Kennedy presenta «luz marina», como paisajes «sumergidos» de Tanguy o como la vegetación azulada de *El último bosque*, de Max Ernst, figura capital para el movimiento y también responsable de espacios propios, interiores, tan imposibles de identificar como los de Tanguy.

El pintor de origen alemán, que hereda del Romanticismo ese interés en la Naturaleza, siente especial atracción por el bosque como lugar que aúna elementos dispares (espacio abierto y cerrado, sensación de libertad con angustia...). Lo vegetal cobra un protagonismo similar al concedido por Ballard en algunas de sus «catástrofes» como

La ambigüedad espacial de los umbrales provoca el desconcierto y contribuye a la creación del «lugar ajeno», de características propias; de ahí la asiduidad con que aparece en sus relatos

símbolo regresivo, de decadencia del progreso y, por encima de todo, de cambio.

Entre la maraña de vegetación que Ernst crea en “La alegría de vivir” se asoman insectos y animales, no sólo confundidos entre hojas y plantas, sino también compartiendo sus características. Se trata de una vegetación exuberante que remite a otros tiempos, si no a otros lugares, y que bien podría vincularse con la «vegetación macabra», con «extraños animales», en que se transforma la vegetación tropical de *Compañía de sueños ilimitada* cuando la aventura mística de Blake parece estar concluyendo.

Las plantas nacidas en las grietas del asfalto de ese mundo que trae la llegada del mesiánico Blake, se repiten en “La ciudad última”. Mientras unos buscan el resurgimiento de la ciudad abandonada, el personaje femenino de la historia se encarga de que la vegetación brote entre el pavimento, invada las calles. La ciudad renace, pero volverá a sucumbir. Como *El mundo sumergido* ilustra de forma extrema, la ruptura de esa inestable armonía entre lo natural y lo artificial despoja al hombre, y sus obras, de toda preeminencia.

El diálogo entre la vegetación, el bosque, y la ciudad, que remite a uno más amplio entre lo natural y lo artificial, es aludido de forma asidua por Edward Hopper; un pintor cuya obra, si no pertenece al Surrealismo, sí tiene innegables conexiones con la de algunos artistas del movimiento.

El viaje de Sheppard (“Mitos del futuro próximo”) en busca de su mujer, discurre por calles que pare-

J.G. Ballard: pinturas

Para Ballard, de forma inversa, son las ventanas las transformadas en cuadros surrealistas por los insólitos paisajes que pueden verse a su través

Los grupos pierden igualmente su identidad para adquirir características de «paisaje»; un organismo sin individualidades, como árboles o matorrales agrupados en un bosque o las rocas de un terreno pedregoso

cen extraídas de los paisajes americanos de Hopper, tan vacíos y silenciosos como espacios metafísicos de De Chirico. En esa ciudad casi abandonada cerca de Cabo Kennedy, alucinación y realidad se confunden. Cocoa Beach llega a ser «un laberinto de calles invadidas por el bosque»; el bosque extrañamente iluminado y las calles de «arquitectura fantástica».

En *A las siete de la mañana*, Hopper divide el espacio en dos partes bien diferenciadas: a la derecha, el escaparate de una tienda brillantemente iluminado, a la izquierda un bosque oscuro y amenazante. No hay seres humanos, sólo ese enfrentamiento entre la arquitectura y lo natural. *Atardecer en Cape Cod* muestra unos árboles que, como animados, ya han avanzado hacia la construcción e invaden su espacio ante la indiferencia del hombre y la mujer junto a la puerta de su casa.

También Max Ernst se refiere a esa relación bosque-ciudad. Entre sus bosques (que no dejan de ser una herencia de su compatriota Friedrich), la mezcla de técnicas tradicionales con procedimientos novedosos (*frottage*, *grattage*) da como resultado una enorme variedad de imágenes. Las hay eminentemente vegetales (*Bosque y sol*), a medio camino entre lo vegetal y lo inorgánico (*El gran bosque*) y otras cuya regular geometría asemeja a una serie de construcciones artificiales (*Bosque, pájaro, sol*, en la que profundiza aún más en la relación entre natural y artificial utilizando objetos metálicos para representar lo vegetal).

En la serie de pinturas que llevan el título *La ciudad entera*, con una figuración más clara, aunque no menos misteriosa, la extraña vegetación del primer plano comparte el espacio pictórico con una edificación difícilmente clasificable. Una espesura tan inquietante como la de *La alegría de vivir* (partes como patas de insecto o garras, hojas afiladas) parece adueñarse del grupo de restos arquitectónicos, lo que de nuevo remite a la vegetación oscura de *Compañía de sueños ilimitada* o a las flores de aspecto «decididamente siniestro» y enredaderas que «amenazaban con estrangular la ciudad» de «La ciudad última»; pero, sobre todo, a esas ruinas esporádicas, únicos vestigios de construcciones humanas entre la selva creciente de *El mundo sumergido*.

De la misma forma que el movimiento Romántico, el Surrealismo trabaja con elementos opuestos cuyo enfrentamiento, o cuya síntesis, provoca una extrañeza buscada (la sublimidad romántica), pero cuya existencia está irremediabilmente ligada. También en Ballard puede encontrarse ese juego de oposiciones.

J.G. Ballard: pinturas

Como en los relatos anteriores, en *La isla de cemento*, las obras arquitectónicas (o sus restos) contrastan con la vegetación. Además, ese terreno abandonado también lo hace con las autopistas permanentemente activas que lo rodean, a la vez que el espacio de la propia «isla» con aquél que hay más allá de las carreteras repletas de tráfico.

Por lo general, los relatos de Ballard se desarrollan en mundos limitados que implican la existencia de un exterior. La relación entre ambos espacios es aludida y desarrollada a lo largo de gran parte de su obra. Como en *La isla de cemento*, en *Rascacielos* o *Compañía de sueños ilimitada* la separación entre interior y exterior queda perfectamente definida. Las autopistas en la «isla», los muros del rascacielos y el muro de bambú en Shepperton hacen de lo que hay más allá un lugar casi inexistente, irreal, cuando no peligroso.

En “Mitos del futuro próximo”, la «enfermedad espacial» provoca un inicial miedo al exterior, principalmente a la luz del sol, y un deseo en los afectados de permanecer dentro de sus apartamentos. En el aguafuerte *Viento en la tarde*, Hopper (que también se refiere con insistencia a esa relación entre espacios) presenta a una mujer desnuda, apoyada en la cama y girando su cabeza hacia la ventana. El pintor mantiene un interior en penumbra y reserva el blanco del papel para ese hueco al exterior por el que sólo se aprecia un espacio vacío y luminoso. La desnudez de la mujer, recurso que a menudo utiliza para otorgar intimidad a la escena, agrava su vulnerabilidad frente a esa luz, tan perturbadora como parece serlo para los personajes de “Mitos del futuro próximo”.

Las ventanas, las puertas, funcionan como espacios de transición entre interior y exterior; los separan y a la vez los comunican. El millonario Hardoon (*Huracán cósmico*), «conecta» con ese exterior inhabitable mientras presencia la violencia del viento desde la ventana de su pirámide (opuesta a la ciudad invertida que crece bajo tierra); en *Rascacielos*, los personajes, Laing especialmente, miran desde sus balcones o a través de las ventanas un exterior cuya separación, ya desde el principio marcada, se acentúa a lo largo de todo el relato. Son imágenes que podrían recordar a las de esos individuos anónimos que Hopper sitúa en cuartos cerrados, observando un exterior que sólo ellos ven, inalcanzable para el espectador (*Las once de la mañana*, *Sol matinal*).

En otras ocasiones, esas mismas personas permanecen tras ventanas abiertas o enormes escapa-

rates (*Habitación en Nueva York*, *Oficina en Nueva York*) donde, con ojos de inapreciable pupila y, a veces, rasgos a medio modelar, parecen posar tan artificialmente como maniqués metafísicos. Pero también aparecen en umbrales de puertas, asomándose a ventanas, detenidos o a medio camino entre interior y exterior (*Mediodía*, *Verano*). Son momentos que, al ser retratados, adquieren cierta relevancia; tanta como ese definitivo enfrentamiento con el exterior de “Final de partida”, relato que Ballard hace concluir precisamente en el umbral de la casa donde un hombre ha permanecido encerrado con su verdugo.

Los umbrales, espacios en que se confunden interior y exterior, sugieren esa síntesis de contrarios que incrementa la extrañeza pretendida con su enfrentamiento. La ambigüedad espacial provoca el desconcierto y contribuye a la creación del «lugar ajeno», de características propias; de ahí la asiduidad con que se utiliza en la obra surrealista y aparece en los relatos de Ballard.

Si, en *La isla de cemento*, Laing llega a percibir el terreno que le rodea como una extensión de su coche accidentado (el interior desborda sus límites), la superpoblada ciudad de “Bilenio”, un lugar cerrado entre terrenos agrícolas, va reduciendo sus interiores a medida que los espacios asignados a cada persona para vivir disminuyen. La estructura que adquieren las viviendas recuerda en cierta medida a la reflejada por Dorothea Tanning (pintora americana que fue esposa de Max Ernst) en *Cumpleaños*, extraño autorretrato en un espacio repleto de puertas que componen un interior laberíntico. En los edificios de “Bilenio” las habitaciones se dividen y se vuelven a dividir, los pasillos, los huecos de las escaleras, los armarios, se van utilizando como cuartos; nuevos muros y tabiques amplían el exterior, que sería todo lo que permanece fuera de los diminutos habitáculos. Pero a la vez se provoca una contradicción: salir de cada habitación supone entrar en el interior de otra, como también hacerlo de los edificios, que significa continuar dentro de una urbe claustrofóbica separada de esos inmensos campos que la rodean.

Paul Delvaux trata con reiteración esa misma ambigüedad espacial. En *Las sombras*, *El canapé azul* o *Chrysis*, hay paredes que han desaparecido o puertas aisladas de cualquier muro. El exterior invade el interior (que, como en Hopper, descubre intimidades propias de un mundo cerrado) y crea una sensación onírica subrayada por los ambientes nocturnos. Como coincidencia con las figuras de Ho-

J.G. Ballard: pinturas

El choque de realidades
conduce a una nueva, y,
otra vez, a ese espacio
autónomo, propicio para tales
singularidades

pper (o las de Ballard), en *La ventana*, una mujer se «asoma» al exterior, aunque con la particularidad de que ya se encuentra en él.

A su modo, René Magritte también relaciona ambos espacios en *El mes de la vendimia* (un grupo de hombres extrañamente repetidos que mira hacia el interior a través de una ventana abierta). El vínculo se hace equívoco en *Veneno*, con nubes, elementos externos, introduciéndose en un espacio cerrado, y paradójico en *Elogio de la dialéctica*, donde la vista exterior de una ventana abierta descubre la fachada de otro edificio. Interior y exterior se confunden, como la separación entre lo real y lo onírico.

El mismo pintor, posee entre su colección de imágenes con ese juego espacial peculiares referencias al «cuadro dentro del cuadro»; los lienzos colocados en su caballete son ventanas en *La condición humana* o *La condición humana II*. Ballard ofrece su propia versión en *El mundo sumergido* o “El día eterno”; aunque para él, de forma inversa, son las ventanas las transformadas en cuadros surrealistas por los insólitos paisajes que pueden verse a su través. Se confunden los espacios y la representación con lo representado, la realidad se tambalea.

En el relato “Ciudad de concentración”, Ballard reduce el exterior a un concepto casi legendario. La

imposibilidad de abandonar la gigantesca ciudad y su compleja estructura, que podría recordar a las «cárceles imaginarias» de Piranesi, remiten a esa construcción capaz de aunar interior y exterior que es el laberinto.

En realidad, Ballard realiza referencias al laberinto en casi toda su obra. Se muestran como tales la «isla de cemento», el gran edificio de *Rascacielos*, el río Mallory de *El día de la creación* o el bosque cristalizado de *El mundo de cristal*; un laberinto de grandes bloques de hormigón se encuentra en la isla de “Playa terminal”.

Laberínticas son las viviendas (unas dentro de otras) de “Bilenio”, en el interior de ese otro gran laberinto que es la propia ciudad. Con ello, otra vez habría que pensar en “Ciudad de concentración” y, de nuevo, en *La ciudad entera* de Max Ernst, donde la edificación, con rampas y desniveles, se asemeja a las representaciones en espiral («laberínticas») de la Torre de Babel que es habitual encontrar en la historia del arte; como la casa en forma de espiral («como una serpiente enloquecida») que aparece en “Las voces del tiempo”.

Con todas sus connotaciones, el laberinto se asimila a la ciudad, también al bosque, lugar de unión entre exteriores e interiores. André Masson integra en *El laberinto* una estructura en espiral dentro del cuerpo de un metamórfico minotauro; Remedios Varo (pintora española de temática menos agresiva que la mayoría de los surrealistas, pero obras decididamente fantásticas, con similitudes a las de Leonora Carrington), diseña en *Tres destinos* o *La despedida* extrañas callejuelas, estrechas y laberínticas y, en *Tránsito en espiral*, toda una ciudad con esa forma, a la vez que realiza referencia directa al viaje.

Tradicionalmente, los laberintos (y los de Ballard no son una excepción) funcionan como metáforas de transición, de ese mítico viaje iniciático que termina por adentrarse en las interioridades del ser. También es asociado a la propia mente. Así pues, las ambigüedades espaciales del laberinto terminan por rebasar el espacio físico hasta ése otro, mental, tan aludido por Ballard y tan representado en el Surrealismo.

Para Rafael Argullol (y como se ha visto en la pareja Friedrich-Ernst), el Romanticismo anticipa «la recreación de una Naturaleza emanada del Inconsciente» que el Surrealismo desarrolla, aunque éste último sustituye con absurdo la tragicidad romántica².

Sin embargo, las diferencias entre ambas características permanecen a veces difusas. Ballard es

² *Ibid.*, pp. 122, 123.

J.G. Ballard: pinturas

buen ejemplo. Las naturalezas desbordadas conducen a paisajes insólitos; los desiertos inmensos y solitarios, sublimes, conviven con mares de arena surcados por temores que se materializan, lagos y arrecifes arenosos sobrevolados por rayas, como aves insólitas, y recorridos por singulares yates; y bosques brillantes, fantasmagóricos; bosques de cristal; lugares propios de la imagen surrealista. Lugares que sólo pueden tener cabida en el espacio interior.

2. Anatomía: del cuerpo y otras paradojas

De la vinculación que Ballard establece entre el paisaje y sus personajes con la búsqueda de ese espacio interior, surge a la vez una identificación «física» entre los protagonistas de sus relatos y el entorno.

A partir de su accidente, Maithland comienza a integrarse en la «isla de cemento» hasta acabar «siendo» ese espacio aislado. En *El día de la creación* río y «creador» comparten algo más que su nombre; sus papeles se intercambian o indiferencian; agua y sangre son una sola cosa. La vegetación reverdece alimentada por ellas, como por el semen de Blake en *Compañía de sueños ilimitada*. En Shepperton nacen flores rojas y blancas, «los colores de la sangre y el semen», y, como la de Mallory, también la sangre de Blake (al igual que la de Neil, el joven seguidor de la obsesiva doctora Bárbara en *Fuga al paraíso*) es emparentada con el agua.

Con toda la complejidad que presenta el título en las obras de Magritte, resulta significativo que un grupo de figuras humanas, a las que parece haberseles retirado la piel para dejar a la vista el sistema circulatorio, sea denominado *La sangre del mundo*. En otro trabajo de la misma época, *Paisaje*, el pintor superpone sobre cuerpos extrañamente humanoides líneas como ramas de árbol. Las similitudes entre ambas obras permiten percibir en las sinuosidades de los vasos sanguíneos de *La sangre del mundo* también características vegetales; como percibe Maithland la hierba y su propia piel en *La isla de cemento*: «elementos de un mismo cuerpo», como la «sangre» de Mallory o el semen de Blake, que alimentan la transformación del «mundo».

El cuerpo produce elementos externos, propios del paisaje, o esos elementos son los que «forman» el cuerpo. Magritte lo hace en *Bosque*, con una masa arbórea que compone una cabeza humana, o en la escultura *Máscara de escayola pintada*, donde una máscara mortuoria de Napoleón es transfor-

mada en un modelado de cielo y nubes. Esta obra aparece en ocasiones con el título *El porvenir de la escultura*, un porvenir que parece coincidente con la idea de la talla de nubes que Ballard utiliza en “Los escultores de nubes de Coral D”.

Algo similar realiza Salvador Dalí en *Pareja de cabezas llenas de nubes*: las nubes y el paisaje quedan encerrados en soportes como siluetas humanas (de nuevo podría pensarse en el paisaje interior). De la misma forma, su método paranóico-crítico propicia, entre otros, resultados donde imágenes independientes se superponen. Cuerpos y rostros son conformados por los elementos del cuadro, por otros rostros, por otros cuerpos y, en pinturas como *El enigma sin fin* o *Aparición de un rostro y un frutero sobre la playa*, por el propio paisaje. Por su parte, el francés André Masson, en el dibujo *Tierra erótica*, mezcla con el suelo el cuerpo de una gigantesca mujer en cuyo sexo abierto, como una caverna, un hombre minúsculo se introduce.

Los relatos de Ballard acaban por ser historias más individuales que universales, de hombres, no de mundos; incluso las catástrofes actúan sobre el espacio como la enfermedad sobre un cuerpo orgánico, hasta el punto de que ambas se unifican

J.G. Ballard: pinturas

La exhibición de atrocidades realiza constantes referencias a la relación entre cuerpo y paisaje (cuerpo como una «conjunción anatómica de grietas yermas y montes flácidos», una mujer como «modelo demostrativo de un paisaje»...), y los une en esa «superposición del cuerpo (...) y el paisaje de la playa» que «borraba de algún modo la identidad de la joven». En otras obras, Ballard realiza el mismo proceso integrador, pero con multitudes. Como en esa última referencia, los grupos pierden igualmente su identidad para adquirir características de «paisaje»; un organismo sin individualidades, como árboles o matorrales agrupados en un bosque o las rocas de un terreno pedregoso.

La arena desaparece bajo la multitud de personas que ocupa la playa de “Playa con reptiles”. Su inconcreta espera recuerda a la de los anónimos personajes en medio de un inquietante paisaje crepuscular de *Expectación*, pintura del alemán Richard Oelze, y se repite en *La sequía*, con otra muchedumbre que es percibida por Ransom como «un número infinito de dobles».

En *Golconde*, René Magritte dispersa por toda la superficie del lienzo, un paisaje urbano, un grupo de personas (hombres con bombín y abrigo negro, la típica figura empleada por este pintor) que flota o cae del cielo. En *El mes de la vendimia* ese «número infinito de dobles» es lo único visible a través de la ventana abierta: una multitud se aprieta como en la superpoblada ciudad de “Bilenio”, donde la cantidad de habitantes llega a producir atascos. El hombre repetido en los cuadros de Magritte acentúa la sensación de anonimato ofrecida por las multitudes, que se transforman en masas indiferenciadas; como la «masa de carne albina» («la enfermiza fantasía anatómica de un pintor surrealista») de “Playa con reptiles”, a su vez, evocadora de las esculturas biomórficas de Hans Arp o, más inquietantemente, de las figuras monstruosas, unidas y entremezcladas de *La horda* de Max Ernst.

En la ciudad de Shepperton aparece otro tipo de multitud, la que comienza a pasearse desnuda cuando asume los cambios del entorno. La imagen, que mucho tiene que ver con el erótico mundo de Paul Delvaux (*La entrada de la ciudad*, *El alba*), viene a tratar otro tema netamente surrealista que coincide con los propósitos del mismo Blake: perversión y obsesión como medio de alcanzar el «mundo verdadero».

La pretensión surrealista de liberar el deseo humano como forma de subversión del sistema, es una de las explicaciones para la importancia que

el movimiento concede a la sexualidad. El Marqués de Sade se convierte en modelo, se propugna el «amor loco», amor sin ataduras morales. La mujer se transforma en figura capital por su aparente cercanía a ese mundo de la intuición y el inconsciente (y la locura), y es insistentemente representada en obras que van desde las siempre eróticas de Delvaux, a las deformaciones de Miró o Masson.

Es interesante observar las ocasiones en que los personajes femeninos de Ballard adquieren características utilizadas por el pintor belga. Lo hace la extraña mecenas de “Las estatuas cantantes”, Laura Goalen, durmiendo con la cara iluminada por las estrellas y el pelo tapándole los pechos; Aurora Day, la escritora de “Estudio 5, las estrellas”, paseando de noche, pálida y «perdida en un profundo sueño o fantasía»; o Gabrielle Szabo, de “El día eterno”, con movimientos hipnóticos y una «aureola pálida» en la cara. En “Mitos del futuro próximo”, además, aparece «una mujer de sueños en un paisaje de Delvaux». Cualquiera de ellas podría figurar en *Las bellas de noche*, *El canapé azul*, *La cita de Éfeso* o tantas otras; pinturas donde mujeres en ambientes nocturnos, ausentes, paseando o recostadas, presentan una iluminación extraña que parece emanar de su propio cuerpo.

En la progresiva evolución de *Rascacielos*, hay mujeres que, adquiriendo también aspecto de «mujeres Delvaux», comienzan comportarse como sonámbulas; unas se pasean semidesnudas, otras parecen carecer de emociones. Sin embargo, el grupo que finalmente asume el mando, como instalado en un nuevo orden, presenta una agresividad que las acercaría mucho más a las obsesiones de Dalí. En su libro *El mito trágico del Ángelus de Millet*, el pintor plasma una serie de reflexiones sugeridas por esa obra de Jean-François Millet que hacen ver a la mujer, en postura de oración, como peligrosa mantis dispuesta a devorar a su macho.

La mujer acaba en *Rascacielos* con todas las figuras masculinas predominantes tras la desaparición de esos clanes tribales en que se organiza el edificio. Wilder, el productor de televisión convertido en solitario guerrero primitivo, acepta que su destino es ser devuelto a un estado infantil por la joven que encuentra en un ascensor para luego asesinarlo («Se daría a él, lo amamantaría»); predicción que en esencia acaba por cumplirse al final de la novela. De forma mucho menos metafórica, en “El Sr. F. es el Sr. F.”, Ballard hace que un hombre regrese «físicamente» al útero femenino, el de su mujer, ante

J.G. Ballard: pinturas

la complacencia y complicidad de ésta. Nacimiento y muerte quedan así unidos.

También a este tema alude Dalí en *El mito trágico del Ángelus de Millet*, con la idea de que la mujer del cuadro fuera una madre que subyuga con su poder erótico al hijo, el hombre que la acompaña. Todo ello podría traer a colación la «escandalosa» obra de Paul Delvaux *La visita*, en la que un niño desnudo entra en una habitación donde una mujer, también desnuda y como ofreciéndole sus pechos, le espera. ¿Se trata de una peculiar escena maternal? ¿Es el símbolo de esa sexualidad perversa, surrealista, que abre las puertas, como en *Compañía de sueños ilimitada*, a un nuevo mundo, al mundo verdadero?

La mujer alta y enlutada de “Despierta el mar”, que atrae a Richard Mason a su perdición por un mar soñado; la figura espectral de Judith en el Mar de los Sueños, que saldrá en busca de su marido asesino en “Mañana es un millón de años”; la «lambia (...) que persigue al marinero de Coleridge», como Ransom percibe a Miranda Lomax en *La sequía*; todas son muestras de esa mujer inquietante en Ballard que también puede encontrarse en la pintura surrealista.

Durante una etapa de su carrera, Joan Miró realiza diversas obras con mujeres monstruosas y malignas como tema central, *Mujer*, *Cabeza de mujer* o *Mujer sentada I* son buenos ejemplos; de la misma forma que André Masson, con *Gradiva*, o el propio Picasso en *La danza* o *Bañista sentada*. Figuras deformadas, dentaduras agresivas, vaginas dentadas, híbridos monstruosos; mujeres entre la alucinación y la pesadilla. Sin embargo, si hay un movimiento artístico que trabajó de forma insistente el tema de la mujer amenazante, y cuya influencia se deja también notar entre los surrealistas, fue el Simbolismo³.

De entre la vasta obra dedicada a esta temática, cabe destacar por su singularidad (con similitudes a la *Tierra erótica* de Masson) un dibujo del «demential» Alfred Kubin, *Salto mortal*, en el que un hombre diminuto, con el pene erecto, se arroja como si lo hiciera a una piscina sobre el sexo enorme y sugerente de una mujer gigantesca.

A la vez que alusiones a la desigualdad entre capacidades sexuales, el dibujo de Kubin vuelve a remitir a la imagen surrealista. Magritte, que a lo

largo de su carrera reiteró la utilización de un erotismo más o menos explícito, se basa en el poema de Baudelaire “La gigante” para componer una obra con el mismo título. En ella, una mujer desnuda de gran tamaño adopta una postura de cierta coquetería ignorante del pequeño hombre que, en primer plano y de espaldas, parece observarla; las medidas de la habitación no se corresponden con las de la mujer ni con las del hombre. Esta pintura conecta con una idea, la de la relatividad de la dimensión, que el propio artista también trató en muchas otras ocasiones con objetos exageradamente desproporcionados respecto al lugar donde se encuentran (*La tumba de los luchadores*, *Los valores personales*, *La cámara de escucha*).

“El gigante ahogado”, “El último mundo del Sr. Goddard” y “Pájaro de tormentas, soñador de tormentas” son relatos donde Ballard utiliza esa misma descompensación de escalas. En el primero, el hallazgo de un enorme cadáver implica una transformación de los propios hombres, que acaban por actuar como insectos o animales carroñeros participando en la descomposición del gigante. El Sr. Goddard es un gigante, un ser con características de dios (todo lo ve, todo lo sabe) para el mundo que guarda en un arcón de su casa; un pequeño mundo interior de cielos pintados (también presentes en “Los valores personales”) que reproduce con exactitud, habitantes incluidos, la ciudad donde vive.

En “Pájaro de tormentas, soñador de tormentas”, el hombre ha de enfrentarse con aves gigantescas. Incluso las que parecerían más inofensivas son una amenaza para él, en una situación que podría evocar *Dos niños amenazados por un ruiseñor*, de Ernst; si el ruiseñor permanece diminuto en la lejanía, las figuras del suelo responden con pánico inusitado a su actitud de ataque.

Todas estas paradojas proporcionales conducen a un necesario replanteamiento en la observación de la realidad. Además, insinúan una técnica, la del *collage*, empleada por los surrealistas en esa búsqueda de lo extraño y ese intento de borrar rasgos de individualidad artística. Sus amplias posibilidades comprenden tanto el montaje de imágenes recortadas, como el fotomontaje o esa reproducción pictórica de elementos heterogéneos en un mismo espacio.

Max Ernst fue el verdadero impulsor del *collage*, que adaptó del cubismo a sus pretensiones. En sus «novelas» *La mujer de 100 cabezas* y *Una semana de bondad*, utilizando grabados decimonónicos, desarrolló una serie de imágenes oscuramente eróticas

³ Arnold Böcklin o Max Klinger, son artistas elogiados por De Chirico, y la obra del primero *La isla de los muertos* —a la que Ballard también alude en *El mundo de cristal*— es admirada por los principales artistas del movimiento e incluso reinterpretada por Dalí en algunas de sus pinturas.

J.G. Ballard: pinturas

(mujeres desnudas en manos de seres monstruosos, mezclas de hombre y animal, estatuas, elementos geométricos...) entre las que bien podría incluirse la mujer de piel dorada y ojos como insectos de *Prima Belladonna*, cuyos cantos provocan alucinaciones al público de *Vermillion Sands*.

Precisamente, Ballard valora en lo que denomina «fantasía especulativa» la creación de imágenes con elementos inconexos (base del *collage* surrealista) que él mismo relaciona con el Surrealismo⁴. De ese interés, que puede percibirse a lo largo de su obra, surgen resultados tan sorprendentes como los trabajos de Ernst. Los lagartos en las bañeras o el caimán que se pasea entre los edificios de *El mundo sumergido*, el leopardo libre en la ciudad y el león en un puente, sobre las llamas de un incendio, de *La sequía* o los ciervos en las calles de “La ciudad última” son imágenes tan extrañas como *El dormitorio de Max Ernst, en el que vale la pena pasar una noche*. En este *collage*, un grupo de animales diversos (un oso, una oveja, una ballena...) y tamaños incongruentes ocupa un espacio cerrado que comparte con una pequeña cama una mesa y un armario. El resultado es el mismo en todos los casos: el choque de realidades conduce a una nueva, y, otra vez, a ese espacio autónomo, propicio para tales singularidades.

De la misma forma, por sus características, la técnica del *collage* remite a un concepto como el de la fragmentación, también presente en la imagen surrealista. Fragmentadas se encuentran esas partes de cuerpos aisladas que Dalí reproduce en *Aparato y mano*, *Cenicitas* o sus ilustraciones para *Los cantos de Maldoror*, o las manos, pies, pechos u órganos internos que Miró mezcla con signos personales en *Maternidad*, *Retrato de Madame K* y *Gentleman*. Fragmentado se imagina Maithland en *La isla de cemento*, cuando piensa dispersar las partes heridas de su cuerpo por las zonas donde los daños fueron causados.

Juan Antonio Ramírez, al respecto del interés en este tema por parte del Surrealismo, y de acuerdo con las teorías de Lacan, establece una relación entre fragmentación y sexualidad (el despertar de la pasión se produce siempre por partes independientes del cuerpo)⁵. Las muñecas de Hans Bellmer (admiradas por Ballard) son un fiel reflejo de tal idea: unas partes se intercambian por otras,

se crean orificios sexuales donde no los hay o los cuerpos se desmembran como si hubieran sufrido algún tipo de violencia. También Magritte divide el cuerpo desnudo de una mujer en *La evidencia eterna*, retratándola en «cuadros» separados, y superpone las partes sexuales femeninas sobre el rostro en *La violación*.

Los cuerpos fragmentados son utilizados por Ballard en su obra más experimental, *La exhibición de atrocidades* (una novela de estructura ya suficientemente fragmentaria). Las imágenes desintegradas aparecen una y otra vez: carteles con enormes fotografías de partes de cuerpos femeninos, fotografías ampliadas del cuerpo del protagonista de nombre cambiante, combinaciones de imágenes diversas que componen otra distinta como si de un «cadáver exquisito» se tratara, imágenes dispares como genitales imaginarios. De forma parecida actúa Dalí con *El fenómeno del éxtasis*, un fotomontaje realizado para la revista *Minotauro* en el que una reunión de sensuales expresiones femeninas se mezcla con otros elementos (orejas, objetos).

Sheppard (*Mitos del futuro próximo*) reúne obsesivamente fotografías y grabaciones pornográficas. Vaughan, en *Crash*, lo hace con imágenes de una pornografía «distinta»: atesora documentación de accidentes, tiene fascinación por las heridas genitales provocadas en choques por partes del automóvil.

Crash, donde la tecnología actúa como liberadora de las perversas fantasías sexuales, habla de

A lo largo de *Crash*, el cuerpo es constantemente equiparado al automóvil, y quedan unidos cuando el Ballard ficticio así los percibe bajo los efectos del LSD

⁴ J.G. Ballard, *Guía del usuario para el nuevo milenio* (Minotauro, Barcelona, 2002), p. 223.

⁵ Juan Antonio Ramírez, *Dalí: lo crudo y lo podrido* (Antonio Machado Libros, Madrid, 2002), p. 48.

J.G. Ballard: pinturas

una conexión en la sexualidad de lo inorgánico con lo orgánico que no es extraña al Dadaísmo ni al Surrealismo. El erotismo del enlace entre natural y artificial, también con su componente perverso, se da en *Máquina de coser electrosexual*, de Óscar Domínguez, que muestra el cuerpo de una mujer introducido en un extraño aparato a medio camino entre lo orgánico y lo mecánico. El fotógrafo Man Ray, utiliza el mismo erotismo cuerpo-máquina al retratar a la artista Meret Oppenheim desnuda y estrechada contra la rueda de una prensa en *Erótica velada (Meret Oppenheim en la prensa)*.

El Dadaísmo, con todo su afán crítico, ya se había referido a esa relación entre la sexualidad y la máquina. Lo hizo Marcel Duchamp en *La novia desnudada por sus solteros* (incluso en *El gran vidrio*), donde establece una clara separación entre el sexo masculino y femenino, ambos compuestos por elementos básicamente artificiales. Francis Picabia realiza satíricas representaciones en *Ano*, que muestra el dibujo de una hélice, *Retrato de una joven americana en estado de desnudez*, una bujía con la leyenda «For-ever», o las extrañas máquinas de *He ahí a la mujer* o *Desfile amoroso*.

También *Crash* contiene momentos ilustrativos de esa relación sexo-máquina, más allá de la violenta representación que son los accidentes (el acto sexual entre Vaughan y Catherine en el lavadero de coches, percibido como el de dos seres metálicos, el de Ballard con Gabrielle y sus elementos ortopédicos en el coche para minusválidos). A lo largo de la novela, el cuerpo es constantemente equiparado al automóvil, y quedan unidos cuando el Ballard ficticio así los percibe bajo los efectos del LSD.

De especial interés, dentro de esa fusión hombre-máquina, resulta la escultura de Remedios Varo *Homo rodans*; un esqueleto antropomorfo cuya columna vertebral se alarga y gira hasta formar una rueda también ósea. Esta idea se repite en *Au bonheur des dames*; pintura en la que un grupo de extrañas mujeres con ruedas en lugar de piernas ronda una tienda de recambios mecánicos. Uniones similares se dan en *La casada*, de Duchamp (una mezcla en clave cubista de elementos orgánicos «internos» y maquinaria), y en *collages* como *Dos figuras ambiguas* o *La anatomía de la novia*, de Ernst; un artista que también tuvo su aportación al grupo de peculiares máquinas dadaístas.

Si en *Crash* el automóvil es una metáfora tanto del sexo como de la propia vida moderna, la máquina dadá supone una dura crítica al ser humano, a su propia evolución, a sus supuestos logros. Se ironiza

sobre su figura retirándole cualquier referencia orgánica, transformándolo en máquina. Además, este movimiento nihilista y radical, da un giro al optimismo maquinista del futurismo con la creación de máquinas absurdas, de funcionamiento imposible y nombre esperpéntico (*Máquina absurda*, *Niño carburador* de Picabia, *La gran rueda ortocromática que hace el amor a la medida* de Max Ernst).

Igualmente, Ballard cuenta en sus obras con aparatos que podrían relacionarse con la máquina dadá por su componente absurdo; pero también con el «objeto surrealista», con funciones meramente poéticas o simbólicas, extraídas de los propios sueños, fantasías y deseos de los autores. Así es ideada la máquina de Franz M. en *Ciudad de concentración* (una máquina para volar en un lugar donde no hay espacio para hacerlo), partiendo de un sueño. Especiales similitudes con el «objeto surrealista», por esa reunión de objetos descontextualizados, tendría la máquina del tiempo de «Mitos del futuro próximo», con la que Sheppard pretende devolver la vida a su mujer (y para la que utiliza fotografías pornográficas y reproducciones de cronogramas de Marey y de *La marcha del verano* de Magritte), y también la que impide soñar en el *Mundo sumergido* (dos despertadores unidos entre sí). No habría que olvidar la mecanización de una actividad tan «humana» como la creación que suponen las máquinas elaboradoras de poemas de «Estudio 5, las estrellas».

Pero es necesario volver a la relación orgánico-inorgánico, entre lo animado y lo inanimado, que es todavía muy amplia en Ballard. Una serie de computadoras reproduce el sistema nervioso central en «Zona de terror», una escultura crece como una forma vegetal en «Venus sonrío» y, para «Dile adiós al viento», idea una serie de tejidos «vivos» que guardan las impresiones de sus poseedores. Su imagen, colgados en el guardarropa, rememora sin duda a *Homenaje a Mack Sennet*, *La filosofía en el camarín* o *El modelo rojo*, de Magritte, todos con la misma temática; ropas o calzado de las que surgen partes del cuerpo, como si sus dueños hubieran dejado allí algo de sí mismos.

«Los mil sueños de Stellavista» presenta casas orgánicas capaces de modificar su aspecto. Las deformaciones, las paredes y techos que se abomban, los pasillos torcidos, hacen pensar tanto en la arquitectura modernista, que interesó de forma especial a Dalí, como en las obras donde este pintor se refirió a esa dualidad, central para él, entre lo «duro» y lo «blando». Inmediatamente podrían recordarse sus relojes de *La persistencia de la memoria*; aunque,

J.G. Ballard: pinturas

en *Canibalismo de otoño* o *El gran masturbador*, esa unión de elementos «blandos» con partes del cuerpo «normales», genera imágenes similares a la que Ballard consigue cuando la casa «viva» trata de asfixiar a la mujer del relato con una gran «gota» caída del techo.

Como en esa «arquitectura orgánica», el método paranoico-crítico de Dalí también explota las relaciones formales entre el cuerpo y los motivos arquitectónicos, el mismo «eco formal» utilizado en otras muchas obras. Uno de los mejores ejemplos es *Mi mujer desnuda contemplando su propio cuerpo transformándose en escalones, tres vértebras de una columna, cielo y arquitectura*: la figura femenina, de espaldas, tiene su correspondencia en la construcción que hay delante de ella.

En este punto podrían retomarse las similitudes que, sobre Ballard, ya se han mencionado entre cuerpo y elementos artificiales, ahora con los motivos arquitectónicos. El gigantesco edificio de *Rascacielos* es equiparado a un ser vivo: los habitantes son células, las luces de los pisos, neuronas, y se resalta la similitud entre la degradación de sus alrededores y la de los cadáveres.

Juan Antonio Ramírez, considera que los «aparatos» de Dalí (figuras inconcretas de obras como *La miel es más dulce que la sangre* o *Aparato y mano*) reúnen características de arquitectura, máquina dadá y maniquí⁶. En *Reminiscencia arqueológica del Ángelus de Millet*, este pintor convierte las figuras humanas en gigantescas construcciones antropomorfas en las que todo vestigio orgánico (salvo el formal) ha desaparecido. De esta forma, también guardarían relación con el maniquí, tanto como con ese interés de la máquina dadá en retirar del hombre cualquier característica biológica.

Giorgio de Chirico, cuya pintura tanto significó para el Surrealismo, contribuyó junto con las teorías freudianas al interés del movimiento en la figura del maniquí. Paisajes urbanos solitarios, perspectivas forzadas, sombras que se alargan. En ese mundo metafísico los hombres desaparecen o quedan reducidos a elementos diminutos y alejados, a veces sólo intuidos por sus sombras, que se dibujan en el suelo desde detrás de algún edificio y ceden el protagonismo al elemento antropomorfo sin vida.

El extrañamiento conseguido con la utilización del maniquí también se asoma a la obra de Ballard. En *Crash*, los efectos de un simulacro de accidente sobre los maniquíes utilizados en él (que tantas

Cuenta en sus obras con aparatos que podrían relacionarse con la máquina dadá por su componente absurdo; pero también con el «objeto surrealista», con funciones meramente poéticas o simbólicas, extraídas de los propios sueños, fantasías y deseos de los autores

⁶ *Ibid.*, p. 91.

J.G. Ballard: pinturas

semejanzas tienen con los de Giorgio de Chirico, por las «caras cruzadas de símbolos crípticos», o podrían tener con las muñecas rotas de Bellmer) componen imágenes repletas de violencia en las que el Ballard literario percibe a los espectadores como maniqués y concede «realidad» a los destrozados en el accidente.

Siempre en un clima de desolación y abandono, un grupo de perros destroza maniqués en *La sequía*; los maniqués han sido víctimas de pruebas militares en “Playa terminal” y los maniqués de las tiendas son sistemáticamente destruidos por Stillman, el agresivo personaje de “La ciudad última”.

Esos momentos, aúnan la sensación que produce el sadismo ejercido sobre un elemento antropomorfo con la inquietud que ese mismo objeto inanimado provoca por sí mismo. Para Ballard, los maniqués de De Chirico son «seres humanos de los que se ha borrado todo indicio del tiempo»⁷. Tal vez por ello, estas imágenes no resultan mucho menos violentas que si se tratara de verdaderos hombres o mujeres, porque quizás sean esos seres humanos «sin tiempo» a quienes corresponde habitar los mundos «sin tiempo» creados por el escritor (como, de hecho, llega a sugerirse en “Playa terminal”); en ellos, los hombres son entidades decadentes cuya única opción, como en las obras de De Chirico, es desaparecer.

Y es que ver el cuerpo fragmentado y diseccionado, enfrentado a lo inorgánico, maltratado o unido a ello, sustituido por máquinas o maniqués y definitivamente ausente del paisaje, viene a ratificar algo claro en las obras de Ballard: el cuerpo es una entidad frágil y, sobre todo, inestable.

3. Metamorfosis: la Tierra olvidada por el tiempo

La lógica huella dejada por algunas de sus «catástrofes» hace inevitable que Ballard sea asociado con los paisajes degradados y apocalípticos.

“Ocaso” muestra un mundo agonizante del que el ser humano huye o, excepcionalmente, lucha en vano por mantener su identidad. Las algas mutantes forman estructuras semejantes a cactus, como las formaciones «totémicas» que Ernst obtiene con un cuidadoso tratamiento de la decalcomanía (*Torpid Town*, *Árbol solitario* y *árboles conyugales*). Los océanos secos se transforman en «un paisaje lunar blanco» visible en *He venido como había prometido*, de Tanguy, donde, además de una formación cónica y alargada sobre un terreno blanquecino, pueden

observarse una figura humana y un pez elevándose en el aire, también parte fundamental del relato.

De igual modo, como imágenes de Tanguy, las extensiones de dunas de sal de *La sequía* componen un desierto salpicado de restos de maquinaria, ruinas, barcos semienterrados y patéticas construcciones; y la arena, en los paisajes de “La jaula de arena” o “El día eterno”, entierra las edificaciones del hombre transformándolas en restos arqueológicos. “La ciudad última” o “Cronópolis” muestran ciudades abandonadas, como obras de De Chirico. La vegetación desbordada de *El mundo sumergido* ya ha sido comparada con las vegetaciones salvajes de Ernst.

Los relatos de Ballard sugieren una transformación vinculada al paso del tiempo que comprende esa visión de la metamorfosis, no como un hecho excepcional, sino como un proceso inherente a la propia existencia. La vida es un cambio permanente que concluye en la muerte; el mismo escritor lo expresa en *El mundo de cristal*: «Aquí siempre hemos asociado el movimiento con la vida y el pasaje del tiempo...», escribe su protagonista, «pero (...) sé que todo movimiento lleva inevitablemente a la muerte, y que el tiempo es su servidor»⁸.

En su trabajo sobre la metamorfosis, José Jiménez expone una idea que es clave en la obra de Ballard: el cuerpo interactúa permanentemente con el tiempo (por percibirse a sí mismo como una sucesión) y con el espacio (por su relación con el entorno y sus circunstancias)⁹. De ahí que, en sus relatos, el escritor británico presente siempre vinculadas, cuando no confundidas, las transformaciones de hombre, mundo y tiempo.

El proceso de *El mundo de cristal*, una consecuencia de la lenta y continua «desaparición» del tiempo, convierte el bosque en un «infinito laberinto de cuevas de cristal», un espacio onírico que inquieta pero fascina, y delata esa otra realidad surrealista fruto de la síntesis de opuestos. Las categorías se pierden: animal, vegetal o mineral (el cocodrilo cristalizado, los árboles prismáticos, hombres fundidos con maleza o troncos de árbol), lo animal y lo humano (el hombre unido a la piel de cocodrilo que lo cubría), arquitectura y vegetación (una casa de verano con los árboles), orgánico y artificial (un helicóptero estrellado, con sus aspas cristalizadas

⁸ J.G. Ballard, *El mundo de cristal* (Minotauro, Barcelona, 1991), p. 90.

⁹ José Jiménez, *Cuerpo y tiempo. La imagen de la metamorfosis* (Destino, Barcelona, 1993), p. 301.

⁷ J.G. Ballard, *op. cit.*, p. 102.

J.G. Ballard: pinturas

como las alas de una libélula¹⁰). La cristalización, responsable de una de las iconografías más poderosas de toda la obra del escritor, tiene un poder indiferenciador que de nuevo podría remitir a las obras de Ernst, donde paisaje y seres se unifican bajo un proceso de mineralización que a todo conce- de aspecto geológico (*Europa después de la lluvia II*, *El fascinante ciprés*).

Yves Tanguy cuenta en sus últimos años con una serie de pinturas donde sus formas indeterminadas adquieren características cristalinas (*Tiempos iguales*, *Hekla*); también ciertos paisajes de Dalí, como los de *Venus y amorcillos*, muestran un aspecto similar en esas rocas de regular geometría¹¹. Las playas de este pintor suelen ser fantásticamente rectilíneas y muchos de sus mares, de sus aguas, tienen una calma casi imposible que las convierte en superficies pulidas y especulares, en ocasiones verdaderos espejos que funcionan como puertas a realidades distintas o elemento metamórfico (*Cisnes reflejando elefantes*). Lo mismo ocurre en la ciudad de *El mundo sumergido*, donde las calles bajo el agua son «imágenes reflejadas de unos edificios que ya no estaban allí».

¹⁰ Remedios Varo, dibuja en “Insomnio”, uno de los carteles publicitarios que realizó a lo largo de su carrera, un grupo de mariposas con alas de cristal dirigiéndose hacia una vela encendida en una onírica imagen interior y, en “Invierno”, animales y plantas encerrados en prismas de hielo.

¹¹ Juan Antonio Ramírez, *op. cit.*, pp. 98, 99.

Si en *El mundo de cristal* el tiempo desaparece como un reflejo de procesos en la galaxia, en “El día eterno” es la detención del movimiento de la Tierra la responsable de las alteraciones temporales, que de nuevo provocarán ese proceso unificador. Los mundos interior y exterior se unen, sueño y realidad; los tiempos se superponen (los edificios en construcción quedan equiparados con los restos romanos cercanos); el paisaje se subjetiviza. Tiempo y espacio se confunden; la noche y el día dejan de sucederse en el tiempo, ahora lo hacen en el espacio, con zonas de noche perpetua y otras de día permanente, tal y como Magritte lo representa en diversos cuadros que tituló *El reino de las luces* o Ernst en *Día y Noche*. El mismo Ballard relaciona el ambiente crepuscular de “El día de eterno” con las pinturas de Delvaux: las obras surrealistas se han transformado en prototipo de los sueños perdidos.

De la misma forma, la regresión biológica de *El mundo sumergido* convierte los sueños en recuerdos de un pasado ancestral. Los tiempos quedan así superpuestos, lo que implica la superposición de espacios. El «cielo» de la bóveda celeste del planetario se encuentra sumergido bajo el agua, como una reliquia del pasado; en el cine aparecen restos de animales marinos cuando la laguna es desecada.

Esa superposición de tiempos tiene puntos en común con la obra de Giorgio de Chirico. Si ruinas y edificios en construcción se igualan en “El día eterno”, el artista italiano mezcla en las pinturas de su etapa metafísica motivos arquitectónicos clásicos con modernos; columnas de otras épocas conviven con torres y chimeneas urbanas (que a su vez se asemejan a esas mismas columnas). En sus espacios el tiempo se halla detenido o tiene un funcionamiento propio, independiente del real.

Todas estas características guardan cierta relación con “Cronópolis”, donde Ballard crea un lugar despoblado y decadente, una ciudad que fue abandonada cuando el tiempo dejó de medirse. Espacios vacíos, relojes detenidos, una plaza donde se encuentra ese gran reloj en una torre de cemento, son elementos extraídos de los paisajes metafísicos. Incluso esa línea de antiguo césped, transformado en vegetación exuberante, que Ballard sitúa en la plaza de la ciudad vacía, tiene su correspondencia en “Estación de Montparnase” o “La conquista del filósofo”; como alusión al conflicto entre naturaleza y ciudad, el pintor introduce también elementos vegetales (plátanos, alcachofas) junto con esos relojes parados, columnas y edificios.

El juego con los maniqués
aúna la sensación que
produce el sadismo
ejercido sobre un elemento
antropomorfo con la
inquietud que ese mismo
objeto inanimado provoca por
sí mismo

J.G. Ballard: pinturas

El paisaje metafísico supone descubrir esa otra realidad inquietante que subyace bajo lo perceptible, y llegó a ser una aportación de vital influencia para los surrealistas. Se trata de un espacio al que se accede desconectando del mundo exterior, sin utilizar el sentido de la vista. De Chirico lo ilustra en *El sueño del poeta y Retrato de Guillaume Apollinaire* (rostros estatuarios cuyos ojos permanecen ocultos tras lentes oscuras), o *El cerebro del niño* (un hombre con los ojos cerrados). Ballard lo describe con el hombre cegado de “La Gioconda del mediodía crepuscular” que prefiere no renunciar a ese nuevo mundo aun a costa de perder sus ojos.

Gracias a una singular facultad, el protagonista de “El hombre sobrecargado” es capaz de percibir también un «nuevo mundo» desproviniendo de materialidad a todo cuanto le rodea. Los objetos pierden su significado y se transforman en colores y formas, como obras de Miró, o abstracciones sin sentido, como esas pinturas con las que Masson se adelantó al expresionismo abstracto. La capacidad de «apagar el mundo» vuelve a tratar el tema de una subjetividad perceptiva con la que Ballard juega constantemente.

Las arenas fundidas en la isla de “Playa terminal”, una zona atemporal, retoman las imágenes de Dalí; también por esos grandes bloques de cemento que dotan al paisaje de una geometría, repetida (con grandes isletas de barro, como «hemisferios perfectos»), en la playa de “El delta en el crepúsculo”, a su vez un lugar de tiempos simultáneos. “Mitos del futuro próximo” vuelve a hablar de esa condensación de acontecimientos, y a presentarlos en la simultaneidad de personalidades pasadas y futuras que se superponen en los personajes.

Al mismo tiempo, en estos relatos, el hombre va progresivamente introduciéndose en su propio mundo interior. Los tres terminan por centrarse en la visión subjetiva de sus protagonistas, la verdadera realidad para ellos; como esa realidad distinta y extraña de De Chirico, esa realidad alternativa con la que el surrealismo pretendía enfrentarse al orden establecido.

Gifford (“El delta en el crepúsculo”) reconoce como únicos paisajes reales los interiores, o su proyección externa, y la isla de “Playa terminal” se define como un estado mental. En “Mitos del futuro próximo”, ese mundo surrealista de bosques y seres extrañamente iluminados, que evoca *El mundo de cristal*, es consecuencia de una enfermedad.

Los espacios quedan definitivamente confundidos y esa vinculación ya aludida entre el hombre

y el mundo termina por hacerse aún más ambigua. ¿Es la catástrofe la que provoca el cambio en el hombre y su entorno o es el hombre, en constante proceso de metamorfosis, quien lleva ese cambio traumático hacia su mundo interior, indiferenciado del exterior?

La transformación del entorno parece imposible de comprender si se separa de la propia transformación de los personajes. Los relatos de Ballard acaban por ser historias más individuales que universales, de hombres, no de mundos; incluso las catástrofes actúan sobre el espacio como la enfermedad sobre un cuerpo orgánico, hasta el punto de que ambas se unifican. El paisaje alucinatorio de “Delta en el crepúsculo” se muestra como una consecuencia del desarreglo mental de su protagonista; pero a la vez se mantiene relacionado con la evolución de la infección en su pierna. La cristalización de *El mundo de cristal* es una y otra vez asimilada a la lepra y, en *Huracán cósmico*, el viento actúa como una «enfermedad» para el mundo por sus efectos destructivos, pero también para el hombre: quienes salen al exterior y logran volver lo hacen repletos de heridas provocadas por los elementos que el viento arrastra.

José Hernández, pintor nacido en Tánger en 1944, donde tuvo relación con figuras como Bacon, Burroughs o Kerouac, creador de minuciosas imágenes oscuras y fantásticas (aunque sería inexacto calificarlo como surrealista), alude constantemente al tiempo con sus representaciones de la degeneración física y la metamorfosis.

En trípticos como *Galería de prestigios usados o Reflexión sobre el gran malestar*, combina precisamente esa degradación del cuerpo y el espacio. Las figuras parecen disolverse o son híbridos extraños, como el hombre en transformación de Ballard o sus mutaciones de “Las voces del tiempo”; las arquitecturas se agrietan, el suelo desaparece.

José Hernández, igual que la cristalización, capta en demenciales instantáneas ese proceso transformador. Como Ballard, su objetivo no parece aleccionar, sólo constata hechos cuya fugacidad imposibilita percibir. De la misma forma que, en *El mundo de cristal*, las graves heridas de Radek o la enfermedad del grupo de leprosos quedarán perpetuadas dentro del nuevo paraíso, Hernández detiene la descomposición orgánica una y otra vez: la carne putrefacta se separa de su calavera (“Dura el tránsito”), figuras incompletas parecen estar deshaciéndose (“Brisa interrumpida”) mientras miembros y huesos desprendidos flotan en el aire.

J.G. Ballard: pinturas

Pero la enfermedad, la catástrofe, no son sino transformaciones circunstanciales en medio de esa transformación constante vinculada al paso del tiempo. De esta forma, la cristalización actúa como un proceso metamórfico que detiene éste otro que es la propia existencia; así, la metamorfosis es un concepto ambiguo, que tanto puede cambiar al ser como preservarlo (o ambas cosas).

En esta línea, mutación se acerca a evolución en "Las voces del tiempo". El propio devenir biológico propicia un mundo de extraños y condenados seres surrealistas como único medio de detener la degeneración orgánica. De entre todos los especímenes de ese «zoo teratológico», algunas imágenes, como los animales con corazas de plomo o el mono con casco de aviador, vuelven a sugerir el *collage*.

En *Una semana de bondad*, Max Ernst provoca la metamorfosis de los hombres añadiéndoles partes de animal, lo que significa no sólo una transformación del cuerpo, sino también del entorno (siempre vinculados), que deja de parecer ese lugar coherente y «real». Los *collages* de "Una semana de bondad" pueden también aludir a la idea del disfraz. Ernst obtiene resultados equiparables a los logrados por Ballard con Kerans, en *El mundo sumergido*, portando una cabeza de cocodrilo, en el hombre con piel de caimán de *El mundo de cristal* y Quilter o el pescador Jonás (*La sequía*), el primero con gorra emplumada, capa de pieles de mono y zancos, y el segundo con un casco de cabeza de pez.

Los disfraces se convierten en una metamorfosis que implica el inmediato cambio de identidad y apunta a ese otro medio de superación del tiempo que es el ritual. De hecho, como indica José Jiménez, la imagen arcaica de la metamorfosis constituye una expresión de la dualidad del tiempo, que fluye constantemente pero muestra permanencia en el presente¹².

Con maneras de ritual, la figura de Quilter es comparada con un «ídolo grotesco», la tortura a la que es sometido Kerans (transformado en un extravagante Neptuno) tiene coincidencias en los ritos con víctimas expiatorias; lo mismo ocurre con el trato similar que llega a recibir Blake en *Compañía de sueños ilimitada*.

Precisamente, el propio Max Ernst, artista viajero, sentía inclinación por las tribus y ritos primitivos. Si hay un elemento recurrente en su obra es sin duda el del pájaro, hasta el punto de crear el personaje de un ave antropomorfa, Loplop, que aparece en sus obras como sustituto de él mismo, como si de un disfraz ritual se tratara.

¹² José Jiménez, *op. cit.*, p. 104.

Ver el cuerpo fragmentado y diseccionado, enfrentado a lo inorgánico, maltratado o unido a ello, sustituido por máquinas o maniqués y definitivamente ausente del paisaje, viene a ratificar algo claro en las obras de Ballard: el cuerpo es una entidad frágil y, sobre todo, inestable

Sus relatos sugieren una transformación vinculada al paso del tiempo que comprende esa visión de la metamorfosis, no como un hecho excepcional, sino como un proceso inherente a la propia existencia

J.G. Ballard: pinturas

Ballard, que también realiza frecuentes referencias a las aves (*Rascacielos*, *Compañía de sueños ilimitada*, “Mitos del futuro próximo”), consigue en “Pájaro de tormentas, soñador de tormentas” imágenes que muy bien podrían relacionarse con las creaciones del pintor de origen alemán. En ese mundo apocalíptico de pájaros gigantes, uno de sus personajes se transforma utilizando el cadáver vaciado de una enorme paloma, tal vez para curar, o tal vez sumergido en la misma locura que esa mujer que «se cree un pájaro». La mujer, por su parte, llega a aparecer rodeada de estructuras con plumas, y, con su cabello como «el plumaje de pájaros muertos», podría evocar a la mujer-pájaro (¿disfrazada? ¿como un híbrido?) de “El vestido de la novia”, de Ernst.

Disfraces de peculiares pájaros utilizan el Dr. Martinsen en medio del delirante clima de “Mitos del futuro próximo” y Blake, en *Compañía de sueños ilimitada*. En esta onírica historia, además, la metamorfosis inmediata y «reversible» que es el disfraz se hace también orgánica. Blake se transfigura en ave, pez y ciervo (animales de aire, agua y tierra), otro tanto les ocurre a los habitantes de Sheperton. Aun tratándose de una fantasía del propio Blake, esas transformaciones, surgidas del propio cuerpo, se acercan más a los animales mutados de “Las voces del tiempo”, definidos, por otra parte, como «fragmentarios espejos de la mente». Mas no por ello dejarían de tener relación con los *collages* de Ernst; al contrario, la similitud sería aún mayor por cuanto, su principal característica, es el especial cuidado en que los resultados sean percibidos como imágenes peculiares o inquietantes, pero unitarias, y no, al igual que otros *collages* surrealistas, como una mera suma de elementos inconexos.

El efecto final coincide con sus pinturas de Loplop, el pájaro antropomorfo, con sus pájaros antropomorfos de *Bárbaros marchando hacia el oeste*. Pero también con el pez con piernas y pubis femeninos, (una sirena invertida de desconcertante erotismo) de *La invención colectiva* de Magritte, o con esos extraños híbridos de José Hernández, entre hombre, fantástico animal e insecto (*El testamento inútil*, *Las atmósferas alteradas*). En todos los casos, lo que se observa no son personajes disfrazados, no son *collages* fragmentados y dispersos, se trata de una verdadera metamorfosis, de un nuevo tipo de ser.

La identidad, que Ballard considera una de los pilares de la ciencia ficción¹³, tiene en la metamor-

fosis una de sus amenazas. En “La tarde repentina” el autor ya habla de su fragilidad con un intercambio de personalidades que acaba por ser también físico. Por lo general es un elemento sensible a los cambios orgánicos, tan susceptible de transformación como el cuerpo.

La conversión en animal supone una regresión en la que encajan tanto los personajes disfrazados de *El mundo sumergido* o *La sequía*, como las figuras híbridas de Ernst. Significativo es *Metamorfosis V*, un dibujo, precisamente realizado para ilustrar la obra de Kafka, en el que José Hernández introduce un reptil en la cabeza de un hombre que parece estar desapareciendo. Esta imagen resume a la perfección el retroceso biológico de *El mundo sumergido*.

Si en el regreso al estado de animal el hombre recupera una bestialidad atávica y latente (como sugiere el dibujo de Hernández), la inversión sexual despierta las partes del sexo opuesto que cada hombre o mujer poseería. El interés surrealista en esta idea queda plasmado en la serie de fotografías donde Brasai concede a diversos desnudos femeninos aspectos indudablemente fálicos. Ballard, por su parte, también trata esa inversión sexual tanto en *Fuga al paraíso*, donde la dominante doctora Bárbara consigue no sólo el intercambio de papeles sexuales, sino casi la transformación orgánica de sus seguidores, como en *La sequía*, con la conversión del arquitecto Lomax en un ente de apariencia andrógina.

El matrimonio entre sexo y tecnología de *Crash* conlleva igualmente una inevitable metamorfosis. El automóvil, a la vez metáfora y prolongación física del cuerpo, causa una paulatina transformación de lo orgánico. Cicatrices, heridas, lesiones y secuelas físicas modelan el nuevo cuerpo. Vaughan (que ya ha sufrido en sus propias carnes la metamorfosis, como percibe Ballard desde el principio) guarda detallada documentación del proceso en imágenes de los accidentes¹⁴ de Ballard o de Gabrielle, su lisiada seguidora. Las heridas adquieren connotaciones eróticas y se transforman en nuevos orificios sexu-

¹⁴ Aunque las motivaciones de Alfonso Ponce de León, un olvidado pintor español que suele ser más encuadrado en el realismo mágico, distan mucho de las de Ballard, o tal vez por ello, resulta curiosa la similitud entre su obra “Accidente” y esa imagen de Helen Remington, justo después del grave choque en el que su marido ha muerto. La tenebrosa iluminación del cuadro, la crudeza de la escena y, sobre todo, el gesto hierático, resignado (¿o grato?) del accidentado con su cabeza estrellada contra una piedra y sangrando, resulta tan impresionante como la expresión «curiosamente formal» de la doctora Remington.

¹³ J.G. Ballard, *op. cit.*, p. 25.

J.G. Ballard: pinturas

ales para una nueva sexualidad (de nuevo podrían recordar a las sádicas obras de Bellmer, no sólo sus esculturas, también esos grabados o dibujos con cuerpos femeninos desgarrados que, sin embargo, no pierden la sensualidad). A la vez que «metamorfosis violentas», los accidentes sugieren relaciones sexuales y las relaciones sexuales (la producida entre Vaughan y Catherine, que deja en ella marcas físicas) se asimilan a accidentes. *La exhibición de atrocidades* ya había definido el accidente como «una liberación de la libido del sexo y de la máquina» y, dando un paso más, le había asignado niveles místicos, religiosos.

Por la arriesgada *La exhibición de atrocidades* circulan, como ya se vio, cuerpos fragmentados en fotografías; pero también retratos de heridas, deformaciones, cuerpos degradados por la enfermedad, accidentes, guerras; imágenes de desbordada crueldad equiparables a las escenas de agresiones violentas dibujadas por Masson para el libro *Masacre* o a los grabados (canibalismo, deformaciones, automutilaciones...) con que Dalí ilustró *Los cantos de Maldoror*.

Tanto Ballard como el Surrealismo potencian esa búsqueda de lo extraño en lo cotidiano. Lo más «normal» se vuelve extravagante porque las circunstancias donde tenía su sentido se transforman; pero, como en el cuidadoso trabajo de Ernst en sus «novelas collage», las imágenes obtenidas parecen poseer coherencia dentro de su propio mundo.

La utilización de trajes sacados de tiendas en la laguna desecada de *El mundo sumergido*, Maitland usando un frac en su obligado aislamiento o las personas que, en medio del caótico edificio de *Rascacielos*, siguen con costumbres de etiqueta, podrían parecer intentos de recuperar una identidad amenazada; pero también ironizaciones sobre lo vulnerable de esa misma identidad a la que el cambio desafía y vence. El hombre, más que combatir la transformación la propicia. Con su comportamiento colabora en la llegada de mundos tan desconcertantes como esa jungla de *El mundo sumergido*, donde seguirán vistiéndose para cenar; como esos ambientes de desnudez y erotismo por los que Delvaux hace circular solitarias figuras con traje oscuro.

Al igual que el hombre, al igual que el paisaje, el objeto también adquiere un nuevo significado; desde las excreciones del propio proceso, las ruinas o los deshechos, hasta los útiles, aparatos, herramientas, que se transforman o se hacen absurdos, como «objetos surrealistas».

Fuera de su contexto, los objetos adquieren una función para la que no fueron creados; los coches son tumbas en *La sequía*, los electrodomésticos pierden su sentido en *Rascacielos*, los automóviles accidentados son vistos como vehículos de seres deformes o esculturas; se «exponen» en el depósito donde son almacenados, como obras en un museo.

Entre provocación y reflexión sobre el arte, Marcel Duchamp selecciona para sus *ready mades* objetos carentes de interés estético, que convierte en obra sin ninguna intervención; los personajes de Ballard utilizan ese mismo proceso en sus «creaciones». Además del depósito-museo de *Crash*, el retrasado Próctor elabora «altares» de reliquias de automóvil en *La isla de cemento*, similar a los creados con objetos, ya inútiles, en *Compañía de sueños ilimitada* o a las pirámides y la «catedral» de deshechos de “La ciudad última”. Los objetos sufren así cierta conversión mítica, como les ocurre a las cámaras de TV estropeadas de *El día de la creación* o *Rascacielos*, que sus dueños se empeñan en seguir portando. Esto los equipara al «objeto surrealista», en la medida del cierto fetichismo que los rodea, y también al propio fetiche primitivo, admirado por los surrealistas hasta el punto de que algunos llegaron a figurar en la exposición de objetos surrealistas de 1936 en París.

La capacidad de «apagar el mundo» vuelve a tratar el tema de una subjetividad perceptiva con la que Ballard juega constantemente

J.G. Ballard: pinturas

Los desperdicios que se asoman constantemente a los relatos de Ballard muestran la degradación que los preside. El río Mallory es en su nacimiento un río de restos, como si en su incipiente fluir comenzara a arrastrar vestigios del pasado. Los desechos invaden *Rascacielos* en su imparable proceso involutivo, llenan las piscinas entremezclados con cadáveres, se derraman por las escaleras, en los apartamentos, en el exterior del edificio; parte de ellos se convierte en peculiares *collages* tridimensionales o *assemblages* surrealistas. Son los fragmentos de una vida que se descompone.

Sin embargo, la descomposición presenta en Ballard un inseparable sentido de renacimiento, peculiar renacimiento. Como él mismo escribe: «La ciencia-ficción ha sido una de las pocas formas de la ficción moderna en ocuparse explícitamente del cambio...»¹⁵. Sus relatos son relatos de transformación, una transformación que, efectivamente, degrada y destruye, altera al hombre, en lo más interno y en lo más externo, al mundo, al tiempo. Pero, como el movimiento surrealista pretendía y esos personajes que caminan hacia la catástrofe bien saben, el fin último de esa «destrucción» es la transición, la reinterpretación de todos los valores que ha de permitir el acceso a una realidad distinta. Y es allí donde se encuentra el umbral del nuevo mundo.

¹⁵ J.G. Ballard, *op. cit.*, p. 24.

¿Es la catástrofe la que provoca el cambio en el hombre y su entorno o es el hombre, en constante proceso de metamorfosis, quien lleva ese cambio traumático hacia su mundo interior, indiferenciado del exterior?

Un posible futuro para la literatura de terror

Juan Díaz Olmedo
Escritor

¿Qué podemos entender como literatura de terror?

Entendemos como literatura de terror aquella literatura que nos produce una sensación de miedo, sobrecogimiento o espanto; aquella literatura que está destinada a producir un efecto visceral en el lector, a conmocionarle. La justificación literaria de la literatura de terror, lo que la hace necesaria, lo que es capaz de hacer que no puede lograrse con ningún otro tipo de literatura, estriba en esto mismo, en la capacidad de producir sensaciones que se queden grabadas en el lector mediante mecanismos viscerales, no intelectuales o sentimentales. Mediante el miedo, el horror o el espanto es posible transmitir cosas que no pueden ser transmitidas de otra forma.

Si bien el miedo es una constante en la historia humana, al tratarse de una de las reacciones instintivas que tenemos grabadas en el cerebro, aquello que nos da miedo, el protagonista de nuestras pesadillas, es algo siempre cambiante. De ello dependen cientos de factores, desde la formación e historia vital de cada persona hasta los condicionamientos sociales y ambientales que recibimos. Por ello no es aventurado decir que se puede realizar una definición de una sociedad concreta a partir de sus miedos. Dime qué temes y te diré qué eres. Esto se hace mucho más evidente cuando descubrimos que, para cada sociedad, aquello que se teme suele ser un reflejo de las partes de ella misma que prefiere ignorar.

La justificación literaria de la literatura de terror, lo que es capaz de hacer que no puede lograrse con ningún otro tipo de literatura, estriba en la capacidad de producir sensaciones que se queden grabadas en el lector mediante mecanismos viscerales, no intelectuales o sentimentales

Un posible futuro para la literatura de terror

En *Drácula*, la inmortal novela de Bram Stoker, el antagonista que produce la sensación de terror es un ejemplo excelente de aquello que atemorizaba a la sociedad victoriana: un aristócrata extranjero, un decadente invasor de moral disoluta que transmitía una enfermedad horrible relacionada con el pecado. Aunque el origen del miedo es descrito como algo externo a la sociedad (en este caso, una muestra del viejo mundo, de la Europa medieval) no deja de ser notable que Drácula se presente como el antagonista de una sociedad profundamente hipócrita respecto a su comportamiento invasor con otras culturas (el colonialismo en la India, por ejemplo) y su doble moral sexual, en la que caballeros que ofrecían una fachada respetable durante el día se sumergían durante la noche en lupanares en los que estaba siempre presente el peligro de las enfermedades venéreas. El origen del terror, el monstruo, se convierte en un espejo de aquello que negamos ser. Sus características son aquellas que nosotros negamos poseer, aquéllas de las que nos avergonzamos.

Esta relación de una sociedad y sus monstruos fue genialmente pervertida por la corriente del *splatterpunk*. En la literatura *splatterpunk* existe lo monstruoso, aquello que se niega, y existe lo normal. Pero, a diferencia de la literatura gótica clásica, los roles del bien y del mal están mucho menos claros, cuando no se invierten totalmente. Un ejemplo más que evidente de la subversión del *splatterpunk* se encuentra en la novela *Cabal*, del mayor exponente de esta corriente literaria, Clive Barker. En esta novela, los monstruos legendarios de todos los tiempos habitan ocultos en una ciudad aparentemente desierta, huyendo de la persecución a la que han sido sometidos por la humanidad desde hace milenios. Por una serie de hechos fortuitos, los monstruos son descubiertos y las fuerzas del orden deciden destruirlos. En la brutal batalla que sucede a continuación el lector es forzado a tomar el punto de vista de los monstruos, por lo que los humanos son vistos como el enemigo, un enemigo despiadado que busca la exterminación de aquello que considera antinatural. Los humanos se revelan entonces como mucho más monstruosos, mucho más malignos que los auténticos monstruos. No es accidente que el mismo Barker, como dijimos anteriormente uno de los precursores de la corriente *splatterpunk*, sea homosexual, una condición que, para ciertos sectores de la sociedad que se consideran a sí mismos como poseedores del monopolio del bien, es considerada como algo monstruoso y antinatural.

Sirva esta extensa y algo rebuscada introducción para dejar claro que la literatura de terror merece la misma consideración que cualquier otro tipo de literatura, en cuanto constituye una herramienta de reflexión sobre la naturaleza humana. Así como la novela negra alcanzó la legitimidad literaria alzándose desde la mediocridad del *pulp* mediante su capacidad de convertirse en un vehículo para la crítica social, la novela de terror alcanza su legitimidad literaria al convertirse en un vehículo para criticar la misma naturaleza humana. Al despertar en nosotros algo tan íntimo como la sensación del miedo, nos fuerza a enfrentarnos a esas partes de nosotros mismos que normalmente preferimos ignorar, ya sea como individuos o como miembros de una sociedad que nos condiciona.

Mientras que el ritmo de una narración cinematográfica viene impuesto al espectador por el ritmo del montaje, es imposible imponer un ritmo a una obra literaria mas allá del que quiera darle el lector.

Un posible futuro para la literatura de terror

La literatura de terror se encuentra en la actualidad en un momento especialmente interesante, al menos para éste que suscribe. Una serie de factores tanto externos como internos está influyendo en ella y provocando, a mi juicio, una más que evidente escisión. Por una parte, tenemos la novela de terror con componentes sobrenaturales (a la que se asocia el calificativo de fantasía oscura), y por otra parte la novela de terror realista (que me gusta distinguir mediante el clásico calificativo de *grand-guignol*). La deriva que está adoptando cada forma de entender el terror las está alejando cada vez más la una de la otra, hasta que, posiblemente muy pronto, dejen de entenderse como pertenecientes a la misma corriente literaria. Además de todo esto, no puede menospreciarse la influencia que en la literatura de terror ha tenido el cine, una influencia que ha afectado tanto a las temáticas empleadas como a la forma de narrar las historias. ¿Cómo avanzar desde aquí? Lo que voy a describir a continuación no es más que una reflexión personal, y como tal debe entenderse, pero creo que el futuro de la novela de terror y su definitiva legitimización como literatura debería llegar por dos caminos íntimamente relacionados: primero, por la escisión total entre literatura de terror fantástica y literatura de terror realista, quedando sólo esta última como auténtica literatura de terror, en cuanto que es la única que

No es de extrañar que el calificativo de «fantasía oscura» sea cada vez más empleado para obras que en el pasado sin lugar a dudas habrían sido calificadas como terroríficas

aún puede originar la deseada reacción visceral. Y, segundo, por el abandono de aquellas temáticas y recursos más propios del cine y la adopción de mecanismos más apropiados al medio literario.

Grand-Guignol contra Fantasía oscura: Dos géneros separados

En toda obra de ficción el autor debe conseguir un efecto en el lector, independientemente del tipo o intencionalidad de la narración. Este efecto es el de la suspensión de la incredulidad, es decir, que el lector, pese a saber que está enfrentándose a acontecimientos ficticios (o a versiones particulares de hechos reales) deje su incredulidad aparcaada durante el transcurso de la lectura al menos lo suficiente como para involucrarse en el relato. En pocos géneros este efecto es tan importante como en el terror. Mientras que en géneros como la ciencia ficción o la «novela problema» el disfrute del lector se realiza principalmente en el plano intelectual, en el género de terror es necesario, para conseguir el efecto sobrecogedor, que la implicación del lector con la narración sea la máxima posible. Así pues, es lógico pensar que cuanto menor sea la distancia entre lo narrado en la obra y lo que el lector considera posible, es decir, cuanto menos esfuerzo deba poner el lector para suspender su incredulidad e involucrarse en el relato, mejor podrá conseguirse el efecto deseado por una narración terrorífica.

El Théâtre du Grand-Guignol fue un teatro que estuvo abierto en París desde finales del siglo XIX hasta ya pasada la mitad del siglo XX en el que se representaban obras de naturaleza terrorífica y morbosa. El éxito del tipo de historias representadas en este teatro (muchas de ellas escritas específicamente para ser representadas allí) llevó a la creación del adjetivo «grandquiñolesco» y su influencia se extendió a otras áreas como la literatura o el cine. Las historias grandquiñolescas tenían en común el ser considerablemente más aterradoras y perversas que el estándar de la época y el carecer por completo de componentes sobrenaturales. Quizá ése era el aspecto que las hacía más aterradoras: podían ocurrir realmente. En muchas de estas historias había elementos comunes con las narraciones propias del género negro, pero en el Grand-Guignol el énfasis se ponía en el terror.

Como ejemplo de historias grandquiñolescas, aunque no fueron creadas precisamente para el Théâtre du Grand-Guignol, podríamos poner tanto El fantasma de la ópera de Gaston Leroux como

Un posible futuro para la literatura de terror

cualquiera de las múltiples versiones de la historia de Sweeny Todd, el barbero asesino de Fleet Street. De hecho, esta segunda historia se dice que es una versión de un hecho real ocurrido en París y que contó con su obra correspondiente en el Théâtre du Grand-Guignol.

Tal fue la influencia del Théâtre du Grand-Guignol que, cuando se estrenó la famosa versión de la Universal de *Drácula*, dirigida de Tod Browning y protagonizada por Bela Lugosi, se la publicitó como obra grandguignolesca pese a no corresponder a ese subgénero concreto.

Frente a la tradición grandguignolesca, siempre ha existido en la literatura de terror la narración del cuento sobrenatural en todos sus aspectos, desde la tradición del cuento de fantasmas anglosajón hasta la creación de mitologías sobrenaturales concretas, como el caso de los Mitos de Cthulhu de H.P. Lovecraft y sus asociados. Es en este tipo de narración en el que la mayor parte de la gente piensa cuando se refiere al género de terror. Sin embargo, últimamente vemos como los elementos propios de las narraciones sobrenaturales de terror son empleados en obras que ya no tienen como objetivo provocar una sensación de sobrecogimiento en el lector. El empleo de vampiros y hombres lobo en novelas juveniles e incluso novelas románticas es un notable ejemplo. El hecho de que en los últimos años hayan aparecido más novelas de vampiros en colecciones de literatura rosa que en colecciones de literatura de terror debería también darnos qué pensar. Es mi opinión que este fenómeno se debe a que los elementos propios de la novela sobrenatural de terror han perdido su capacidad para aterrar. La distancia necesaria para conseguir la suspensión de la incredulidad se ha vuelto demasiado amplia. No es de extrañar que el calificativo de «fantasía oscura» sea cada vez más empleado para obras que en el pasado sin lugar a dudas habrían sido calificadas como terroríficas. El conocimiento de nuestro mundo y una vida cotidiana en la que lo sobrenatural ya no tiene lugar (al menos, como lo tenía hace ya siglos) les han quitado todo su poder a las figuras propias del terror sobrenatural, a los vampiros, los hombres lobo, las momias y los fantasmas.

Sin embargo, las obras de carácter grandguignolesco continúan provocando terror. Un buen ejemplo de la tradición grandguignolesca en nuestros días lo tenemos en Jack Ketchum, un excelente escritor de género de terror que no emplea elementos sobrenaturales en sus obras

Su futuro debería llegar por la escisión entre literatura de terror fantástica y literatura de terror realista, quedando sólo esta última como auténtica literatura de terror, en cuanto que es la única que aún puede originar la deseada reacción visceral, y por el abandono de aquellas temáticas y recursos más propios del cine

y que consigue que sean aterradoras hasta el extremo, quizá precisamente por no recurrir a lo sobrenatural. De hecho una de sus mejores obras, *La chica de al lado*, está basada en hechos reales. La realidad siempre será mucho más terrorífica que la ficción y siempre ha sido fuente de inspiración para los autores grandguignolescos.

Así pues quizá el futuro del terror esté en desligarse totalmente del elemento fantástico y sobrenatural y adoptar totalmente la tradición grandguignolesca. ¿Significa esto que hay que abandonar a las figuras propias del terror, el vampiro, el hombre lobo, etcétera? No forzosamente. Stephen King (un exponente del terror sobrenatural) declaró que, en su opinión, en nuestro tiempo el lugar de Drácula ha sido usurpado por Hannibal Lecter; un monstruo con las mismas características de fascinación y perversión que el vampiro transilvano pero que nos resulta mucho más creíble, y por tanto mucho más aterrador. Tratar de encontrar formas de actualizar los mitos clásicos de terror sin recurrir a lo sobrenatural puede ser un desafío muy interesante para los autores de terror contemporáneos.

Un posible futuro para la literatura de terror

Un lenguaje distinto requiere un terror distinto

La literatura es un arte en el que la creación no reside únicamente en la parte del autor. Por contra, la creación es responsabilidad tanto del autor como del lector. La literatura necesita ser leída para ser arte como tal. Es necesario un esfuerzo del lector para dar forma a las ideas expresadas por el autor, y es ahí precisamente donde estriba la belleza de la literatura, en cuanto el autor termina creando tomando como bases elementos que existen dentro de la imaginación del lector. Dentro del género de terror hay muchos autores que han empleado este hecho para producir sobrecogimiento, ya sea de forma consciente e inconsciente. Uno de los ejemplos más claros está en Lovecraft, cuyas obras resultan más aterradoras cuanto más imaginación tiene el lector que se enfrenta a ella. Nada de fuera de nuestras cabezas puede nunca ser tan aterradora para nosotros como lo que habita dentro de ellas.

Frente a la literatura, el cine es un medio en el que la responsabilidad de la creación cae únicamente en el lado del autor (aunque se trate de un arte en el que la creación es colectiva). Mientras que el ritmo de una narración cinematográfica viene impuesto al espectador por el ritmo del montaje, es imposible imponer un ritmo a una obra literaria más allá del que quiera darle el lector (entiéndase como ritmo la velocidad de lectura y las posibles pausas que ocurren a lo largo de ella, no la cadencia de sucesión de acontecimientos en una historia). Es un recurso muy empleado en el cine el usar sus mecanismos para asustar al espectador, mediante una aparición repentina acompañada por un golpe de música fuerte. Esto es algo imposible de lograr mediante la palabra escrita. Igualmente gran parte del cine de terror consigue efectos viscerales en el espectador mediante una imágenes crudas y desagradables, un efecto que es muy difícil de duplicar en la literatura. Sin embargo, en la literatura de terror, por influencia del cine, se usan con demasiada frecuencia recursos más cinematográficos que literarios. Al hacer esto, la literatura se convierte en un pariente pobre del cine, por intentar emular sus efectos sin conseguirlo. Lo lógico sería abrazar las profundas diferencias de la literatura respecto al cine y basar el terror en esas diferencias, ser consciente de la naturaleza de creación dual de la literatura y emplear esos elementos que el lector tiene dentro de su cabeza para aterrarle.

El hecho de que en los últimos años hayan aparecido más novelas de vampiros en colecciones de literatura rosa que en colecciones de literatura de terror debería también darnos qué pensar

Palabras finales

Como ya dije al principio, y ahora me permito repetir, esto no es más que una reflexión personal y no tiene más autoridad que ésta. Soy perfectamente consciente de que, en un futuro próximo, los autores de terror harán lo más lógico y razonable: escribir lo que les dé la real gana. No es el objetivo de este artículo constituirse en manifiesto de una nueva literatura terrorífica ni mucho menos ser una crítica a los autores de terror sobrenatural. El único objetivo es dar pie a la reflexión, y contribuir mediante esta reflexión a que la literatura siga produciendo obras que tengan la capacidad de sobrecoger.

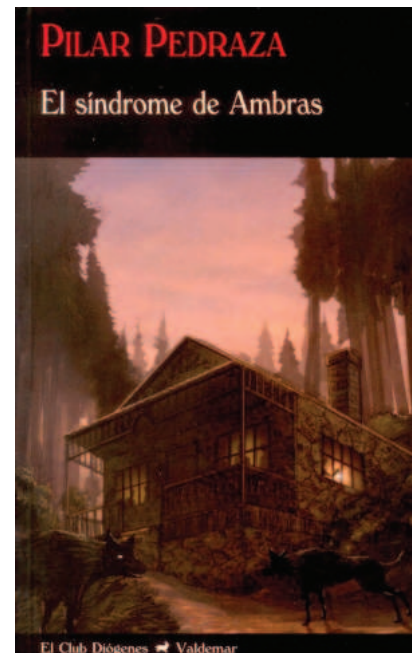
Sugerente entorno; fallida presa

Alberto García-Teresa
Licenciado en Filología Hispánica y poeta

Existen ocasiones en las que no hace falta simplemente tener excelentes mimbres y estar dotado de una solvente habilidad artesanal para obtener una buena cesta. Por muy sólido que sea el trenzado, en cuanto se carcoma uno de sus lazos, el conjunto se afea o incluso se deshilacha y desmorona.

Pilar Pedraza es, posiblemente, la más preciosista de nuestros escritores de literatura fantástica. El cuidado de sus descripciones, su recreación de espacios y atmósferas sin romper nunca el ritmo de la narración (he ahí uno de sus grandes méritos) consagra cada uno de sus libros como un fenomenal alegato en defensa del relato de terror envolvente, subyugante. Sin embargo, como ya ocurriera ligeramente en *La perra de Alejandría*, en *El síndrome de Ambras*, su última novela publicada, la flacidez de la trama (o de sus engranajes) hace que ésta se diluya en una ambientación muy lograda, que consigue convertir en memorables los pasajes y en fácilmente olvidable el marco general.

Este libro nos cuenta el desarrollo del mal de un adinerado inglés que, junto a su esposa y criados, se halla de viaje (recurso clásico pero de igual efectividad) por la Península Ibérica realizando una misión diplomática secreta que nunca se llega a aclarar. El problema básico de la novela, de importancia capital, radica en que la escritora tensa el hilo argumental con esa enfermedad del protagonista pero, desde el principio, con indicios tan obvios que resultan burdos si tratasen de insinuar algo (de hecho, quedan mejor como meros complementos); además, desde el título, la cubierta



El síndrome de Ambras
Pilar Pedraza
272 páginas
Col. El Club Diógenes, 263
Valdemar, 2008

La flacidez de la trama (o de sus engranajes) hace que ésta se diluya en una ambientación muy lograda, que consigue convertir en memorables los pasajes y en fácilmente olvidable el marco general

El síndrome de Ambras

y el texto de contracubierta, el lector ya lo conoce: una licantropía *sui generis*. En ese sentido, resulta en exceso predecible. Es más, son muchísimo más interesantes, como he señalado, los juegos descriptivos, la ambientación, que la resolución de un supuesto enigma que nunca llega a disparar la curiosidad o suspicacia del lector. En ese sentido, Pedraza aquí no ha sabido medir bien la tensión de la sugerencia, lo que deriva en una pérdida del sentido de la obra.

Sin embargo, como también he apuntado, la prosa de Pedraza es una de las más poderosas y deleitosas de nuestras letras. Emplea cuidadosamente el lenguaje, con un gran estudio, para que él mismo, y no el argumento, sea quien transmita terror y ligera repulsión («la montaña entera parecía estar deshaciéndose a su paso en arroyos rojizos por los que rodaban cantos verdigrises como pútridos riñones de piedra»).

El punto fuerte de la obra, como he reseñado, es la gran capacidad evocadora del texto, la excelente capacidad de recreación de atmósferas variadas, especialmente en el plano sensorial, adecuada a los distintos momentos de la historia. Así, por ejemplo, conforme la degradación y transformación del protagonista es más patente, ella incide, amplía o focaliza elementos sensoriales para constatar el cambio. Mediante esa capacidad, la autora expresa su afán de crear una narración histórica y por ello detalla costumbres, gustos y lugares de la época, mediados del XIX. Ese emplazamiento temporal nos ubica en un espacio donde lo mágico aún está presente, nos coloca en los umbrales de la inmersión total en la ciencia, donde existen resquicios por donde la superstición se desborda (ligada al entorno rural o a ambientes degradados y más atrasados), en la que tienen cabida los hombres lobo. Por esa razón tiene tanta importancia la llegada a cada localidad de la caravana de «curiosidades», de monstruos; de *freaks*, en definitiva (un elemento en el que reincide a lo largo de toda la narración y que la dota de coherencia). También para consolidar esa atmósfera, es llamativa la continua alusión a dioses paganos, que hasta llegar a ser recriminada por los personajes («¿qué necesidad habrá de estar siempre invocando a los dioses paganos?»).

Sitarlo, además, en la España de entonces permite a la autora desenvolverse en una atmósfera en decadencia, donde el lujo ya es polvoriento. Las viejas aristócratas españolas, que se aferran a su pasado glorioso son el mejor ejemplo:

Emplea cuidadosamente el lenguaje, con un gran estudio, para que él mismo, y no el argumento, sea quien transmita terror y ligera repulsión

El síndrome de Ambras

A Florence aquellas aristócratas de mantilla negra le parecían más animales que la propia Serranilla, auténticos vampiros, con sus dentaduras desportilladas, sus ojos como cuchillos bajos los arcos peludos de las cejas. No se debían cuidar su cutis, que enjalbegaban con albayalde como si fuera una pared. Ensuciaban sus mejillas y sus sienes con lunares y parchecitos. Todavía coloreaban sus labios con cera roja que parecía lacre. Se dijera que trataban de hacer resaltar las arrugas y los defectos de la piel. En sus dedos centelleaban joyas anticuadas, pesadas (...). Las viejas olían a orines, incienso y perfumes enranciados en el fondo de los armarios.

Pedraza, quien, sin caer en el decadentismo pleno, siempre ha rozado esos ambientes, sabe manejar muy bien esas posibilidades, e integra ese ambiente para la definición de sus personajes, como ya hecho en anteriores obras. Su eficaz construcción de atmósferas suele ir, no en vano, encaminada a resaltar la podredumbre (no al asco, si no a la incomodidad). Así, incluso la enfermedad está enfocada así («la enfermedad es sucia, querida señora; es asquerosa») y de tal manera es plasmada, gracias a las buenas dotes de la escritora.

Toda esta construcción va encaminada, no hay duda, a cimentar esa «reactualización del relato gótico» que la propia autora ha reconocido y manifestado en diversas ocasiones que son en esencia sus obras, sobre una tupida base de capacidades literarias, añadido yo. No en vano, el primer párrafo del presente volumen nos sitúa a la perfección en esas coordenadas:

Cabalgaban contra el viento. El vuelo de sus capotes de hule negro les hacía parecer gigantes-cos murciélagos. Grandes capuchones ocultaban sus sombreros, bajo los que desaparecían los rostros y las largas cabelleras despeinadas.

Un elemento importante en la producción de Pedraza es el papel que da a los roles sexuales. Pedraza, autora de la trilogía de ensayos *La bella, enigma y pesadilla: esfinge, medusa, pantera; Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial; y Espectra. Descenso por las criptas de la literatura y el cine*, donde pretende analizar la presencia de lo femenino en el arte siniestro, sabe bien cómo representar esas relaciones, lejos de la reproducción automática.

Por una parte, la tensión entre los dos personajes femeninos de la obra es palpable, articulada

entre la atracción del protagonista. Por un lado, encontramos a la «damita inglesa», refinada, y, por el otro, la Serranilla, una mujer de rasgos ambiguos, cubierta de pelo, que sexualmente resulta muy atractiva y que supone la presencia de esa retorcida pulsión que une la muerte y la pasión, el *tánatos* y el *eros*:

Serranilla miró a Alexander, siempre a través del espejo, con sonrisa entre ingenua y zorruna en una boca cuyas mandíbulas podían presumir, sin visos de crueldad ni amenaza, de potentes caninos con los que desgarrar corazones o huesos, bajo el fino morro húmedo.

Al contemplar al marido protagonista, con pretendida polisemia la narradora expresa: «el más afectado por su visión fue Alexander, no sólo porque sus ojos de cazador embellecieron a la presa y levantaron de inmediato el deseo de hacerse con ella, sino porque en un momento alcanzó un alto grado de secreto delirio». De determinada manera, bien es cierto que Pedraza otorga a las mujeres un papel supeditado al varón pero, en realidad, ellas manifiestan una mayor inteligencia y habilidad. Es decir, parecen estar supeditadas al varón aunque, en el fondo, son ellas quienes pueden ocasionalmente manejarlo.

Sin caer en el decadentismo pleno, aunque siempre lo ha rozado, sabe manejar muy bien esas posibilidades, e integra ese ambiente para la definición de sus personajes

El síndrome de Ambras

De este modo, Florence, la esposa, de gran astucia, prefiere permanecer en la sombra, no implicarse, aunque demuestra estar sobradamente preparada, porque «no había nada más preciado para ella que su libertad». Sin embargo, no tolera el patriarcado de su marido:

A Florence le molestaba que su marido le privara de todos los motivos de diversión sin consultarla [...]. Él nunca preguntaba. Prohibía sin mirarla ni pedirle parecer. No le importaba lo que ella sintiera, y no se percataba de que una pequeña gota de odio caía en la copa de su amor cada vez que se producía uno de aquellos roces insignificantes en apariencia. [Sin embargo,] la joven esposa terminaba perdonándose todo.

Por otra parte, Pedraza emplea una gran ironía cuando, empleando tópicos machistas, juega con los conceptos de gallardía y virilidad igualándolos a las habilidades del hombre lobo (cuyos instintos de caza, agresión, prepotencia y afán de posesión ya están presentes en el humano). Por ejemplo, le dicen «sé también que no me dirá que no a que le incorporemos a nuestra partida de cazadores de pelo en pecho». Más que expresar un juego de complicidad con el lector, Pedraza lo que está es ridiculizando esa mentalidad, pues, según ella, el hombre lobo sería el *summun*. Para ello, bien se cuida la escritora de que no haya un gran contraste entre el hombre y el hombre lobo. Se trata, pues, de una potenciación, gracias a nuevas facultades físicas, de tales principios. No se trata de un cambio radical, sino de una degradación ya que, como dice un personaje en oblicua alusión a este proceso, «de aquí no vas a sacar nada que no hayas traído de fuera».

Precisamente esa ambigüedad es manifiesta desde el principio, cuando ya se incide en las descripciones de las comidas (en especial las más panta-gruéticas) y en la percepción gastronómica de todo ser vivo («el guapo y modesto joven llamado Benito Zascandil, deliciosa pieza de carne él mismo»), lo cual nos lleva al extremo siguiente:

El viajero se sorprendió deseando comer de aquella carne más tierna que la de su yegua, y beber la sangre pura de unas criaturas tan inocentes que no parecían humanas, sino animales criados para servir de alimento.

Demuestra las grandes dotes literarias como prosista de su autora

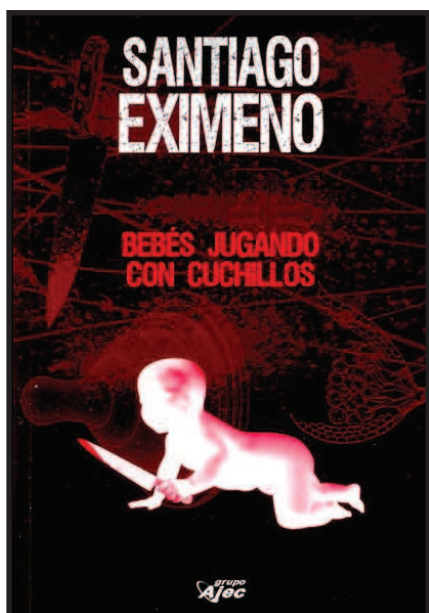
Así, se nos revela que

No era la primera vez que se veía asaltado por tales deseos, que él mismo juzgaba abyectos en su espíritu, aunque provocaban en su cuerpo sensaciones voluptuosas y en su corazón reacciones contradictorias.

Esa mirada logra crear una interesante atmósfera de animalización del entorno y provoca que la mirada del narrador busque esos enfoques («la damita inglesa percibía en ellas algo venenoso o reptiliano»).

A pesar de todo ello, la previsibilidad hace fracasar una parte notable del volumen, pues hace naufragar la trama, en una novela que, por otra parte, demuestra unas grandes dotes literarias como prosista de su autora. Pedraza nos sumerge en una atmósfera lograda, en una ambientación en la que nos movemos gustosamente, pero en la que, por utilizar las mismas referencias que el libro, la presa a la cual debemos cazar para avanzar no consigue ser lo necesariamente atractiva como para arrastrarnos.

El horror de estar vivo



Bebés jugando con cuchillos

Santiago Eximeno
196 páginas
Grupo AJEC, 2008

Fernando Ángel Moreno
Profesor de Teoría de la Literatura

Antes de iniciar mi tarea, debo admitir mi deshonestidad. No descubro nada, estimo, si comento que soy uno de los responsables de esta revista: *Hélice: Reflexiones críticas sobre ficción especulativa*. Lo recuerdo por dos motivos: el primero, porque se tenga en mente que hago la crítica de un libro de alguien de Xatafi a quien yo consideraba mi amigo. Por otra parte, para confirmar que he disfrutado mucho con nuestro trabajo en esta revista y lamento haber traicionado todo aquello que habíamos conseguido: ante todo, el reconocimiento y el respeto de aficionados, autores y críticos de todos los niveles. Espero que la publicación de esta crítica no enturbie la calidad del resto de los textos que hemos publicado durante estos años y que se sepa diferenciar el producto de la persona, como si se tratara de una obra literaria.

Sin embargo, he de reconocer que he mentido a mis compañeros de redacción y manipulado el complejo proceso de elaboración de cada número, pues entregué a Alberto García-Teresa y al maquetador Eduardo Vaquerizo —en lugar del texto que estás leyendo— una falsa crítica que en ningún momento esperé que llegara a publicarse. ¡Cómo sudé y lloré y maldije inclinado sobre mi portátil mientras sufría por redactar aquellos inútiles amasijos pseudo-literarios para engañar a mis amigos! Nunca como durante aquellas horas he entendido mejor la absurdez de la crítica literaria e incluso de la literatura misma, comparadas con esta vida de la que tan poco me está costando despedirme.

Bebés jugando con cuchillos

Por consiguiente, no se encuentra usted, amable lector, ante una crítica literaria, sino ante una revelación. Los siguientes párrafos no han recibido ningún visto bueno ni ninguno de nuestros correctores lo ha supervisado. También les mentí a los compañeros de *Hélice* respecto a mi estancia fuera de España durante los meses de julio y agosto de 2009. Comenté que me enviaba la Universidad Complutense a cerrar un convenio y a estudiar semiótica durante ocho semanas. A nadie pareció extrañarle que dedicara mi necesario tiempo de vacaciones a algo tan incongruente y absurdo como son las estancias de investigación postdoctorales. Aceptaron mi palabra, lo que demuestra su confianza en mí y una nueva carga a mi traición.

Lo que desarrollé durante mi estancia en Tartu fue cierto plan que me permitiera que las palabras que está leyendo sirvieran para revelar al mundo la terrible verdad. Entre las realizaciones de mi plan, se encontraba el aprendizaje de ciertos rudimentos de maquetación para intentar sortear al señor Alejandro Moia, nuestro artista encargado de la imagen de la revista. Por desgracia, no me fue posible y terminé por revelar la situación. Él mismo, incluso, hubo de mentir a amigos y familiares para venir a verme a Estonia, con la excusa de un falso viaje de recreo a Düsseldorf. Durante sus escasas noches aquí, conmigo, revisamos uno a uno los cuentos de Eximeno, las entrevistas, las pinceladas autobiográficas que con total indiferencia y relajación ha ido dejando caer en entrevistas y apariciones públicas. Hicimos llamadas desde números locales, buceamos en internet desde servidores estonios sin dejar rastro de nuestras identidades y contactamos con los familiares de las víctimas de sus ominosos crímenes.

Cuando nos cercioramos de que no había duda alguna sobre la veracidad de sus abyectas acciones, Alejandro volvió a Madrid con el objetivo de no levantar más sospechas sobre nuestra investigación.

Me gustaría pensar que se le respetará la vida, pues no ha escrito una sola palabra de estas; por desgracia, ambos sabemos que no será así.

Es decir, nadie antes que usted, y otros como usted, ha leído la presente crítica.

No me importa demasiado el juicio de mis compañeros de Xatafi, ni sus caras sorprendidas cuando lean estas páginas de quien consideraban «su amigo». No me importa demasiado su decepción, porque cuando descubran lo ocurrido e intenten contactar conmigo ya estaré muerto.

A un cuerpo muerto no le duelen las decepciones de los vivos, del asco que deja en sus sentimientos.

No creo en un alma inmortal, así que puedo desaparecer tranquilo, sin el ahogo del conocimiento de su desprecio y sin una soledad que no habré de sentir. Además, con la muerte el arrepentimiento carece de sentido. Por tanto, no perderé estas últimas horas en disculparme por mi engaño, el cual repetiría sin dudarlo.

Pues al poco tiempo de leer estas líneas, el Cruciforme me habrá asesinado de una manera tan inimaginable que ahora no puedo ni deseo anticipar.

El señor Moia y yo hemos descubierto, con horror, que la antología de relatos *Bebés jugando con cuchillos* no es un conjunto de relatos de ficción, sino los desvaríos autobiográficos producidos por el teclado enfermo de Santiago Eximeno.

Uno debería sospecharlo nada más leer el que quizás sea su mejor cuento: “Propiedad intelectual”, donde se aprecia con mayor intensidad su planteamiento de narración como estructura reiterativa. Su propia forma, donde se ha cuidado cada palabra, donde todo augura el horror que se pretende expresar, es una macabra pista de la actitud con que Eximeno manipula las emociones del lector relato por relato. Pues cuando uno lee sus cuentos, descubre la gran cantidad de niveles en los que se pueden recoger lecturas enriquecedoras más allá de la anécdota de la trama. No obstante, así como esa trama tampoco se deja en el descuido, la relación con la realidad está presente en todo momento.

¿Cómo lo descubrí? Al leer sus textos de ciencia ficción, como el melancólico “Días de otoño” o el pavoroso “Anunciación”, que me recordaban demasiado a anécdotas y obsesiones que el propio Eximeno me había contado a lo largo de las alcoholizadas noches de las convenciones literarias.

Era cierto. ¡Era cierto! ¡Podía identificar cada argumento con su manera desgarrada de ver el mundo, como un lugar terrible en el que los oasis de felicidad dependen tanto de la propia voluntad como de las retorcidas formas del Destino! En efecto, Eximeno vive cada argumento antes de escribirlo. Este es el motivo de que, al igual que Marc R. Soto, el terror de cada cuento se base en la cotidianidad de la vida y en su malsano devenir. Por eso, yo me enganchaba a ellos con la extrañeza de que la trama importaba poco, comparada la morosidad con que en estos textos se emborrachan de lírica y de la plasmación de atmósferas. En este sentido, Eximeno supera a sus maestros: Barker, Campbell o King. El motivo no podía ser más que Eximeno ha matado en persona a las víctimas de sus cuen-

Bebés jugando con cuchillos

tos. Una de las pruebas documentales encontradas por el señor Moia y por mí refiere a un hecho de su infancia cuando, siendo aún niño, el Cruciforme dio vida en su nombre a los origamis de uno de sus relatos más célebres, asesinando a un pobre viejo (noticia publicada en *El País*, 19 de noviembre de 1982).

Hemos rastreado sus cuentos y encontrado informes policiales incluso desde aquí, desde la verde Estonia, sin importarnos el formidable gasto en llamadas y detectives. No cabe duda. Cuando lea, amable lector, uno de sus relatos más entretenidos: “Por un puñado de dólares”, le buscará la influencia de su amor por el western, especialmente por el presuntamente homenajeadó Sergio Leone. En realidad, se trata del resultado de un múltiple asesinato que llevó a cabo en Dos Hermanas. Aquella noche compartíamos habitación en una convención literaria y me insistía en su permanente insomnio, quejándose de que mis ronquidos no le dejaban dormir. Al parecer, la rabia, su furia descontrolada invocó al Cruciforme en nuestra misma habitación y perpetró a través de él aquellos horribles crímenes (noticia de *El mundo: Andalucía* publicada el 6 de noviembre de 2006).

Sin conocer los hechos, sin duda me habrían impresionado esa mezcla de humor macabro (que a veces, con genialidad, parece esconder bromas aun más terribles que se nos escapan) y de ciencia ficción de horror en un hibridismo inusual en el género, aunque rastreable en textos como los de Richard Matheson o J.G. Ballard.

Debe percatarse usted de que la trama y la conclusión de sus relatos no son tan importantes como el desarrollo de imágenes visuales. En sus historias, el tiempo y la sorpresa final ceden su protagonismo como vehículo de acontecimientos, queda como recurso descriptivo sin mayor interés que la sintaxis o las connotaciones espaciales, contradiciendo el decálogo de Quiroga. De este modo, se acerca a la narrativa posmoderna sin dejar de lado completamente su interés por la historia y los personajes, siempre diseñados meticulosamente, pero sin subordinar el conjunto del cuento a un final inesperado: como en narraciones de Marc R. Soto, los finales no resultan tan brillantes como el mero discurso. Precisamente en lo embriagador del fluir de sus palabras es donde sobrepasa al resto de autores especulativos de su generación. Excelentes ejemplos son: “Anunciación” y “Lo más dulce”. En ellos, la trama es lo de menos y no existe sorpresa final impactante. Importan mucho más las imá-

genes creadas, la atmósfera horrorosa engarzada mediante las palabras. Un magnífico ejemplo es “Polaroid”, donde se limita a mostrar las imágenes por sí mismas, dejando la lector la lúgubre posibilidad de construir por sí mismo la historia que hay tras ellas, en una vuelta de tuerca más al funcionamiento de lo imaginario en los grandes relatos de terror. Pero sin duda la mejor muestra es “Fragmentos de una flor de pétalos carmesí”, con una magistral estructura cuyo final se nos anticipa al principio del cuento y que consigue atrapar con la mera descripción de unas acciones cotidianas.

No puedo dejar de comparar su técnica en este sentido con la de Elia Barceló, salvo porque Eximeno es más doloroso, no tan ameno ni tan tierno. Al fin y al cabo, él ha vivido sus historias como protagonista, mientras que Barceló solo las escribe.

Tened cuidado cuantos osen desafiarse a ustedes mismos leyendo sus páginas. Lo de Eximeno es la palabra y de su connotación intelectual, con la que crea poderosas imágenes visuales, sin duda influidas por su pasión cinéfila. Guárdense de intentar leer sus relatos en voz alta o descubrirán que los más horribles no son los que describen crímenes ya cometidos, sino los que muestran su visión y sus sueños. Unos y otros pueden sumergir la mente del lector, si los lee en voz alta, en un estado de simbiosis con lo narrado. Pero esto es peligroso. No debe olvidarse que todos los cuentos de Eximeno hablan del horror de estar vivo.

El estilo, por tanto, hipnotiza para convencer de que ese horror y esa desolación no solo son innatos a la existencia de cualquier ser humano, sino incluso poéticos y, por tanto, deseables. Puede ocurrirle, como a mí, que usted ansíe ese dolor y esa muerte que, ha de tenerse por seguro, Eximeno nos acabará proporcionando.

De no conocer todos estos hechos, sin duda le habría recomendado esta antología y habría afirmado que se trata de una recopilación imprescindible de nuestra literatura, muy por encima de las adscripciones genéricas. No obstante, ahora qué conozco la verdad, le suplico que corra la voz y que no permita escapar impune a este monstruo. No se deje engañar por la dulzura de cuentos como “Al caer la noche” o por la madurez de textos como “Huertos de cruces”. Piense, por favor, en la realidad en que se han basado y en su poder sugestivo.

Y, ante todo, piense en el futuro que Eximeno sueña en esa joyita malsana que es “La hora de la verdad”, un futuro que debe detenerse aunque sea mediante el sacrificio de quien estas palabras

Bebés jugando con cuchillos

escribe —y que se apresura a enviar por gmail al señor Moia para que sustituya la maquetación de Vaquerizo— mientras escucha con resignación que alguien llama a su puerta mientras ríe. Y conoce mi nombre.

Y en estos últimos minutos empiezo a pensar si no ha sido todo otra estratagema de este monstruo, quien sospecha que nadie ha de creernos y que mi muerte será explicada como «el suicidio de un pobre loco». Ojalá Dios existiera para apiadarse de mi alma torturada.

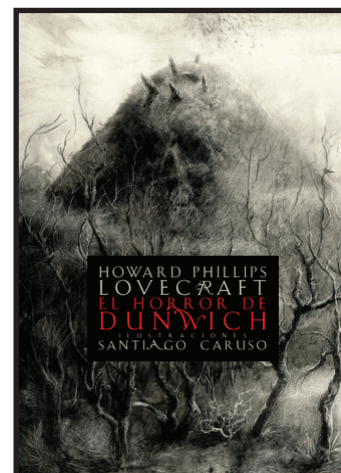
El horror que nunca muere

Magnus Dagon
Escritor y matemático

Antes de nada, creo que conviene decir que no soy un gran experto en H.P. Lovecraft. Mi punto de vista no va a ser el de una persona tremendamente erudita y conocedora del autor, sino el de un lector que se ha aproximado a él a partir de algunas de sus obras más conocidas y difundidas. Sin embargo, después de leer *El horror de Dunwich*, lo que sí que puedo decir es que esa cualidad magnética del autor que tanto me impresionó hace años sigue presente y no fue fruto de una sorpresa pasajera.

Hay quien dice que Lovecraft es un autor que o lo lees durante la adolescencia o ya no lo lees. No estoy en absoluto de acuerdo con ello. La adolescencia es un periodo relativo de la vida de las personas. Hay quien, en el buen sentido de la expresión, es una mente adolescente toda la vida, y hay quien, en el mal sentido de la expresión, es un eterno adolescente, y ambos pueden encontrar a Lovecraft en un momento en el que, teóricamente, estaría vedado para ellos, y aun así fascinarles por completo.

En el relato que nos ocupa subyace una de las cualidades que el autor domina con mayor fuerza, que es su capacidad para hacernos ver que no somos más que un accidente de la naturaleza en mitad de un mundo de fuerzas terribles y tenebrosas, un hormiguero en mitad de un jardín que de un momento a otro va a ser arrasado por un manguerazo de su dueño, o, como escuché decir hace poco, una cerilla encendida en una habitación



El horror de Dunwich
Howard Philips Lovecraft
Trad.: Elvio Gandolfo
90 páginas
Libros del Zorro Rojo, 2008

Lovecraft nos hace ver que no somos más que un accidente de la naturaleza en mitad de un mundo de fuerzas terribles y tenebrosas

El horror de Dunwich

oscura que tarde o temprano va a apagarse y a dejarnos sumirnos en las tinieblas.

Ésa es la cualidad de Lovecraft con su obra y su visión del mundo; el tremendo pesimismo de que nada importa demasiado, de que poco más podemos hacer que ser testigos de las batallas entre toda una colección de razas —Primigenios, Exteriores, Antiguos, Profundos— y Deidades —Cthulhu, Yog-Sothoth, Dagon, Azatoth— que pelean por controlar en Universo, el espacio-tiempo o, incluso, todas las dimensiones, sean cuales sean las otras que no son la nuestra.

En *El horror de Dunwich*, sin embargo, se encuentra un cierto optimismo que resulta hasta sorprendente en el autor, completamente ausente en otros relatos de su factura. No se debe a que de repente nos haya otorgado a los seres humanos la capacidad de enfrentarnos a estas diabólicas fuerzas del mal en igualdad de condiciones. Acaso seguimos siendo trogloditas con poco más que una cachiporra mientras que ellos van equipados con, para seguir la analogía, las más modernas armas de fuego. La cuestión es que en muchos de los relatos de Lovecraft los héroes, más que héroes, son unos pringaos desdichados que suelen estar en

el momento inapropiado y en el lugar inadecuado, como el pobre marinero Johansen, al que le tocó en suerte enfrentarse en R'lyeh a uno de los engendros más aberrantes de la historia de la literatura, o los expedicionarios de la Universidad de Miskatonic que se encontraron con toda una ciudad ciclópea, como el mismo Lovecraft diría, allá en la misteriosa Antártida.

Estos héroes, además, consiguen su objetivo, en el mejor de los casos, de una manera que se puede calificar de cuasiaccidental, y en la que no haré mucho énfasis porque no todo el mundo tiene por qué conocerla. Sólo mencionaré que, en comparación a ello, en esta ocasión existe poco de accidental y mucho de intencional en aquellos que arriesgan su vida y su salud mental para detener al llamado horror de Dunwich.

Esencialmente, y sin contar nada demasiado importante de la historia, porque resulta muy entretenido comprobar por uno mismo cómo se va desarrollando la trama, se puede decir que *El horror de Dunwich* es una historia de brujería moderna, tal y como entendía Lovecraft la brujería moderna. Tiene a su favor que no está recurriendo al ya típico recurso de que lo que sea que sea que se está haciendo, las aberraciones contranatura que se están llevando a cabo, formen parte de un antiguo ritual que se hizo en épocas pretéritas y se pretende repetir blablabá. Nada de eso. Lo que se está haciendo es nuevo bajo el Sol, nunca antes se ha visto, y muy probablemente, como es lógico concluir al acabar de leer el relato, nunca más se verá. Tiene a su favor también una suerte de improvisación que nos resulta intrigante, y que forma parte de esta clase de historias, y es que uno sospecha que, por muy misterioso que se pone Lovecraft, los perpetradores de toda la locura y barbarie que se desata son, por muy brujos y poderosos y temidos que sean, unos títeres en manos superiores, unos gañanes que ni siquiera tienen del todo claro lo que están manejando entre manos, una bomba de relojería que les va a estallar en cualquier momento.

Es difícil decir quién es el personaje central de esta historia. A veces, es difícil hasta decir cuál es el punto de vista de esta historia. Porque si bien uno tiene como objetivo prioritario ponerse del lado de la humanidad, hay momentos en los que llega a dudar si la intención de Lovecraft no sería hacernos simpatizar con los monstruos que están arrasando la comarca de Dunwich. Para empezar, porque Lovecraft no nos está ayudando mucho a que nos caigan bien las gentes de ese pueblo. No es que diga

Existe poco de accidental y bastante de intencional en aquellos que arriesgan su vida y su salud mental para detener al llamado horror de Dunwich

El horror de Dunwich

cosas bonitas de ellos precisamente. En el mejor de los casos, los individuos más cultivados del pueblo llegan a ir a la Universidad de Miskatonic a estudiar —como si eso ya los convirtiera en personas morales y éticas por sí mismo, aunque puede que aquí se aprecie esa culpa que sentía Lovecraft por no haber dedicado más su vida al estudio—, y luego, de los que se quedan, se deshace en barbaridades, siendo las más bonitas que dice de ellos degenerados, abyectos, genealogía podrida, y otras beldades por el estilo.

Tampoco es que el pueblo sea de lo más acogedor que uno pueda imaginarse. Es posible que Innsmouth le gane por la mano en repulsividad, pero no cabe duda de que los antecedentes que pinta para el mismo, que se remontan a 1700 y en los que sugiere que pasaron toda clase de monstruosidades en el pasado, no ayudan a que resulte demasiado hospitalario. Acaso incluso justifica lo que ocurrió con el horror de Dunwich, como diciendo que merecido se lo tenían y que tarde o temprano tenía que ocurrir. Por otro lado, no faltan las adorables leyendas arcanas de colinas de piedras olvidadas y movimientos de tierra internos donde vaya usted a saber qué vive o qué está ocurriendo, y destaca de manera clara la colina de Sentinel Hill, cuyo nombre no pudo evitar que me preguntara si de ahí surgiría el de uno de los pueblos más famosos de la historia de los juegos de miedo, el espectacular y repulsivo Silent Hill, que no creo que hubiera gustado demasiado a Lovecraft teniendo en cuenta que los horrores que en él se producen son de tipo psicológico más que físico. Pero me estoy desviando del tema.

No está de más hablar de unos bichejos que son protagonistas a lo largo de todo el relato, los chotacabras, que están provocando un ambiente opresivo durante toda la historia, unos pajarracos que tampoco es que sean un ruiseñor, pero decididamente no son tan asquerosos como uno podía esperarse; algo grises en el mejor de los casos. Pero el caso es que Lovecraft los usa con auténtica maestría para otorgar al pueblo una señal de identidad inequívoca, además de una muestra de fauna local que siempre es de agradecer teniendo en cuenta que hablar de un pueblo sin mostrar algo de bichería queda, cuanto menos, artificial, aunque es un error supongo que típico de los escritores de ciudad como un servidor, más acostumbrados a callejones y polígonos abandonados que a bosques y llanuras deshabitadas.

La evolución de la trama es muy interesante, y, volviendo a lo que decía acerca de quién lleva el peso de la historia, resulta ofrecer las mejores sorpresas del relato. Lovecraft juega espléndidamente con los momentos de incertidumbre y misterio en la

historia, como el joven Wilbur Whateley y sus intenciones en la trama, el secreto del granero al que nadie se puede acercar y que cada vez debe ser reformado para dejar más espacio libre en su interior y, sobre todo, la batalla final en Sentinel Hill. Ésta se halla repleta de momentos elípticos que el lector debe llenar en su cabeza, además de puntos de vista cuidadosamente bien escogidos, donde el autor nos hace sentir como un aldeano más del pueblo observando la pelea en la lejanía. Hay también mucho énfasis en la magia como elemento importante de la historia, tanto del lado de los malvados —rituales en la colina, la invisibilidad— como de los buenos —el conjuro que logran descifrar—. De este modo, Lovecraft llega a sugerir que la magia sólo puede detenerse con magia, y no cualquier magia, sino las mismas armas del enemigo, sugiriendo una vez más que, si por conocimientos nuestros se tratara, íbamos listos para enfrentarnos contra semejantes fuerzas del caos.

Detrás de toda la historia, como suele pasar en las obras del autor, hay una entidad reconocible de su tradición, y el tratamiento que la da resulta tener un mucho de perversamente religioso, católico en concreto, con una sugerencia nada velada a Jesucristo. Ya dijo Lovecraft una vez que él no creía en Dios alguno y por eso iba a hacer los suyos: se podría decir que *El horror de Dunwich* es su alteración particular del Nuevo Testamento en versión monstruosa; penitencia, muerte y resurrección incluidas.

El horror de Dunwich es su alteración particular del Nuevo Testamento en versión monstruosa; penitencia, muerte y resurrección incluidas

El horror de Dunwich

Es difícil decir quién es el personaje central de esta historia. A veces, es difícil hasta decir cuál es el punto de vista de esta historia

Por otra parte, una mención especial merece, en la presente edición, los impresionantes dibujos de Santiago Caruso. El cuidadísimo trabajo del ilustrador deja boquiabierto al lector, sobre todo por ser capaz de superar toda expectativa y plasmar en imágenes momentos de la historia con los que uno llegaría a pensar que no sería capaz de atreverse. El pueblo de Dunwich no puede ser más aterrador y oscuro que a través de sus dibujos, y no duda en atreverse a plasmar los momentos más inolvidables de la historia, como el incidente de la biblioteca de Arkham o la pelea final en lo alto de Sentinel Hill. Mención aparte merece también la edición y manera de intercalar los dibujos, pues primero te introduce por medio de las palabras de Lovecraft en la historia, para después mostrarte una imagen en todo su esplendor.

Uno de los dibujos más logrados, en mi opinión, es uno de los que más fácilmente podía provocar decepción, y se trata del propio horror de Dunwich, que uno cree que el dibujante pasará de largo o ligeramente por encima, en el mejor de los casos, cuando de repente vas y no sólo te lo encuentras, sino que está a doble página, para que no se pierda un solo detalle.

En resumen, se trata de una magnífica obra publicada en una excelente edición, tratada con un mimo y cuidado innegable que ya no se ve hoy en día con los relatos, generalmente relegados a ser uno más de una larga compilación perdida en cualquier estantería de un centro comercial.

Cuentos de pasado mañana



Las puertas de lo posible

José María Merino

224 páginas

Salto de página, 2008

Elia Barceló
Escritora

En el número 10 de esta misma revista comenta Julián Díez, en un excelente artículo llamado “Secesión”, la escasez de textos de temática prospectiva en las décadas pasadas. No le falta razón y es la causa, entre otras, de que yo haya abandonado en gran parte la lectura de obras de ciencia ficción; porque cada vez va habiendo menos que me resulten interesantes.

Cada lector tiene sus gustos y manías y, en mi caso, lo que más atractivo me ha resultado siempre dentro del campo de la ficción no realista es precisamente la rama extrapolativa o prospectiva (por llamar de algún modo a un género de límites tan poco claros). Es posible que la nostalgia tenga también su pequeño papel en el asunto, pero recuerdo con absoluta claridad el deslumbramiento que sentí al leer *1984*, *Un mundo feliz*, *La mano izquierda de la oscuridad*, *Los desposeídos...*; obras en las que se nos presenta un mundo futuro, o alternativo, o posible. Se nos introduce en él a través de la identificación con uno o varios personajes centrales y se nos deja avanzar por ese mundo haciendo equilibrios entre la sorpresa, el horror, el asombro, la esperanza algunas, pocas, veces, comparando siempre con nuestra realidad presente y conocida.

Si es cierto que la ciencia ficción es sobre todo, como han defendido ciertos comentaristas del género, «literatura de ideas», en ninguna otra vamos a encontrar más ideas y más gérmenes de ideas que en la rama prospectiva. Una buena novela, o un buen conjunto de relatos que nos lleven a nuestro

Las puertas de lo posible

propio, probable futuro, es algo por lo que hay que estar agradecido en un panorama literario donde cada vez más prima la banalidad, la frivolidad y el hablar por hablar.

Las puertas de lo posible, de José María Merino, es un libro de mediano tamaño (227 páginas) pero que, como el arroz, cunde mucho, porque, estando compuesto de un prólogo, 17 relatos y un glosario final, contiene un mundo futuro que se nos presenta en variadísimos aspectos de su devenir cotidiano.

El pretexto es sencillo: un equipo científico de la Miscatonic University (claro, una universidad estadounidense, pero ya con guiño de ojo, porque cualquier lector de género de toda la vida sabe qué significa esa universidad y por qué el prólogo está firmado en Providence) ha conseguido enviar con éxito un cronómetro al futuro de nuestro planeta —el *Cthulu* (más guiños)— y recoger una gran cantidad de información de cómo será la vida humana dentro de quinientos a seiscientos años. Anteriormente, como es sabido, se habían realizado dos misiones: la del *Anacronópete* (1887), de Enrique Gaspar y Rimbau, y la del *Time Machine* (1895) de Herbert George Wells.

El profesor doctor Souto (los lectores habituales de Merino reconocerán al personaje) ha rogado a José María Merino que escriba unos cuantos relatos para, de manera literaria, hacer accesible al público parte de la información que ha recogido el cronómetro, pero el escritor no lo ha hecho a la plena satisfacción del científico, quien se siente obligado a distanciarse un tanto del resultado final. Realidad y ficción se confunden, se mezclan, y ambas salen ganando.

Ya en este estupendo prólogo, lleno de ironía y de referencias al mundo de la ciencia ficción clásica, y a la vez tan lúdico y cervantino, nos damos cuenta de lo que ha pretendido hacer Merino: sus «puertas de lo posible» son un homenaje a la ciencia ficción con la que crecimos todos los lectores que tenemos ahora más de cuarenta años —quizá los de treinta y tantos estén incluidos—, pero son también un juego literario fuera de géneros que entronca directamente no sólo con nuestro Siglo de Oro, sino con los mitos básicos de nuestra cultura occidental, y además son un pequeño ejercicio de nostalgia en ocasiones y, por supuesto, una feroz crítica de nuestra sociedad actual y una lúcida advertencia de lo que nos espera, si no hacemos algo, y rápido, para evitarlo.

Yo conocí a Merino —literariamente— gracias a un espléndido relato que sigo releyendo con frecuencia, “Tres documentos sobre la locura de J.L.B.”, en

Contiene un mundo futuro
que se nos presenta en
variadísimos aspectos de su
devenir cotidiano

La cuestión de la lengua
que es posible usar para
narrar el futuro se tematiza
en el prólogo, como no
podía ser menos en un
escritor que —por serlo— es
plenamente consciente de
que las palabras son las que
sostienen la narración

Las puertas de lo posible

el que en apenas seis páginas se nos presenta un mundo futuro que da escalofríos: un mundo donde no existe la imaginación, la fantasía, la ficción; donde todo se toma perfectamente en serio, sobre todo lo que tenga que ver con la Religión o el Estado; donde los castigos están a la orden del día para todo ciudadano que se comporte de modo ligero, irónico, irrespetuoso o irreverente.

El mundo que nos presenta en *Las puertas de lo posible* no llega a ser tan ominoso como el de este relato, pero tiene muchos parecidos con él, sin llegar a ser un planeta sin esperanza. Como se dice en el prólogo, según Merino, “lo que en la mayor parte de este libro se refleja, completamente realizado en ese futuro que espera a los habitantes del planeta Tierra, aún podría ser peor”.

Efectivamente, podría ser peor, aunque ese futuro se caracteriza principalmente por sus carencias: falta de espacio (los pisos de treinta y cinco metros cuadrados son un lujo, las parejas apenas pueden vivir juntas porque no caben), falta de agua dulce (los ríos son recogidos desde sus fuentes para que no se desperdicie una sola gota de agua), falta de oxígeno (una de las industrias más lucrativas es la fabricación de oxígeno), falta de comida (el alimento básico es la burga de lubín —una especie de hamburguesa hecha de la carne triturada de un mamífero acuático—), falta de relaciones personales intensas, que desemboca en frialdad afectiva, separaciones, pocos hijos, sentimiento de soledad, enfermedades psíquicas, necesidad de terapias, etcétera.

Leyendo todos los relatos en su conjunto nos enteramos de que después del periodo de las Guerras Santas (que parece haber tenido lugar en el siglo XXI) la sociedad ha entrado en una época de paz, con un gobierno mundial de triple presidencia, en que la población paga unos impuestos altísimos y vive pendiente de los medios de comunicación, que manipulan las voluntades con gran facilidad.

La mayor parte de los ciudadanos realiza trabajos del sector de servicios y las ocupaciones que se nos presentan son, por ejemplo, guardián del agua, polinizador, agente de seguros, biólogo, vigilante de sistemas... Da la sensación de que ya casi nadie produce nada, y cuando se llega a los 75 años, los ancianos son obligados a retirarse a un centro de viejos donde se les trata como a niños pequeños y de donde algunos intentan escapar.

La Tierra ha sufrido una gran catástrofe ecológica, tiene colonias en la Luna y en Marte, y un Planeta Reserva —Terranoé— cuya existencia es más que dudosa y se utiliza para justificar tanto la

elevación de los impuestos como la congelación de los salarios. La Religión —las religiones— son fundamentales y los ateos y agnósticos tienen una vida realmente difícil, a pesar de que están dentro de la legalidad. En los últimos cuentos parece perfilarse también un endurecimiento de la moral imperante porque los habitantes de la Tierra, después de este largo periodo de paz, empiezan a caer de nuevo en el hedonismo, la ironía, la imaginación y la irreverencia. Y eso, evidentemente, no se puede consentir.

Para narrar todo esto, Merino utiliza una lengua convencional, de nuestro propio siglo, añadiéndole neologismos que encontraremos al final, en el glosario, pero que son no sólo perfectamente comprensibles, sino muy castizos: «maquinenas» se llaman, por ejemplo, los robots de uso sexual para el placer de los hombres (los «maquimozos», como era de esperar, han sido prohibidos por las diferentes iglesias del planeta); bareto, telebultos, robinsonarios, ecoterro...

La cuestión de la lengua que es posible usar para narrar el futuro se tematiza en el prólogo, como no podía ser menos en un escritor que —por serlo— es plenamente consciente de que las palabras son las que sostienen la narración y que, de hecho, no es lógico que una historia que sucede en el siglo XXVII esté narrada de la misma manera y con las mismas palabras que una del XX.

Ha rebajado a propósito el tono emocional, distanciando al lector de la materia narrada, «desperdiciando» a veces incluso el efecto emocional que podría haber producido en el lector si le hubiera permitido asistir a ciertas escenas en lugar de limitarse a contárselas

Las puertas de lo posible

También es tema a lo largo de los relatos la pervivencia de motivos literarios en el acervo cultural de nuestros descendientes; así, un académico (una especie de historiador, etnólogo, investigador de la literatura) que se dedica a recopilar antiguas leyendas, nos habla de la pervivencia de transmisión oral de leyendas como «relatos que atribuyen a despoblados desnudos y desérticos un pasado de edificios y monumentos majestuosos o de maravillosos vergeles; la leyenda sobre ese viajero perdido y amnésico que recorre, errante e inmortal, las rutas del espacio; esa otra muy divulgada sobre el satélite del tesoro, donde un antiguo terro muerto por la policía habría escondido las riquezas, resultado de desvalijar varios museos de joyas, que financiaban la organización y cuyo paradero sólo él conocía».

Los hombres y mujeres del futuro siguen soñando en las mismas cosas.

En algunos casos, aparece un personaje en dos relatos distintos, en uno como protagonista y en otro como secundario o incluso menos, lo que ya conocíamos de otras antologías de Merino y que da una sensación de mundo unitario al conjunto de los cuentos.

Si algo no ha acabado de satisfacerme en *Las puertas de lo posible*, muy certeramente subtítulo "Cuentos de pasado mañana", es que —quizá para adecuarse al mundo que nos está presentando— el tono emocional de los relatos es muy bajo.

Con mucha frecuencia, la historia que se nos narra no sucede delante de nosotros, sino que justamente «se nos narra». Es de todos sabido la diferencia que existe en una novela, en un relato, entre «mostrar» y «contar»; ésa es una de las decisiones más difíciles para un escritor que comienza su andadura. Pero Merino no es una joven promesa; es un sólido escritor muy experimentado, lo que significa que su elección es voluntaria, que ha rebajado a propósito el tono emocional, distanciando al lector de la materia narrada, «desperdiciando» a veces incluso el efecto emocional que podría haber producido en el lector si le hubiera permitido asistir a ciertas escenas en lugar de limitarse a contárselas a través de un narrador.

Por ejemplo, en uno de mis relatos favoritos, "De princesas y ratones", una hermosa historia de amor, esto sucede en algunos momentos mientras que, en otros, da la sensación de que el mismo Merino se ha dejado llevar y nos ha concedido una empatía que había escamoteado en otras ocasiones.

Tengo que conceder que a veces ese distanciamiento narrativo funciona muy bien para crear un

extrañamiento entre el lector del siglo XXI y los personajes de cinco o seis siglos después, como cuando en "Acuático", después de que el personaje femenino diga «Estos lugares de las fuentes están llenos de paz», el protagonista del relato, que es guardián del agua, «volvió a sentirse perplejo, al descubrir que se podía llamar paz a esa inmovilidad sin gentes ni máquinas, bajo la que murmuraba el flujo incasante del agua en la tubería».

Leyendo estos relatos he tenido a veces la sensación de volver al pasado —curiosa paradoja cuando se trata de historias ambientadas en un futuro lejano— en el sentido de que se desprende de muchas de ellas un perfume clásico (dentro de la tradición del género conocido hasta ahora como ciencia ficción) que hace que uno se recuerde a sí mismo a los catorce, quince, dieciséis años, leyendo esos libros que venían de Estados Unidos y que, por muy mal traducidos que estuvieran, le despertaban a uno la imaginación y le hacían soñar.

Por fortuna, estos relatos están mucho mejor escritos que alguno de aquellos «clásicos» americanos y, lo que no deja de ser impresionante para alguien que se crió con textos estadounidenses, están escritos en español para lectores españoles: los personajes va a tomar unas «birras» a un «bareto», comentan los atentados de los «terros» y van a pasar un buen rato a un «divertidor, mientras que el sexo se busca en los «edenes» y, si a uno le sobran los millones, se compra un «robinsonario» en mitad del Pacífico.

Usando una de mis metáforas favoritas para la escritura, Merino ha estirado el vellón de lana de nuestra sociedad actual hasta hilar con bastante finura un hilo que le ha permitido hacer un ovillo de futuro. Un futuro que, si no es terrible, tampoco es deseable; un futuro en el que los humanos se han adaptado a lo que tienen, como siempre han hecho a lo largo de la historia, y que sólo los lectores del siglo XXI podemos juzgar adecuadamente porque nosotros sabemos todo lo que se están perdiendo, todo lo que ya no existe para ellos, mientras que nosotros aún lo disfrutamos.

Como en toda buena literatura prospectiva, el efecto que produce es agridulce: es bueno pensar que la humanidad sobrevivirá a la catástrofe ecológica, que se adaptará al deterioro de la atmósfera, que encontrará normal la estrechez, la pobreza de la alimentación, la falta de agua, el empobrecimiento del amor y de las relaciones sociales... Pero da mucha lástima darse cuenta de que ahora podríamos hacer algo para evitarlo y, probablemente, no lo haremos.

Las puertas de lo posible

A veces ese distanciamiento
narrativo funciona muy bien
para crear un extrañamiento
entre el lector del siglo XXI y
los personajes de cinco o seis
siglos después

Este es el tipo de lectura que yo recomendaría a los jóvenes, que quizá aún estén a tiempo de cambiar algo de nuestro futuro, y a los no tan jóvenes –especialmente a los políticos, a ver si cuando les preguntan los periodistas en verano qué libro se van a llevar de vacaciones dejan de contestar que están «releyendo» a Cervantes o a Lope de Vega—. Pero la verdad es que no tengo muchas esperanzas. Si los editores suelen decir que los libros de relatos no se venden, un libro de relatos de género prospectivo se va vender mucho menos porque a muchos lectores estas cosas –sin haberlas leído nunca– no les parecen serias (porque no son «verdad») y a otros les parecen demasiado negras («para un rato que dedica uno a leer, al menos que sea algo agradable»), de modo que al final es posible que acabemos en un futuro como el que nos pinta José María Merino en *Las puertas de lo posible*. Pero nosotros ya no lo sufriremos.

Los ojos cargados de sueño. Un estudio de *La orilla oscura*, de José María Merino

Alberto García-Teresa
Licenciado en Filología Hispánica y poeta

«Tenía los ojos cargados de sueño»

Encontramos pocas novelas que plasmen de una manera tan lograda la total confusión de identidades y, aún es más, que logren transmitir ese desasosiego al lector. *La orilla oscura*, la tercera novela de José María Merino, publicada en 1985, Premio Nacional de la Crítica, continúa siendo uno de los hitos de la narrativa española reciente. Además de contener buena parte de las propuestas del universo del autor y de señalar ya veredas por las que más tarde se internará, la obra demuestra gran maestría en el conocimiento y uso de los mecanismos de la ficción, una inusitada capacidad para ofrecer una narración laberíntica y, sobre todo, una extraordinaria construcción de un mundo ficcional riquísimo, alucinado y lleno de recovecos y dobleces.

En esencia, el libro nos cuenta el proceso de confusión de un personaje (del que nunca se dice su nombre), primero en cuanto a su noción de realidad y posteriormente a su propia identidad. Sin poner en primer plano una narración tradicional, con presentación, nudo y desenlace, el autor sabe disponer sucesivos núcleos de tensión que arrastran el relato y enredan al lector. De esta manera, *La orilla oscura* nos remite a un sentimiento de crisis existencial, pues plantea cuál es la naturaleza de la existencia y cómo entiende el ser humano su identidad.

Igualmente, *La orilla oscura* es una de las más brillantes novelas fantásticas. Además de

La obra demuestra gran maestría en el conocimiento y uso de los mecanismos de la ficción, una inusitada capacidad para ofrecer una narración laberíntica y, sobre todo, una extraordinaria construcción de un mundo ficcional riquísimo, alucinado y lleno de recovecos y dobleces

Los ojos cargados de sueño. Un estudio de *La orilla oscura*, de José María Merino

la impecable factura formal y la espléndida concordancia entre la estructura y la concepción superpuesta de la realidad de su universo ficcional, la obra muestra una exploración muy singular de las posibilidades expresivas y filosóficas del elemento fantástico en su estado más puro.

En ese sentido, conviene, antes de nada, aclarar brevemente y delimitar qué se entiende por «fantástico» en la tradición de la Teoría de la Literatura.

Así, aunque ya habían existido diversos acercamientos a la materia anteriormente, el mejor estudio, y a la postre la base de todo el resto de planteamientos posteriores, fue concebido por Tzvetan Todorov en *Introducción a la literatura fantástica*. Todorov define lo fantástico de la siguiente manera:

En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sin sifides, ni vampiros, tiene lugar un acontecimiento que no puede explicarse mediante las leyes de ese mismo mundo familiar. Quien percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son; o bien el acontecimiento sucedió realmente, es parte integrante de la realidad, pero entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos. (...) Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. (...) Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento en apariencia sobrenatural¹.

A esa concepción se le han añadido múltiples matizaciones, puesto que, por ejemplo, esa «vacilación», que está basada en la percepción del lector, puede prolongarse hasta el punto de no ser resuelta. Igualmente, los nuevos enfoques filosóficos, que dudan ya de la estabilidad del concepto «realidad», obligan a precisar esas fronteras. Quizá la aportación más sopesada a ese respecto sea la de David Roas, quien defiende que el hecho fantástico no se apoya en la vacilación fantástica sino en la «inexplicabilidad del fenómeno»².

¹ Tzvetan Todorov, «Definición de lo fantástico», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico* (Arco, Madrid, 2001).

² David Roas, «Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición», en Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno (ed.), *Ensayos sobre literatura fantástica y ciencia ficción* (Asociación Cultural Xatafi y Universidad Carlos III, Madrid, 2009). También en:

José María Merino ha profesado siempre su gusto por este subgénero, de manera teórica y también en su propia obra creativa. Él, por su parte, introduce en *La orilla oscura* como factores que conjugan esa vacilación el sueño, la memoria y la ficción (literaria y mítica). En otras novelas y cuentos se apoyará en algunos elementos puramente fantásticos, pero en *La orilla oscura*, a los hechos netamente fantásticos (como es la aparición del doble en este volumen), les suma nuevas esferas que contaminan la percepción de la realidad hasta el punto de ponerla en entredicho. De este modo, lo desestabilizador no son principalmente elementos sobrenaturales, sino aspectos situados en la orilla de lo real. Además, él es uno de los narradores que no da opción a buscar una solución ante la vacilación fantástica: la duda queda latente después de cerrar el volumen, como se comprueba en el presente libro.

Dicho lo cual, la novela comienza con un revelador «leves fulgores en una penumbra, todas sus visiones se desvanecieron» y se añade «“porque quizás estás soñando aunque ves que estás despierto”, pensó». No en vano, se ha arrancado la obra con una fusión entre un cuarto de estar y una selva, en

<http://www.congresoliteraturafantastica.com/pdf/EnsayosCFyLF.pdf> .

Además de la impecable factura formal y la espléndida concordancia entre la estructura y la concepción superpuesta de la realidad de su universo ficcional, la obra muestra una exploración muy singular de las posibilidades expresivas y filosóficas del elemento fantástico en su estado más puro

Los ojos cargados de sueño.
Un estudio de *La orilla oscura*, de
José María Merino

Introduce como factores que conjugan la vacilación fantástica el sueño, la memoria y la ficción (literaria y mítica), por lo que lo desestabilizador no son principalmente elementos sobrenaturales, sino aspectos situados en la orilla de lo real

donde los elementos de uno y otro espacio se superponían. Sin duda, resulta toda una declaración de intenciones, y ya se sumerge al lector en las coordenadas en las que se moverá Merino.

El autor consigue transmitir esa fusión sin llegar a la confusión en el lector mediante su maestría en el uso de la narración. Ésta posee una extraordinaria fluidez, que logra amalgamar los elementos contrarios sin ningún tipo de enfrentamiento, sino derivándose hasta ellos. Se apoya en una atmósfera consistente y una sintaxis llena de breves subordinadas, además de la abundancia de «pensó», «intuyó» e «imaginó» como punto de partida de las descripciones. No en vano, durante largos tramos lo narrado se limita a explicar lo que percibe y evoca el protagonista. De esta manera, el escepticismo del lector se vence pues de entrada sabe que se trata de la enunciación de una subjetividad. Sin embargo, ese mismo lector se verá arrastrado por esa nueva dimensión inestable pero sólidamente plasmada por el autor.

Es muy significativo como José María Merino emplea la luz como un recurso expresivo, como un símbolo de la lucidez mental y también tal que me-

dio engañoso que, a través de la sugerencia de la sombra, deforma los objetos o les otorga nuevas dimensiones («la luz es tan ambigua como el vacío»). Continuamente se hacen referencias a ella, especialmente para marcar el territorio de la vigilia frente a los universos de los sueños. Existe, de hecho, una alusión expresa constante a los párpados, a los ojos cerrados, que marcan la barrera donde la luz donde puede penetrar. Así, se detiene el narrador en describir las distintas intensidades, tonalidades y efectos de la luz sobre los objetos, e incluso en su «densidad». Es fuente de seguridades pero también de suspicacias, pues su propio exceso, no sólo la penumbra, resulta engañosa en algunas ocasiones. De este modo, la luz sirve de asidero en la realidad: «Así, casi todos los objetos quedaban de pronto definidos con una presencia tan rotunda, que era inimaginable pensar en un pasado en que la oscuridad los ocultaba, o en un futuro en que, extinguida otra vez la claridad, desaparecerían nuevamente». Por tanto, dejar de percibirlos implica su desaparición de lo real.

De esta manera, Merino reafirma el valor de la subjetividad a la hora de conformar la realidad. Será real lo que uno perciba, y lo que no perciba no existirá:

Aquella mañana le asaltó por primera vez la sospecha, velozmente esfumada, de que las cosas que le rodeaban tenían una naturaleza distinta de su aspecto y se mostraban sujetas al espacio y a la hora por un mero simulacro de coherencia.

Por eso se incide en la posición del protagonista como observador, pues su percepción es la que configura la realidad y el mundo ficcional. Abre así la puerta a la invasión del subconsciente, de la imaginación, que adquiere plena consistencia. Al mismo tiempo, expresa una convicción filosófica plenamente posmodernista, y que sirve de base coherente a los postulados de la literatura fantástica, como el mismo Roas ha defendido de manera genérica³, presentados por Todorov que Merino matiza.

En esa subjetividad se deben enmarcar las continuas dudas del personaje sobre la configuración de su realidad (se plantea si es verdad lo que piensa por inercia que es, o si es una apariencia de otras relaciones), pues además su imaginación nos remite a espacios misteriosos y extraños («tuvo la sospecha de que aquel lugar inmenso era realmente un misterioso almacén, un

³ *Ibidem.*

Los ojos cargados de sueño. Un estudio de *La orilla oscura*, de José María Merino

extraño museo donde se custodiaban seres y objetos de diversa procedencia»). De hecho, en un momento concreto se nos informa de que «se obligó a creer que su estremecimiento era ficticio, que se trata de figuraciones prendidas aún en las asperezas del sueño, inocuas al fin, afirmándose en la seguridad de que su amenaza no era posible». Pobre ingenuo, el personaje (y con él, el lector) pues precisamente Merino se apoya en esa premisa para desbaratar la estabilidad del lector, para descolocar su orden de la realidad, ya que, una vez conocida la fortaleza de la resistencia, el escritor se lanza de manera sutil pero incansable a bombardearla. Más efectivo resulta antes que negar la realidad sembrar dudas sobre su consistencia. La sospecha es más cancerígena.

De este modo, la duermevela (previa al completo despertar y también en un delicado insomnio) es el espacio natural de la potencia narrativa de Merino, y el eje de su interpretación de la «vacilación fantástica». Sin embargo, veremos cómo la ensoñación también es un método muy usado, y ésta encierra menos argumentos que apacigüen la intranquilidad del lector, pues se encuentra plenamente insertada en la realidad.

Así, podríamos decir que el personaje «sueña despierto», pues superpone su visión imaginativa de la realidad sobre lo cotidiano aun cuando se sabe perfectamente despierto, lejos del sueño. A esta impresión se refiere el personaje al hablar de «fue entonces cuando sospeché claramente que tras la apariencia verdadera de todo lo que le rodeaba, en el tiempo y en la geografía, podían estar envolviéndole los firmes enredos de un sueño». Y en numerosas ocasiones nos revela su resistencia a ello, como ya he aludido:

Para alejar la sospecha de estar inmerso en algún sueño extraño, se obligó a pensar que se trataba de...

Sintió la necesidad de saber que, por encima de aquellas imágenes que de modo tan estridente parecían mostrar el triunfo de ciertos ensueños, la realidad se mantenía incólume, como un puerro seguro frente a las aguas oscuras y agitadas.

Nuevamente surgió en su pensamiento, con mucha fuerza, la sospecha de que todo aquello no era verdad, sino fruto de la imaginación traviesa que se había apoderado de su mente durante el tiempo de algún sueño profundo.

Respondería por tanto a un patrón de alteración de la percepción de la realidad, a la alucinación

Más efectivo resulta antes
que negar la realidad sembrar
dudas sobre su consistencia.
La sospecha es más
cancerígena

(motivada por olores, imágenes y todo lo que percibe el protagonista y es transmitido mediante la escritura) cuando asistimos al relato narrado en tercera persona. Merino comienza desde esa perspectiva, de hecho, para no provocar un brusco encontronazo con el lector. Al respecto, se nos informa de que «aquellas ilusiones eran sólo fruto de una pereza fantasiosa». ¿No estará el narrador tratando de calmarnos paternalistamente, de forma que sólo pretende apaciguarnos con cierto engaño para arremeter con más fuerza a continuación?

Así ocurre, efectivamente. Por un lado, en algunos pasajes la realidad y la ensoñación se trenzan de tal manera que resulta muy complicado distinguir las. Además, como punto extremo se comprobará esa confusión cuando nos adentremos en el relato en primera persona (la narración del piloto o la de Nonia), en el que seremos incapaces de poseer una (falsa) objetividad a la que aferrarnos para desmentir lo relatado. Por otra parte, la reincidencia en la confusión consolida ese desconcierto, pues mina de manera continua las certezas. La propia desorientación e incluso desesperación del protagonista, abrumado ante la permanente mezcolanza, traspasa al lector.

Igualmente, se establece una tensión especial en esa confluencia cuando la fantasía comienza a motivar la realidad, cuando el personaje comienza

Los ojos cargados de sueño. Un estudio de *La orilla oscura*, de José María Merino

a actuar según lo que está imaginando y la realidad responde a sus acciones. Entonces, se produce un reconocimiento de la realidad a través del ensimismamiento, no al revés. Es decir, el personaje se asienta en la realidad porque ésta responde a la cadena de ensoñaciones que imagina, pues él se ha desentendido de lo real. Así, el hecho de que comience a investigar quién es la persona reflejada en un retrato (algo que lleva a cabo porque le parece su padre y cree que puede ser él, aunque queda demostrado en seguida que es una apreciación errónea, pero que se resuelve a continuación explicando que se trata de un pariente lejano emigrado) mueve la acción y dispara la intriga.

En ese momento, Merino lleva un paso más allá el problema de la confusión, pues arrancan las dudas sobre la identidad del protagonista. Su desasosiego irá en aumento, y el escepticismo del lector acompañará un proceso en el cual, progresivamente, cada vez parecen menos claras las cosas: «cuando se acostó, apenas recordaba quién era». Como si de una espiral cónica se tratara, la incertidumbre encadena nuevas dudas hasta quedar personaje y lector enfangados en el desconcierto.

La irrupción (pues ciertamente rompe el ritmo cotidiano del protagonista) de ese pariente lejano, de quien tampoco conocemos su nombre pero sí el de su mujer, da pie a la aparición del doble, ese elemento fantástico tan trabajado por el género. Tras el simple parecido físico, el hijo del emigrado descubre una espeluznante revelación, que enciende todas las alertas del lector, ya precavido una vez que conoce el terreno pantanoso en el cual la realidad de Merino se mueve. Dice:

Anoche tuve un sueño. Volvía muy tarde a mi casa. No había otra luz que la de la luna, y un silencio de muerte. La puerta estaba abierta y se oía la respiración de los durmientes, una respiración jadeante, como el aliento final. Entré en mi alcoba y vi en la cama dos cuerpos: Alicia, dormida, y a su lado un hombre, también dormido. Era igual que yo, pero no era yo. Supe que yo ya no tenía casa, ni mujer, ni familia y me puse a llorar como un niño.

El lector ya sospecha que el hombre del sueño podría ser el protagonista, y él mismo nota cierta incomodidad en el mismo sentido. No en vano, él llega a suplantar en realidad a ese hombre. Y esa transición es una demostración maravillosa de la maestría narrativa de Merino, pues nos plantea si real-

mente en ese momento es cuando se ha despertado, y si no ha sido todo lo anterior un sueño, y despierta hablando con las formas americanas (apreciable en el uso de los tiempos verbales y el voseo). Y, sin embargo, a pesar de todo, algunos personajes afirman notar cambiado al personaje. ¿Cuál es, entonces, el real? ¿Qué es lo que está dentro de un sueño? ¿O acaso no es todo una gran alucinación?

Asombra la capacidad del escritor para llevar a la práctica esas dudas, pues no sólo las plantea de manera retórica, sino que se trasladan al lector. Además, es importante destacar que Merino no agota los diferentes prismas que originan la vacilación fantástica. Tras explorar un vertiente, se centra en otro: confluencia de sueño, realidad y memoria; el doble; trasvase de la literatura a la realidad; trasvase entre sueños... Que de manera explícita reitera la confusión del protagonista en numerosas ocasiones, en sus distintos estadios, refuerza la impresión, antes que abrumar con ello:

Con el tiempo, la realidad de las horas diurnas y el esplendor evocado en las nocturnas fueron formando en su mente una contrapuesta imaginaria en que se hacía difícil separar lo que realmente estaba sucediendo y lo que, sucedido ya muy lejos, era solamente recordado.

También es significativo que en la página 115⁴ nos cuente, en el recuerdo de una historia narrada por una vieja tía, rememorando una antigua leyenda, el proceso de suplantación del dios lagarto en un hombre y la sensación de extrañeza de la esposa de dicho varón, algo que se corresponde con lo que acontecerá en la obra:

Entonces el dios lagarto decidió cambiar su cuerpo por el del soldado dormido y utilizar el de éste para buscar alguna comunidad donde pudiese reencontrar sus fieles y sus ritos. Ocupó el cuerpo del soldado, dejándole convertido en aquella imagen de piedra, abandonó el templo y se dirigió al poblado. Llegó por fin a casa del soldado. La mujer y los hijos lo recibieron con alborozo de verle vivo después de tanto tiempo y tantas calamidades. Pero pronto la mujer advirtió que, aunque aquel hombre parecía su marido, sin duda se trataba de otro ser: pues los ojos le habían quedado de lagarto, y en lo hondo de las niñas, cuando se quedaba absorto –lo que sucedía muy a menudo– se percibía un brillo de fuegos azulados.

⁴ Manejo la edición de Punto de Lectura, Madrid, 2000.

Los ojos cargados de sueño. Un estudio de *La orilla oscura*, de José María Merino

Cuenta que como remedio una anciana le indicó a la mujer que se colgara del pecho un pequeño saquito con hierbas, y, anteriormente, en la narración la primera noche que ve el protagonista (encarnado como el hijo del emigrado) a su esposa desnuda aprecia dicho saquito.

Por tanto, como una imagen ante dos espejos contrapuestos, la realidad y la identidad se desdoblán y se multiplican hasta el infinito, interfiriendo unas con otras. En ese sentido, Vance R. Holloway ha señalado que «el argumento se desdobra en una serie de repeticiones, reflejos figurativos entre espejos, que apuntan repetidamente al mito del retorno a la plenitud prenatal».

Quizá uno de los aspectos más atractivos sea la peculiar estructura del volumen, perfectamente adaptada a la concepción de realidad que se despliega en su mundo ficcional. Formalmente, la novela está dividida en nueve capítulos homogéneos titulados, de unas cincuenta páginas, que se dividen a su vez en varios capitulillos sin denominar, que marcan elipsis, representan algunos momentos climáticos o dan pie a conclusiones de líneas de pensamiento del personaje elaboradas. Sin embargo, lo más logrado es la continua superposición de narraciones, mimetizando la superposición de planos de realidad e identidades. Como muy bien ha explicado Germán Gullón:

La elaboración artística de *La orilla oscura* se explica bien haciendo referencia a ciertos procedimientos de la caleidoscopia (...). El autor gira el caleidoscopio para que varíen las figuras y ocurran nuevas metamorfosis; cuando torna hacia un lado, la realidad se contamina de lo onírico, y el personaje se sueña un pariente americano; cuando lo vuelve en el sentido contrario, lo soñado cobra entidad efectiva. Existe un movimiento paralelo y convergente con el espacial (los espacios oníricos de lo positivo) en que el presente y lo pasado combinan sus posiciones, éste se hace más vívido que aquél y al revés⁵.

⁵ Germán Gullón, "El reencantamiento de la realidad: «La orilla oscura», de José María Merino", en Ricardo Landeira y Luis T. González-del-Valle (eds.), *Nuevos y novísimos: algunas perspectivas críticas sobre la narrativa española desde la década de los 60*, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, University of Colorado, 1987. También en: http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/nec/12371179776908205209402/p0000001.htm#I_0_.

De este modo, resulta muy llamativo cómo, a través del engarce de las personalidades y, sobre todo, de la reconstrucción de hechos a través de la historia, Merino sitúa varios planos narrativos que se encuentran superpuestos. El más evidente, por extenso (casi doscientas páginas; la mitad del libro), es el relato del piloto. Los capítulos cuarto y quinto, precisamente, se llaman respectivamente «Narración del piloto» y «Continúa la narración del piloto», aunque éste se extiende por otro dos más (en uno se utiliza el presente como tiempo verbal). E incluso en ellos se cuentan otras historias, con lo que se crean nuevos planos. Con ello, el autor presenta una estructura de muñecas rusas, pero que se descubre que son permeables. Es decir, que todos los planos narrativos se comunican y, de hecho, podrían pertenecer todos a un mismo nivel.

El relato del piloto también posee una gran importancia a la hora de contribuir a la confusión de realidad y de identidad. El que se emplee en él la narración en primera persona singular nos lleva a un narrador infiable pero, sobre todo, a que no dispongamos de una objetividad, aunque fuera inestable, para trazar la línea que separa la alucinación de la realidad.

El piloto (con continuas alusiones al principio a referencias del entorno en el cual está contado al protagonista la historia, quizá para que podamos constatar que es un relato dentro del relato) quiere contar la historia de la desaparición de su ciudad; de Madrid, nada menos. Sin embargo, como si se tratara de una falsa pista colocada sólo para despis-

La confusión llega al extremo en el relato en primera persona, en el que somos incapaces de poseer una (falsa) objetividad a la que aferrarnos para desmentir lo relatado

Los ojos cargados de sueño. Un estudio de *La orilla oscura*, de José María Merino

tar al lector, nos quiere hablar de Pedro Palaz, un singular personaje que dará pie a nuevas inestabilidades sobre la identidad.

La confluencia entre el piloto y la primera encarnación del protagonista tiene lugar cuando aquél menciona a Susana, su primera mujer, tal y como se llama la anterior pareja el protagonista. Ambos, además, son españoles, aunque sus profesiones difieren. No olvidemos, igualmente, que el lector parece estar siguiendo un orden cronológico convencional de los acontecimientos, por lo que no habría dado lugar a que el profesor universitario se hubiera retirado y se hubiera convertido en veterano piloto de barcos fluviales (o eso cuenta él, pero recordemos que estamos ante un narrador en primera persona que puede estar engañando al lector y a los personajes con su historia). En cualquier caso, esa casualidad sirve para crear una intencionada inquietud en el lector. En esa misma línea, la coincidencia de los sueños entre distintos personajes, algo que se descubre en este relato, acrecienta e intensifica la sensación de irrealidad y el desconcierto.

También responde al tramo de la novela donde se puede encontrar una historia más convencional (pues hasta ese momento el libro ha abundado en la transcripción de la realidad alterada, sin apenas desarrollo argumental), donde Merino utiliza los recursos narrativos tradicionales para crear suspense y tensión, para definir caracteres de personajes y presentar un universo propio. Pero, tal y como permanece el protagonista, el lector debe estar alerta: «Las palabras del piloto estaban suscitando en él un singular desasosiego, como si, en efecto, en aquella historia pudiera surgir de pronto alguna información capaz de agredirle, como si él, por extraño que pudiera parecer, estuviese de alguna manera implicado en la trama».

Así, la historia del escritor Pedro Palaz se basa en otro problema de identidad, en la supuesta invención de un apócrifo por parte de Anastasio Marzán, su primo y representante, o bien en la encarnación de un personaje ficticio, que salta del papel a la vida real, pues ambos enfoques no logran ser descartados:

Me encuentro ante un enigma cuyas condiciones son contradictorias: o yo, Anastasio Marzán Lobato, soy el creador de un personaje denominado Pedro Palaz, de su efigie, de su bibliografía, de sus obras, e incluso he puesto en la imprenta una serie de artículos pretendidamente suyos y una novela, o Pedro Palaz existe realmente y tie-

Se establece una tensión especial en esa confluencia cuando la fantasía comienza a motivar la realidad, cuando el personaje comienza a actuar según lo que está imaginando y la realidad responde a sus acciones

ne una obra que yo no conozco, algunas de cuyas muestras serían esos dos libros. Si la primera alternativa es la verdadera, la segunda no puede siquiera plantearse. Si la alternativa verdadera es la segunda ¿no me correspondería más bien a mí la condición apócrifa? (...) Ante tal disyuntiva, sólo cabe responderse que o hay falsedad o hay error.

De hecho, la seguridad del lector oscila conforme el narrador le presenta nuevos hechos (empleando recursos tradicionales de tensión y distensión, incluso de historias secundarias, aunque todas giran en torno al mismo nudo) y empatiza con uno u otro personaje. En cualquier caso, lo que se subraya es la falsedad de la identidad; su apariencia y su oscuridad. En suma, la capacidad para que sea subvertida y pueda jugarse con ella.

Y, a pesar de ello, es capaz Merino de arrastrarlo hasta extremos existenciales:

Nuestra vida ¿no parece en ocasiones sernos contada más que vivida? (...) ¿No será que vida anterior no ha sucedido, que solamente tuvo existencia eso que has creído vivir el último año? (...) Tus recuerdos pueden ser también una ficción que imaginas ahora.

Los ojos cargados de sueño. Un estudio de *La orilla oscura*, de José María Merino

Busca la solución al entuerto con una conclusión aún más desestabilizadora: «A no ser que todo perteneciese a una realidad diferente, a una realidad fantástica, sólo de imaginación, donde la lógica tiene otras dimensiones y distintas leyes». Y va más allá: «Pedro Palaz es el *deus ex machina* de todo el enredo, aunque no aparece para propiciar felices desenlaces (...) sino para ensamblar las diversas peripecias, los diferentes nudos».

Sin embargo, la presentación, dentro del relato de un individuo un tanto extraño que bebe durante horas alcohol y que tal vez ya ha sufrido una alucinación, pronunciado en boca de otro personaje más extravagante aún, ofrece estabilidad al lector. Éste no se plantea si lo que afirma puede ser cierto, pues tiene serias dudas del narrador. Pero también sirve para propiciar mayor incertidumbre, pues el lector no puede llegar a discernir si son fruto del delirio etílico o si son reales las visiones presentadas.

No agota los diferentes prismas que originan la vacilación fantástica. Tras explorar un vertiente, se centra en otro: confluencia de sueño, realidad y memoria; el doble; trasvase de la literatura a la realidad; trasvase entre sueños...

En cualquier caso, su enunciación permanece en la impresión general que va adquiriendo el lector, y vuelve a resurgir con fuerza setenta páginas más tarde, de manera sutil, cómo no:

De pronto, sonó sobre ellos un chasquido agudo que se repitió varias veces antes de extinguirse, para renacer al cabo con igual resonancia y sucesión, conformando un repiqueteo que, sin mantener una cadencia exacta, respondía sin embargo a un cierto ritmo, reproduciendo siempre igual sonido. Era un castañeteo sonoro, como el estallido amplificado de un tecleo mecanográfico sobre el papel que envuelve el tambor de goma. Él volvió la mirada con sorpresa desde la negrura exterior al rostro del piloto, pero éste no parecía haber percibido nada, y tampoco su mujer ni los otros pasajeros modificaron su actitud. Ahora, el sonido del motor y aquel repicar alzaban en la noche una melodía austera.

Aunque más adelante nos señala que «el repiqueteo agudo había dejado de sonar, como si perteneciese a alguno de los sonidos de la selva invisible que quedaba a sus espaldas».

El desconcierto se apodera completamente del lector. ¿Qué es lo que está leyendo? Ha surtido efecto esa acumulación de mezclas y confusiones; ya no sabe a qué atenerse. ¿Escuchan los personajes al escritor —se crea así una metanovela—, o escuchan a un personaje de *La orilla oscura* escribiendo su historia, tal vez el autor de Pedro Palaz, o el de Marzán, o uno nuevo creador de ambos? Las especulaciones se multiplican y provocan vértigo.

De todas maneras, el relato del piloto supone un interludio. Una vez abandonada la lancha que él dirige, inmediatamente después el foco se sitúa de nuevo en los desdoblamientos y usurpaciones de identidad del protagonista, aunque nunca se ha dejado de prestar de atención a éste, como si de un eco se tratara, y se comprobará al final que todo el proceso apunta a un mismo individuo.

Por su parte, un aspecto que, más allá de la propuesta ética, pasa a determinar la estructura de la novela y el drama filosófico es el amor. En un principio, sabemos que el protagonista estuvo ligado a una mujer llamada Sus en su país de origen. En la actualidad, ella vive con otro hombre, quien guarda bastante hostilidad al protagonista. A pesar de ser él quien rompió la relación, lo cierto es que retoma sus sentimientos, en una mezcla de

Los ojos cargados de sueño. Un estudio de *La orilla oscura*, de José María Merino

nostalgia y necesidad de consuelo y comunicación. Intenta hablar con ella por teléfono en sucesivas ocasiones, pero no le es posible, con lo que se alimenta la recreación mental de su relación y del estado de ella. En el fondo, su reconstrucción tiene más que ver con la recuperación de la memoria que lleva a cabo el personaje, a todos los niveles.

Sin embargo, el relato del piloto nos lleva a una historia de amor con estructura más convencional, no exenta de cierta idealización, que es la que mantuvo él con Susana (ya he hablado de lo oportuno de la coincidencia del nombre), una bohemia francesa, y previamente con Nonia, una chica de su mismo pueblo. Esa relación sirve para hilar el relato y para que Merino aparentemente, al mismo tiempo, otorgue una pequeña tregua en el constante bombardeo desestabilizador que es *La orilla oscura*.

Pero, por el contrario, la mujer nos remite al problema de identidad, que se pierde en el pasado, en la Edad Media, y que relaciona a Susana con una antigua leyenda y, aún es más, con la propia Sus. El autor sutilmente aporta indicios, no lo hace explícito, pues nunca se dice que Sus toque el piano (como hacen las otras mujeres, que son maestras de música), sino sólo que en su casa se oye a alguien tocar uno y detenerse mientras el protagonista habla con su compañero por teléfono. De este modo, se traspasan los niveles narrativos y lo que ocurre en el relato recogido en el relato de otro relato narrado en otro relato (Sisán cuenta su historia a Nonia quien a su vez se la cuenta al piloto quien se lo cuenta igualmente al protagonista, cuya historia nos es relatada por un narrador en tercera persona) se relaciona y atraviesa la realidad. Finalmente, la aparición cerca del cierre del volumen de Sus contribuye a emborronar todas las convicciones.

Por ello, resulta muy llamativo cómo emplea la desfocalización Merino, cómo despista continuamente al lector ofreciéndole nuevas intrigas, nuevos momentos de desestabilización sin llegar a resolver los anteriores. No en vano, la primera confusión (el doble) se abandona para embarcarse en el relato del piloto, el cual encadena nuevamente sucesivos desconciertos que no son aclarados. Lejos de ser un fallo en la estructura, supone un gran acierto en cuanto acumulación de tensiones y confusiones. No resulta una salida hacia delante, después de haberse introducido en un atolladero, sino una táctica y una técnica para abrumar al lector.

En consonancia con todo ello, Vance R. Holloway explica que José María Merino con *La orilla oscura*

Como una imagen ante dos
espejos contrapuestos, la
realidad y la identidad se
desdoblan y se multiplican
hasta el infinito, interfiriendo
unas con otras

sugiere que uno llega a conocerse a través del discurso, en los textos de los demás, construyéndose a raíz de elementos intertextuales. Las obras de Merino yuxtaponen una búsqueda de fuentes míticas que llevada a su final acabaría en la nada, en la pérdida de uno mismo a través de un proceso de desidentificación y metamorfosis temible pero también deseable. Plantean además un constante rodeo, un desplazamiento en la existencia textual, una circunscripción que reitera una y otra vez cómo se entretrejen en el sujeto contemporáneo los recuerdos, las imaginaciones, las ensoñaciones, las lecturas y los pensamientos⁶.

El hecho de que los personajes duerman, sueñen y despierten está explícitamente recogido así en el libro, pues. No en vano, un despertar concreto, una vez que se nos han presentado todas las facetas de identidad, personajes y relaciones (aunque no todas

⁶ Vance R. Holloway, *El Posmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967-1995)* (Espiral Hispanoamericana, Madrid, 1999).

Los ojos cargados de sueño. Un estudio de *La orilla oscura*, de José María Merino

están descubiertas), cerca del final del volumen, llevan al protagonista a afirmar que «él, ahora, sabía claramente quien era». El proceso que lleva al personaje a «despertar completamente» está recogido con una extraordinaria exquisitez literaria, y rompe aún más la relación de causalidad entre los planos narrativos y los mismos hechos y personajes que lo rodean en ese momento. Supone una amalgama sinestésica de las diferentes líneas de sueños e identidades que ha sufrido el personaje, cargada de referencias sensoriales, de alusiones simbólicas y de descripciones de un recorrido casi psicodélico (un «sueño interminable y laberíntico») que concluye en un arrebatado casi místico de comunión con la naturaleza. Pero, insisto, todo ello escrito con una gran mesura y con una enorme capacidad de sugerencia.

El cierre de todo ese proceso es de retorno: el protagonista ocupa la misma identidad que al inicio del volumen; un profesor universitario que está impartiendo en América Latina un seminario. Sin embargo, se le aprecia mayor seguridad, mayor aplomo, y ya no se pierde en el ensimismamiento y en la ensoñación. «Había recuperado la conciencia plena de su identidad, pero seguían persistiendo en él, con la fijeza de una quemadura, los recuerdos del personaje que había soñado ser», y por eso Merino

La peculiar estructura del volumen está perfectamente adaptada a la concepción de realidad que se despliega en su mundo ficcional

prosigue aún así superponiendo sueños y velando la recreación del entorno. Como al comienzo del libro, no se producen serias dudas sobre la naturaleza de la realidad, sino sólo una densa mezcla. De esta manera, podríamos decir que la estructura de la novela responde a la propia estructura de un sueño; con una parte mucho más intensa y alejada de la realidad en el tramo central (aquí plasmado por la inclusión de relatos dentro de relatos, con lo que se distancia y se pierde el plano narrativo principal y a su narrador en los vericuetos del resto) y sendos momentos, al inicio y al final, antes del despertar, en los cuales se entremezcla la realidad con lo onírico en pasajes aún anclados a lo real.

Además, todo el uso del lenguaje está enfocado a la creación de sugerencias, a la consolidación de una atmósfera densa, llena de matices. Recoge con detenimiento una gran gama de percepciones sensitivas (ya he hablado de la luz anteriormente), con las que Merino demuestra su dominio del léxico y su sensibilidad para atrapar el entorno. Por eso destacan en su retórica las metonimias.

Las resonancias míticas son constantes en el desarrollo de la novela. Ya desde el principio conocemos el gusto del personaje por ellas y, aunque Merino las hará explícitas más adelante, ya participamos en esa fijación de la realidad. La más evidente es una antigua leyenda, «apenas oída» de niña, «apenas intuida», que se reproduce en los sueños de Nonia, la antigua novia del relato del piloto, hasta el punto de obsesionarla. La evocación se potencia, entonces, con la neblina del sueño, con la reproducción velada del recuerdo que se activa involuntariamente. La otra es la citada leyenda del dios lagarto; una estatua a una deidad arcana en un templo perdido en la selva al que llega un soldado y con quien intercambia su cuerpo. A ella se harán constantes referencias a lo largo de toda la historia, dando a entender que, por momentos, el protagonista podría ser o bien el soldado o bien el mismísimo dios lagarto.

A ese respecto, Holloway señala que el escritor «se ha dedicado a la exploración de tres ámbitos literarios: la realidad cotidiana e histórica, la metaficción, el mito y la fantasía». Para él, «la unidad en la narrativa de Merino surge del enlace entre el mito y la metaficción, y de cómo ambos intervienen en la representación del sujeto humano contemporáneo». Y añade:

Un análisis más detenido de las novelas de Merino revelará que el mito y la metaficción están en

Los ojos cargados de sueño. Un estudio de *La orilla oscura*, de José María Merino

una relación dialéctica en la que la metaficción ofrecer una respuesta a los límites de la intervención mítica y ambos postulan una síntesis posible el en mundo narrativo así como en la identidad del sujeto contemporáneo. Esta síntesis, y el relativismo medula con respecto al sujeto que supone, es el rasgo fundamental del posmodernismo⁷.

También remite la evocación a un espacio y unas sensaciones inexistentes. En ese sentido, el protagonista recuerda su lugar de origen, «la otra orilla», e idealiza su infancia, pues en *La orilla oscura* la memoria también funciona como elemento idealizador. Especialmente con la infancia, los recuerdos subrayan el carácter armónico del pasado lejano, que se torna una mansa franja en la que se amontan los episodios con aire cálido y calmado.

Es más, los recuerdos se fusionan, a su vez, con el sueño que, a su vez, entreve la realidad. De este modo, la memoria y lo onírico contaminan la realidad hasta el punto de no ser capaces de distinguirlos. Progresivamente, además, Merino añade a esa coexistencia la irrupción de elementos puramente fantásticos (el doble, la posesión), con lo que se dispara el extrañamiento.

Así, el protagonista rememora sus espacios y juegos de niño con gran nostalgia, y en su huida también se escapa hacia ellos. No en vano, podría interpretarse el viaje en el río, corriente arriba, como un movimiento hacia la matriz, pues, de hecho, el personaje realiza un viaje hacia el exterior en busca de las claves de su identidad en los sitios más lejanos y exóticos, a nivel físico (Latinoamérica) y psíquico.

Por tanto, no parece casual que todo el relato del piloto tenga lugar mientras viaja el protagonista por un río. Mientras remontan las aguas mansamente, él se desplaza también el tiempo y en el espacio a través de la narración. Así, el viaje implica un movimiento en todos los aspectos, especialmente en la evolución del personaje, y se interpreta como un proceso de conocimiento, de búsqueda. En esencia, será el mecanismo por el cual el personaje volverá a saber quién es (o volverá a tener seguridad en su identidad, más bien).

Sin embargo, el protagonista, que lo afronta como el hijo del emigrado (para disipar dudas por si una de las noches ha trastocado su identidad, va acompañado de una mujer a la que llama en una ocasión con el nombre de aquella) se muestra muy reticente a emprenderlo y, en sus inicios, se siente ajeno a él:

Podríamos decir que la estructura de la novela responde a la propia estructura de un sueño

Él pensaba a veces que no estaba realizando un viaje, que no se movía entre el paisaje cambiante, que no descendía del altiplano, sino que permanecía quieto, inmóvil, en algún lugar sin distancias ni minutos, y que aquel movimiento no le concernía.

El personaje establece su superposición de realidad y fantasía en entornos muy delimitados, como la habitación o el museo. De esta manera, los espacios adquieren una potencia mágica inusual, pues parecen potenciar esa característica; bien parecería que la provocan. Además, la reiteración sobre ellos consigue crear una cadencia en la alucinación, con lo que a veces se transmiten reminiscencias hipnóticas, muy propias de lo narrado, como comprobaremos al final.

Por otra parte, adquieren valor simbólico cuando se nos remite a ellos constantemente y se les inyecta una denotación particular: el museo como motor de la alucinación; la selva como espacio idílico, libre, que subvierte el mundo cotidiano; la iguana y el templo del dios lagarto, icono del misterio mítico y arcano.

⁷ *Ibidem*.

Los ojos cargados de sueño. Un estudio de *La orilla oscura*, de José María Merino

Igualmente, es llamativo cómo (al igual que empleará en otras posteriores) el encuentro con lo fantástico o lo extraordinario (en esta ocasión, el descubrimiento del museo) se produce cuando el personaje abandona su rutina y establece otra ruta en su trayecto diario. Así, el «salirse del camino» en un sentido literal, físico, se corresponde también con otro ético: en la aventura es donde se halla lo estimulante, lo intenso. Y sólo hay que abandonar la comodidad de lo conocido para sumergirse en ello.

Siguiendo con el marco espacial, ciertamente lo conocemos por motivos indirectos. Sabemos que estamos en América por el léxico utilizado por algunas personas («ahorita», «lindas») y el uso gramatical del español. De hecho, la atmósfera que nos transmite, con la densidad de la luz, la espesura del aire y la humedad, parece remitirnos a países del Caribe. De esta manera, Merino evita ser explícito para también difuminar las barreras de los lugares y sumergirlos en la neblina general de la obra.

A pesar de ello, como asidero se emplea la marcada incidencia en la fechación de los acontecimientos.

Pero sólo se mencionan los fines de semana. En un principio, se nos recuerda que es sábado, que fue viernes, pues el fin de semana se observa como un espacio propio; puro territorio para el deseo individual. Del mismo modo, no se nos cuenta apenas qué ocurre durante la semana, salvo apreciaciones generales, y así se nos remite constantemente a los días de asueto. Cuando avanza la novela, estas referencias desaparecen, salvo en alguna ocasión en las que se menciona, nuevamente, que se trata de un sábado o domingo.

De la misma forma que el abandono del trayecto habitual es lo que provoca lo extraordinario, también parece que su correspondencia temporal son los fines de semana; esos días en los que se puede evitar que la rutina determine la vida.

Uno de los aspectos sobre los que reflexiona Pedro Palaz responde a una de las inquietudes más significativas del autor. José María Merino ha expresado en numerosas ocasiones su interés por la oralidad, por la transmisión de conocimientos a través de ella; por cómo puede el ser humano desenvolverse en el mundo gracias a ella. De hecho es un tema al que ha dedicado varios artículos, e incluso él mismo ha realizado una lectura pública de relatos, junto con Aparicio y Luis Mateo Díez, recogida más tarde en forma de libro como *Palabras en la nieve (Un filandón)*, siguiendo la estela de las antiguas reuniones para escuchar cuentos. De hecho, para Merino el relato es una forma de aprehender el mundo y de comprenderlo, según sus propias teorías sobre el *homo narrans*⁸.

En muchas de sus narraciones lo recoge de manera plástica, y también en esta novela podemos hallar muchos personajes que cuentan historias al protagonista. El más significativo, claro está, es el citado piloto, pero hay constantes menciones a la fuerza de la oralidad y de los narradores orales.

De hecho, a través de Pedro Palaz, el escritor reivindica su valor, su capacidad socializadora y su innegable potencia fabuladora. Igualmente, las reflexiones de ese personaje resultan aportaciones muy valiosas sobre metaliteratura. No en vano, Gonzalo Sobejano considera a *La orilla oscura* la quintaesencia de la corriente metaficcional de los ochenta en la novela española.

Por tanto, la literatura sirve de materia narrativa y también se nos proporciona como exposición teórica. En ese último sentido, afirma que «toda su vida real estaba interpolada por las vidas leídas»,

El encuentro con lo fantástico
o lo extraordinario se
produce cuando el personaje
abandona su rutina y
establece otra ruta en su
trayecto diario

⁸ Véase José María Merino, *Ficción continua* (Seix Barral, Barcelona, 2004).

Los ojos cargados de sueño. Un estudio de *La orilla oscura*, de José María Merino

que «su memoria, convertida al fin en su propia vida, estaba construida con una mixtura tan íntima de lo vivido y de lo leído, que se consideraba ya incapaz de desmembrarlo, para colocar a un lado lo real y al otro lo ficticio». Pedro Palaz, de hecho, escribe una novela con un planteamiento similar (en cuanto al búsqueda de la confusión entre la memoria, el sueño y la vigilia) a las propias propuestas de Merino; y a la misma *La orilla oscura*, sin ir más lejos.

Además, el piloto expone su propia teoría de la narrativa tetraédrica y, con regusto borgiano, expone el argumento de una novela acorde a ella.

Por otro lado, el protagonista es profesor universitario. Irónicamente, está impartiendo un seminario sobre el realismo decimonónico español; una corriente que se halla en las antípodas de la propuesta de *La otra orilla* y que contradice radicalmente lo que vive el mismo personaje. También, además, ejerce como tal Pedro Palaz. Así, esto nos lleva a observar cómo se trata ésta de una profesión empleada con asiduidad en su literatura por José María Merino, y que como hito más destacado posee al profesor Souto, que aparece en varios de sus cuentos y novelas cortas. Incluso que da sentido, al ser el autor de un prólogo, al modo de excusa para el *fix-up* que da unidad al volumen, de una de sus antologías, *Cuentos de pasado mañana*.

Debemos, por otra parte, reconocer el papel de José María Merino dentro de la corriente de los narradores-fabuladores. Él se inserta dentro de la corriente de recuperación del «placer de la lectura», donde gran número de novelistas afinan sus capacidades narrativas y perfeccionan el arte de fabular durante los años ochenta. Merino, así, pretende cautivar con la historia (la escalada de confusión de identidades realmente atrapa al lector).

Dentro de ese mismo contexto, Germán Gullón lo incluye en una corriente más transrealista:

Ahora, en pleno postmodernismo, un sector de los creadores españoles, encabezados por Juan Benet, y entre los que cuento a José María Merino y a José María Guelbenzu, han emprendido la tarea de devolverle a la realidad sus cualidades impalpables —por caminos que no tienen nada que ver con los de Márquez—, auscultándola desde la penumbra de los recuerdos, de lo soñado o lo simplemente intuido, sin por eso abandonar la vía experimental, el perpetuo

El narrador utiliza en diversas ocasiones el imperativo, y parece que está guiando al personaje, como si de un sujeto hipnotizado que obedeciera a su voz se tratase

cuestionamiento de la lengua literaria y de las técnicas novelísticas⁹.

De hecho, el último giro experimental de la novela lo encontramos en la última sección del capítulo final, de unas seis páginas. Allí emplea como forma narrativa la segunda persona del singular. Se dirige el narrador al personaje, al protagonista, que está sufriendo la última transmutación al ir al encuentro, a través de una visión, con el dios lagarto. Sin embargo, el narrador también se está dirigiendo al lector; algo que es formalmente posible con esa técnica. De esta manera abre una nueva dimensión al trasladar lo que ha ocurrido en la novela al seguro ámbito del lector; ése que siente inmutable e intocable... en principio. Además, el narrador utiliza en diversas ocasiones el imperativo, y parece que está guiando al personaje, como si de un sujeto hipnotizado que obedeciera a su voz se tratase.

Merino realiza en ese tramo una recapitulación de todas las facetas que ha llevado a cabo el protagonista en todos los procesos de confusión. Con ello consigue cerrar la novela otorgando mayor unidad a un conjunto ya de por sí enormemente cohesionado (pues la espiral cónica de identidades y planos narrativos hemos comprobado que se amalgaman y confluyen en diversos momentos). Coherentemente con su propuesta, dejando abierto el final, sin resol-

⁹ Germán Gullón, *op. cit.*

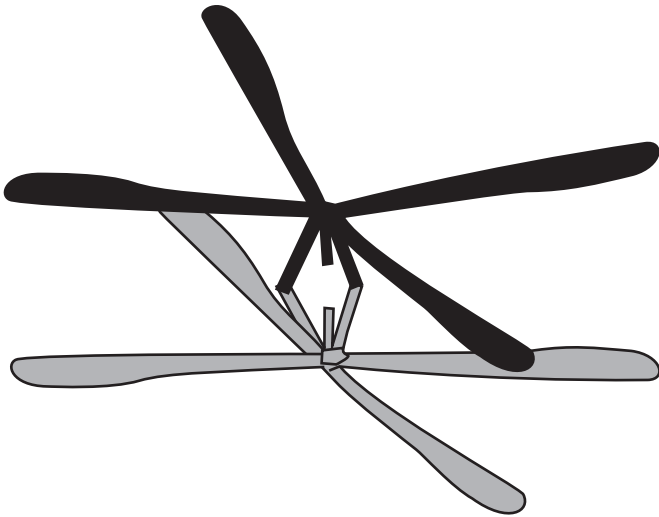
Los ojos cargados de sueño.
Un estudio de *La orilla oscura*, de
José María Merino

ver si es un sueño o no lo que ha ocurrido y quién es en verdad el protagonista, de quien no llegamos a saber tampoco aquí su nombre. Esto último, por otra parte, a la vez que garantiza el juego de la confusión en el universo ficcional, también hace posible la identificación con el lector, pues no llega a existir una especificación del personaje, aunque sutilmente nos apunta a que se trata de Pedro Palaz; aquel ser que no sabemos si es un personaje ficticio o una persona real.

En cualquier caso, la intranquilidad se ha asentado en nuestro ánimo, y la llevaremos con nosotros a la cama. La apoyaremos junto a la cabeza en la almohada y notaremos cómo se cuela debajo de nuestros párpados; cómo nos invita a recordar lo leído, a recorrer de nuevo junto a su personaje lo vivido, con todos sus encuentros, hasta que miremos de nuevo fijamente una antigua estatua de una iguana.

Doble Hélice: *La sonrisa del gato*

por Rodolfo Martínez y
Fernando Ángel Moreno



Rodolfo Martínez
Escritor

Mirando hacia atrás sin ira

Decía Umberto Eco que el escritor debería morir tras terminar su obra, para allanarle el camino al texto. Y, por otra parte, no cabe duda de que a menudo es el autor el menos capacitado para analizar su propia obra. Al fin y al cabo, hablamos de alguien que sabe lo que quería poner en el texto y eso, a menudo, puede cegarlos y no permitirle ver lo que realmente puso.

Por no mencionar todo aquello de lo que el autor no es consciente que está poniendo en el texto que escribe. ¿Sabía yo, al embarcarme en *La sonrisa del gato*, que estaba siguiendo en cierta medida el modelo narrativo de *El jinete en la onda del shock* de John Brunner? No, ni idea, y no fui capaz de verlo hasta que una lectora me lo apuntó durante la presentación de la novela en Cádiz en 1995. ¿Me di cuenta de que la Peonza, el lugar donde se desarrolla la acción, se parecía sospechosamente a Bospin, la ciudad de Lando Calrissian en *El imperio contra-ataca*, o de que el cilindro axial por donde Memo navega con su alatraxe era en realidad el lugar donde Darth Vader le había cortado la mano a su hijo? Ni por asomo. Y pasaron años antes de que cayera en algo tan evidente como eso.

Así, pues, ¿cómo puedo saber todo lo que puse en la novela y que no era consciente de estar poniendo? Es más, ¿cómo voy a saber todo lo que no puse



La sonrisa del gato

Rodolfo Martínez
192 páginas
Miraguano, 1995

Doble Hélice: *La sonrisa del gato*

pero permitía interpretaciones –tan legítimas como las mías– totalmente inesperadas?

Imposible, por supuesto.

Una vez reconocida la imposibilidad de la tarea, ya podemos descansar más tranquilos y seguir adelante.

¿Qué puedo contar de *La sonrisa del gato*? Algunas cosas. ¿Tienen algún interés? Quizá. Espero que sí, en todo caso.

Puedo hablar de lo que había en mi mente consciente durante su génesis y desarrollo y explicar mi visión actual de cómo todo aquello pasó al papel. Puedo describir el grado de satisfacción que hoy, a casi quince años vista desde su concepción, siento cuando me acerco de nuevo al texto. De hasta qué punto me sigo reconociendo en él, de los fallos y aciertos que le encuentro.

¿Es eso útil? Bueno, no soy yo quien lo tiene que decidir, afortunadamente.

El chispazo inicial de *La sonrisa del gato* fue la lectura de un relato *cyberpunk* de Orson Scott Card titulado “Paseaperros”, incluido en su antología

El chispazo inicial de *La sonrisa del gato* fue la lectura de un relato *cyberpunk* de Orson Scott Card titulado “Paseaperros”

Mapas en un espejo. Me gustó el ambiente que describía Card en ese cuento, y me gustó su narrador, un (oh, sorpresa) niño.

Y descubrí que, pese a lo que llevaba años diciendo, me apetecía hacer algo que fuera *cyberpunk*. Me había pasado un tiempo despotricando sobre esa corriente de la ciencia ficción, calificando sus innovaciones de puramente cosméticas y diciendo que ya no tenía nada que ofrecer, que estaba muerta.

Hablad de justicia poética, si queréis. Allí estaba yo, totalmente anti-*cyberpunk*, empezando lo que podía ser una novela (en aquel momento no tenía muy clara su longitud) encuadrada precisamente en ese subgénero.

Bueno, nunca me he distinguido por mi coherencia personal. A estas alturas de mi vida no me preocupa gran cosa. Creo recordar que en aquella época, al borde de los treinta años, tal vez me importara un poco.

En aquel momento lo que tenía era el personaje de Memo y la idea de contar toda la historia a través de un *flashback*, alternando el presente del relato (un interrogatorio a ese personaje) con el pasado (una narración omnisciente en tercera persona).

Y tenía claro que había que desarrollar una jerga para toda la parafernalia tecnológica y virtual de la novela. Pero, ¿cuál? Como hago a menudo, improvisé sobre la marcha. El resultado era fácil de prever. Llevaba un tiempo estudiando informática y orientado al COBOL (que no tardaría en convertirse en mi profesión) así que era inevitable que casi toda la jerga que desarrollé para la novela tuviera su origen en palabras reservadas de COBOL, o en el tipo de mensajes que daba un compilador tras analizar un programa y obtener errores. Pan comido.

Y luego vino la historia. Que no sabía muy bien cuál iba a ser.

Porque, como me sucede a menudo, cuando empecé a escribir no tenía historia alguna. Tenía un personaje, un escenario (una estación espacial con forma de peonza) y una situación de arranque, pero nada más.

Hice lo que suelo hacer: escribir a ver qué pasaba.

Tras eso, me detuve y volví sobre mis pasos. O, en otras palabras, releí lo que había escrito. No mucho. Por lo que recuerdo ahora, poco más de veinte páginas, tal vez dos o tres capítulos.

Viendo lo que había improvisado fui... descubriendo, en cierto modo, lo que iba a pasar. La pequeña historia que había pergeñado me daba las pistas sobre por dónde podría seguir el asunto. Así, en un par de días, la trama básica, el esqueleto ar-

Doble Hélice: *La sonrisa del gato*

La sonrisa del gato funciona, entre otras cosas, por su ritmo, su cadencia de respiración, que lleva al lector sin dificultad de un lado a otro de la historia. Hacer una novela más larga y no perder ese ritmo en el proceso creo que me resultaría difícil

gumental estaba bastante claro. Ahora era cuestión de ir llenándolo de carne y músculos y cubrirlo de piel.

Ambienté la historia en Drímar por pura inercia. Era el universo referencial que había inventado a mediados de los ochenta y casi toda la ciencia ficción que escribía acababa encontrando alojamiento en él. Así que aquella novela (de la que aún no tenía el título) también podía encajar en Drímar, ¿por qué no?

Eso me venía de perlas. Unos años atrás había escrito una novela corta con la que había quedado finalista del UPC y que aún estaba inédita que se llamaba “Los celos de Dios”. Y alguno de sus conceptos y parte del trasfondo me encajaban bastante bien en la trama de intriga y espionaje que estaba desarrollando ahora. Así que fue inevitable que los aprovechara y que, en cierto modo, continuase en parte la historia que había empezado a contar en “Los celos de Dios”.

Entretanto, llegó el momento en que uno de los personajes de la novela se conectó al ciberespacio (al que llamé “esfera de datos”, siguiendo la terminología que Dan Simmons había inventado en *Hyperion*,

si no recuerdo mal) y, mientras escribía esa parte fui, una vez más, improvisando sobre la marcha cómo iba a ser aquel paisaje digital. De pronto, vi claro que la Inteligencia Artificial con la que contactaba el personaje iba a verse como una enorme sonrisa erizada de dientes. De ahí a pensar en el gato de Cheshire, sólo había un paso. Y a partir de ese momento, el título fue inevitable.

Entretanto, la novela seguía. Tenía bastante claro el esqueleto argumental, como he dicho. O, por usar una metáfora distinta, sabía el destino en que desembocaba la historia, cuál iba a ser el fin del viaje.

Sin embargo, soy un escritor de brújula, no de mapa. Eso significa que sé de dónde parto y hacia dónde quiero ir y tengo una idea bastante clara de la dirección que voy a seguir. Pero no sé qué me voy a encontrar exactamente a lo largo del camino.

Memo y Chandler, los dos personajes principales, están escapando. Necesitan ayuda y quien les ayude debe ser, por pura necesidad argumental, un *hacker*. Improvisado rápidamente el personaje, lo llamo Vaquero en un homenaje muy evidente a William Gibson y lo hago aparecer como un tipo que habla de un modo más bien pedante, tocado con un sombrero Stetson y con el cuerpo cubierto por un guardapolvo.

Nada del otro mundo, un personaje secundario: entra en escena, hace lo que tiene que hacer y se va sin más.

Sólo que no fue así.

Descubrí que Vaquero me caía bien. Me caía muy bien, de hecho. Así que no pude por menos que hacerlo aparecer de nuevo más adelante y hacer que ayudara de nuevo a los dos protagonistas.

Eso no fue todo. Unos meses después de terminar *La sonrisa del gato* empecé a escribir una novela corta titulada “Un jinete solitario”. Era la historia de Vaquero antes de los acontecimientos ocurridos en la novela.

Así, un personaje diseñado como un mero comparasa, casi un extra, acabó ganándose un puesto importante en mi narrativa. Todo eso sin que yo lo decidiera. Bueno, claro que lo decidí. Pero no hubo ningún elemento consciente en todo el proceso: simplemente, a medida que lo creaba fue ganando consistencia y fue volviéndose más atractivo, hasta el extremo de que no me quedó más remedio que usarlo de nuevo.

Escribir *La sonrisa del gato* no me llevó mucho tiempo. Si consulto mis notas veo que fue escrita entre septiembre y noviembre de 1994. Tres meses. Menos, en realidad. La historia casi se escribía sola: una vez encarrilada la situación y definidos los personajes principales, era cuestión de dejarse

Doble Hélice: *La sonrisa del gato*

La releo y me reconozco
en ella, reconozco mis
obsesiones narrativas y
vitales, mi forma de contar

llevar y, de vez en cuando, empujarlos en la dirección correcta.

Desde entonces, han pasado quince años. Quiero creer (pero quién sabe, quizá me equivoco) que algo he aprendido desde entonces y que he escrito alguna que otra novela mejor en este tiempo. Aunque hay quien dice que no.

Si la hubiera escrito hoy, seguramente sería una novela más larga. Y quizá eso sería un error. *La sonrisa del gato* funciona, entre otras cosas, por su ritmo, su cadencia de respiración, que lleva al lector sin dificultad de un lado a otro de la historia. Hacer una novela más larga y no perder ese ritmo en el proceso creo que me resultaría difícil.

Claro, ahora le veo las costuras. Los lugares en los que conté demasiado o demasiado poco. Las cosas que no supe dejar claras. Los momentos que parecían fruto del autor sacándose un oportuno conejo de una no menos oportuna chistera.

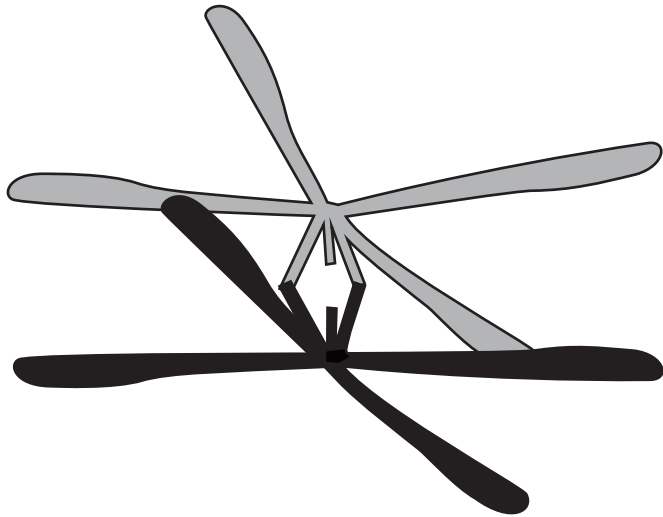
Pero, pese a todo, me sigue funcionando. La releo y me reconozco en ella, reconozco mis obsesiones narrativas y vitales, mi forma de contar, las cosas que me preocupan y me interesan. La historia me lleva sin problemas y, mientras la estoy leyendo, me la creo. Y, sobre todo, me sigue gustando el final. Ese momento en el que Memo vuelve a la Peonza, hace lo que tiene que hacer y se sienta a esperar qué pasa, sin saber realmente qué le deparará el futuro.

Tampoco yo lo sabía entonces. Y, en realidad, no importaba: el final natural de la historia era ése. Lo que importaba no era si Memo conseguía vengarse de Cheshire o fracasaba, sino el hecho en sí de que volvía para vengarse. Lo que pasase a partir de ahí, no me interesaba como escritor.

Podría contar mucho más; seguramente. Podría escarbar en la memoria y arañar alguna que otra anécdota sobre su creación, o la acogida que tuvo. Que aún hoy siga siendo una novela recordada con cariño por un importante sector de los aficionados españoles a la ciencia ficción creo que dice bastante.

Fue mi primera novela publicada. Mi primer hijo adulto, podríamos decir. Escrita por un tipo que no soy exactamente yo mismo, pero lo fue en cierta época. Lo bastante cercano a mí, en todo caso, para reconocerme en ella y sentirme moderadamente orgulloso de haberla escrito.

Doble Hélice: *La sonrisa del gato*



Se trataba de una novela donde se rompía con no pocos elementos habituales en la ciencia ficción española y se introducían experimentos inusuales; una novela que trataba de ser un poco más experimental que otras contemporáneas a ella

Fernando Ángel Moreno
Profesor de Teoría de la Literatura

De gatos e IA

Primera parte: Bailando con fantasmas subjetivistas

Empezaré esta crítica espantando fantasmas subjetivistas, de esos que luego hacen a los ignorantes literarios decir cosas como «la crítica es sólo una opinión», como si un diagnóstico, del mejor neurocirujano del mundo, acerca de una intervención neuronal no fuera «sólo una opinión». Como si la teoría de la relatividad o un estudio de gramática no fueran «sólo opiniones» en el sentido en que una buena crítica literaria «es sólo una opinión».

Enuncio mi fantasma subjetivista: «Siento debilidad por la narrativa de Rodolfo Martínez».

No puedo remediarlo y temo siempre que me influya demasiado al criticar cualquiera de sus novelas. Quizá por eso nunca lo había hecho, porque tengo demasiados recuerdos de juventud asociados con sus relatos. *La sonrisa del gato* fue la primera novela española de ciencia ficción que leí y me gustó tanto que me volví «apocalíptico» durante un tiempo, criticando a todo aquel que no leyera ciencia ficción española.

Y ahora me propongo escribir una crítica sobre ella, mientras me enfrento a:

-Recuerdos juveniles.

-Conocer al autor en persona.

-«Discutir» con el autor en una «doble hélice».

¿Cómo evito a partir de aquí que este fantasma subjetivista pase de ser «sólo una opinión» como la que haría cualquier lector de manera caprichosa a ser «sólo una opinión» de alguien que sabe del tema y que se basa en hechos objetivos?

Es muy difícil, pero es que escribir una buena crítica no es fácil. Yo, por ejemplo, jamás he escrito ninguna que me satisficiera del todo, aunque sí he leído muchas de otros críticos que me han satisfecho.

Ante todo, he comenzado por recordar mis experiencias con la novela. Ya he enunciado la primera: fue mi primer encuentro con la ciencia ficción española.

La segunda tuvo lugar hace años, cuando volví a leerla para mi tesis doctoral. Recuerdo un temor muy similar al que tengo ahora, pues casi no recordaba la trama, los personajes... Sí conservaba

Doble Hélice: *La sonrisa del gato*

cierto recuerdo del gato de Cheshire y de un duelo de inteligencias que me despertaban cierta emoción. Sé que la leí temiendo que se me viniera abajo y que me fascinó. Me encantó de nuevo, aunque me apuesto el morirme ahora mismo a que no recuerdo mucho más que entonces.

Miento.

Recuerdo algo más, algo muy curioso.

Recuerdo que me sorprendió muchísimo la técnica narrativa, muchos juegos que había, mucha experimentación... ¡Qué demonios! ¡Puedo recordar que había juegos de voces narrativas, pero no sí había un maldito clímax final ni una escena visualmente impactante!

Alguien moría en algo parecido a una cabina telefónica, ¿no?

¿O me lo estoy inventando?

Que no lo recuerde no es especialmente malo: olvido al instante casi cualquier novela que haya leído, por mucho que me guste. Así que no queda más remedio que leerla de nuevo. ¿Cómo lo haré? Por suerte, tras haber escrito docenas y docenas de críticas de otras obras —y tras haber leído la novela dos veces—, creo ser capaz de leerla anotando y subrayando las características literarias que me llaman la atención al mismo tiempo que la disfruto.

Lamento, amable lector, que tú observes cierta continuidad en lo que para mí serán varios días de lectura con un portaminas y, si puedo leer en casa, con un tazón bien caliente de té con leche.

Segunda parte: ¡Agárrame ese fantasma subjetivista!

Ya la he vuelto a leer.

Me ha costado mucho más y he encontrado que mis intereses han cambiado respecto a lo que busco en una novela. No obstante, esto es completamente subjetivo y, aunque me sirve de guía, no puedo centrarme solo en ello para la crítica.

Lo primero que hago ahora es repasar el epígrafe de la tesis doctoral que le dediqué (método científico, más o menos) y ver si coincide con mis notas, para ya después desarrollar este texto. Hace ya varios años de aquel análisis y quiero ver si coincide, ahora que han cambiado tanto mis gustos.

Escribí entonces algo parecido a:

La sonrisa del gato es una de las pocas novelas españolas con elementos del ciberpunk. En este sentido, y en algunos más que veremos a continuación, trató de ser una novela diferente,

Todo resulta asombroso al comienzo y la identificación no se produce por cierta cotidianeidad común a todo lector occidental, sino por lo contrario, en contra de una larga tradición de acomodación del lector a los elementos maravillosos desde el principio

Doble Hélice: *La sonrisa del gato*

Nos encontramos, por consiguiente, ante un escritor que se mueve —y seguirá moviéndose aún hoy— cómodamente en la hibridación, fruto de su gusto por los diferentes espectros literarios. El detalle le sirve sólo para crear una atmósfera, un ambiente. Y, como la atmósfera es uno de los puntos fuertes de la novela, Martínez no deja sitio para lo cotidiano

mucho más actual y audaz que otras novelas de su tiempo.

Hmmm...

Evidentemente, creo que debe explicarse por qué la creía diferente, actual y audaz. Empezaré por la audacia: se trataba de una novela donde se rompía con no pocos elementos habituales en la ciencia ficción española y se introducían experimentos inusuales. Por ejemplo, el comienzo *in media res*, el multiperspectivismo y los juegos temporales — vemos la misma escena desde la óptica de dos personajes diferentes— no eran comunes en la ciencia ficción de *fandom*. Además, el lenguaje —si bien ya había sido «futurizado» por Bermúdez Castillo en novelas como *Viaje a un planeta Wu-Wei*— concede en este texto menos facilidades. Forzado a menudo, redundante no pocas veces, crea una atmósfera propia, pero además crea otra realidad muy cercana al *cyberpunk* de Gibson en varios momentos.

A esto debemos añadirle que el lector se encuentra con un comienzo ya agresivo desde el punto de vista de la información y de esa estructura *in media res*, en discurso directo.

Así que la cagaste.

Confirmo, me pegué al novato que no era, pero cualquier otro en mi situación habría hecho lo mismo (p. 9).

Ya vi esto durante la redacción de la tesis, como lo vería cualquier lector atento; es un dato objetivo con unas consecuencias narrativas objetivas: la tendencia del texto a arrastrar de golpe al lector, de impresionar inmediatamente.

Con todo ello, Rodolfo Martínez intenta ir un poquito más allá, variar respecto a la característica presentación de una sociedad a partir de descripciones. Más adelante, continúa jugando con la estructura e incluso con la propia estética del texto, al eliminar a veces los guiones en los diálogos y escribir en negrilla los textos de uno de los personajes. Este recurso, empleado por novelistas como McCarthy (*La carretera*) o Saramago (*El evangelio según Jesucristo*) es la primera de las marcas de interés literario que un lector aficionado a la ciencia ficción podía encontrar originales en esta obra. No se trataba de un mero recurso para epatar, un fatuo y extraño esnobismo en medio de *thriller* futurista. Como vemos en el ejemplo, la violencia que este tipo de presentación del diálogo puede provocar se corresponde con la actitud del protagonista y con

Doble Hélice: *La sonrisa del gato*

el ambiente incómodo que se respira en el mundo creado por Martínez.

Ahora, años después de mi primera lectura, veo una novela que trataba de ser un poco más experimental que otras contemporáneas a ella. Un ejemplo más lo encontraríamos en que, hasta no haber avanzado suficiente con el relato, no se nos dice apenas nada de los personajes, ni del espacio donde tienen lugar los acontecimientos ni de la extraña jerga en la que éstos hablan:

No es culpa mía que llegasen dos naves a la Peonza casi a la vez. Ni que en las dos hubiera un novato que no era lo que aparentaba. Además, tampoco fue precisamente un fatal error. Yo no era el único Irregular que había sido contratado para seguir al sáver y los demás dieron con el gusano correcto y se pegaron a él como pins a un slot (p. 9).

Todo ello puede transmitir un tipo especial de mundo: un decorado duro, sin demasiada moral, de personajes viviendo al límite, donde todo lo ajeno a las propias intenciones de los personajes y sus conflictos personales resulta superfluo.

Esto es objetivo.

Para un mundo caótico, parece afirmar, presentemos una «literatura caótica». En otras novelas del género, el pacto de ficción se sustenta en la identificación del lector con ciertos elementos comunes que van interaccionando con la parte maravillosa del relato. No ocurre así en este caso. Todo resulta asombroso al comienzo y la identificación no se produce por cierta cotidianeidad común a todo lector occidental, sino por lo contrario, en contra de una larga tradición de acomodación del lector a los elementos maravillosos desde el principio.

Por otra parte, esta identificación y entrada en el pacto se producen por la relación del argumento con las fórmulas de otros géneros: la novela negra y la novela de detectives. Este hibridismo es frecuente en la ciencia ficción, desde las obras de Asimov —*Estoy en Puertomarte sin Hilda* (1968), *Bóvedas de acero* (1954)— hasta las de Ballard, como *Supercannes* (2000) y supuso una interesante apuesta en su momento.

Su forma legal de ganarse la vida era la de propietario de un bar de citas llamado Baker Street, pero la policía de la Peonza sabía muy bien (aunque nunca había podido probarlo) que la mayo-

Se trata de una estética basada ante todo en la forma, en la estética, aunque muy orientadas —como en el resto de su obra— a la trama y al lenguaje

ría de sus ingresos llegaban por medios algo más tortuosos (p. 13).

En el pasaje anterior, el autor incluso nos hace un guiño al personaje de *Estudio en escarlata*, el cual años más tarde le ha dado al mismo Martínez una saga entera sobre el personaje de Sherlock Holmes, en los que la posmoderna fusión de géneros es también un rasgo característico. Nos encontramos, por consiguiente, ante un escritor que se mueve —y seguirá moviéndose aún hoy— cómodamente en la hibridación, fruto de su gusto por los diferentes espectros literarios. Por ello, algunos de los elementos de ciencia ficción podrían en teoría haberse visto afectados. El personaje al cual hace referencia en el párrafo anterior se llama, por ejemplo: Arthur Conan Chandler. Tenemos, por tanto, un personaje de novela negra que se gana la vida como «traficante de información», en una línea parecida a la del *Johnny Mnemonic* de William Gibson. ¿Deja por

Doble Hélice: *La sonrisa del gato*

ello la novela de ser prospectiva? Como vengo defendiendo una y otra vez, la ficción prospectiva no es un género temático, sino una herramienta para construir un discurso. Por esto, en ella cabe sin problemas la introducción de cualquier tipo de género más temático; la novela negra en este caso.

Quizá se deba a ello la insistencia extenuante del autor en apabullar al lector con elementos de un futuro tecnológico muy desarrollado, con significativas reminiscencias del *cyberpunk*. Constantemente se nos presentan adelantos asombrosos sin permitirnos en un ningún momento salirnos de una ambientación extrema, pero también sin caer en el mero exhibicionismo científico de autores como Egan en su insoportable (y, sí, lo sé, este adjetivo sí era subjetivo) *El instante Aleph*. Leamos a Martínez:

Pero hay formas de descubrir esas cosas. Al menos las hay si tienes el hemisferio cerebral izquierdo completamente sustituido por filamentos de memoria y puedes grabar hasta el menor de sus gestos para analizarlos después tan en detalle como quieras (p. 11).

Memo y Dedos, en su papel de muchachos en busca de un poco de diversión, le dejaron seguir mientras se entretenían contemplando alguno de los holoescaparates que había a su paso. Dedos simuló estar especialmente interesado por uno que mostraba a una pareja haciendo el amor en un domo de gravedad cero (p. 17).

Memo conocía bien el lugar, y sabía que era un sitio cochambroso, con la mayoría de los androides en un estado de funcionalidad mínima y alguno que otro jamás habría pasado una inspección de calidad. Alguien le había contado que en cierta ocasión uno de ellos se había encallado en mitad del acto, rodeando al cliente con las piernas y apretándole cada vez más en un cepo mortal. El pobre tipo no había podido ni gritar cuando el androide (que susurraba en un gemido gatuno algo parecido a Dame más, mi amor, dáme-lo todo) le partió la columna. El dueño se había visto obligado a pagarle al malparado cliente un regeneramiento total de la médula y había conseguido sobornar a duras penas al peri encargado del caso para que no le cerrara el antro (p. 18).

Con ello, se nos aleja completamente de una posible identificación inmediata con nuestra realidad y se tiende más al género de aventuras y a la evasión. ¿Cuánta influencia tiene en este proceso que nos

Es difícil no reflexionar sobre la parábola creada en torno al pequeño rebelde y su enfrentamiento con Dios, así como la actitud de Dios ante este enfrentamiento

encontremos ante una novela híbrida? ¿Acaso la saturación de elementos del futuro no haría que la novela tendiera más a la ciencia ficción? En pocas novelas del género se produce una exageración en la cantidad de referencias a lo maravilloso, aunque tenemos lamentables casos recientes (nueva apreciación desde el gusto), como *La llave del abismo*, de Somoza (otro ejemplo de hibridismo, por cierto). Esto se debe sin duda a que una excesiva insistencia en lo maravilloso y lo «increíble» amenaza a menudo con romper el pacto de ficción, tan necesario para el desarrollo de estas miradas desde fuera a nuestra realidad. A pesar de todo, algunos escritores han explotado esa saturación de elementos maravillosos, como Roger Zelazny, en *Criaturas de luz y tinieblas*, por ejemplo. Rodolfo Martínez no llega a tales extremos y se queda en el necesario equilibrio, sin afectar a la importancia de personajes y trama. Muestra aquí una versatilidad que, en mi opinión, debe ser especialmente valorada al tratarse de una *opera prima*.

Precisamente, como vemos, el ambiente sórdido de la novela negra es perfectamente adaptable a la prospectiva, desde el hecho de que la novela negra suele nutrirse de una saturación del lado sórdido de la sociedad. No era necesario para ello vincularlo todo con la tecnología, pero la exageración de esta sordidez y de la influencia de un género en el otro ha llevado Quizá a la exageración de los elementos de ciencia ficción por mantener ese equilibrio. De ahí parten muchos de los principios que han hecho célebres al *cyberpunk* desde el *Neuromante* de Gi-

Doble Hélice: *La sonrisa del gato*

bson. El sexo sucio, la ilegalidad, la actitud cínica ante los delitos y el horror... —todo ello propio de la novela negra— cuadran perfectamente con el subgénero de la distopía, tan querido por la literatura prospectiva.

Con esta saturación de elementos maravillosos, el autor puede atreverse a presentar multitud de ideas, sin necesidad de desarrollar ninguna en exceso, pues la trama se sostiene por sí misma. Se pueden observar por ejemplo las posibilidades presentadas en este pasaje:

La misma profesión que había elegido como cobertura no podía ser más abominable: traficante de chips de personalidad, minúsculas plaquitas que insertadas en el conector de la corteza cerebral podían permitir a su usuario fingir ser quien no era. Uno podía convertirse en un atleta, un espía, un asesino, podía retorcer su propia sexualidad y atreverse a disfrutar de placeres que jamás habría osado probar sin el chip implantado (p. 24).

Se podrían haber realizado increíbles juegos literarios con personajes que llevaran implantados estos chips y mantuvieran, en algunas de sus actitudes, inevitables elementos de su tapada personalidad real.

No era la intención y por tanto ahí queda la posibilidad para otros relatos, como la de explorar el mundo de los recuerdos y su relación con la realidad. Encontramos esta sugerencia en pasajes como el siguiente:

A veces odiaba la mitad izquierda de su cerebro, aquellos diminutos filamentos de memoria que le convertían en algo no enteramente humano. Pero comprendía que como cualquier otro artefacto creado por el hombre eran una bendición tanto como una maldición. Los filamentos le permitían revivir una tarde de juerga con Dedos, una conversación en la penumbra con Chandler, una sonrisa de Sinuosa; podía recordar aquellos momentos y asistir a ellos con la misma intensidad que la primera vez (p. 75).

Sin embargo, a Martínez no parecen interesarle estas profundizaciones; el detalle le sirve sólo para crear una atmósfera, un ambiente. Y, como la atmósfera es uno de los puntos fuertes de la novela, Martínez no deja sitio para lo cotidiano, para el hombre normal y corriente que va a trabajar a una

La problemática religiosa es una constante de la ciencia ficción española de los noventa

Doble Hélice: *La sonrisa del gato*

oficina cada mañana, para la monótona vida de un ciudadano gris. Esta variante, en la cual la identificación del lector con el mundo a través del pacto de ficción no funciona, se debe quizá a las normas a las cuales obliga la decisión de interactuar con la novela negra.

Por todo esto, puede afirmarse que la base de la novela se encuentra precisamente en la sensación causada por esa mezcla de géneros, pues hacia ello están orientados todos los elementos: trama, personajes, narrador... Se trata de una estética basada ante todo en la forma, en la estética, aunque muy orientadas —como en el resto de su obra— a la trama y al lenguaje, quedándose a medio camino entre las dos líneas que predominaban en su época: el lirismo sin apenas trama (ni base narrativa) de *Lágrimas de luz* y la obsesión por el acontecimiento de la herencia de los bolsilibros. Curiosamente, en sus últimas novelas, Martínez se ha inclinado más por esta última línea, subordinando mucha estética y técnica a la trama, pero —en mi opinión— aportando mayor complejidad y esteticismo que otros narradores esclavizados por el mero argumento. En este sentido, confieso mi debilidad por *El adepto de la reina*, donde también las numerosas posibilidades psicológicas, estéticas, filosóficas quedan supeditadas (no siempre) a la trama.

Por otra parte, puede entender algún lector que la insistencia en la técnica sea uno de los motivos por los que las reacciones de los personajes no sean demasiado maduras, no correspondan a su edad, que la prepotencia de ciertos personajes roza lo ingenuo. Quizá sí puedan defenderse estas cuestiones desde el carácter de *opera prima* de la novela, pero no es defendible desde razones técnicas.

Sin considerar ya lo técnico, existe en *La sonrisa del gato* un tema, una idea principal a la cual va a influir tanta saturación estética. El argumento gira en torno al enfrentamiento entre un joven pícaro, un don nadie en esta ciudad caótica y desorbitada, y un superordenador dotado de consciencia. La saturación de ambos elementos: prospectiva y novela negra, desaparece a la hora de desarrollar el enfrentamiento. El motivo quizá sea que a partir de aquí el hibridismo ya no es necesario: se nos ha planteado en qué enfermiza y desarrolladísima sociedad viven estos dos personajes completamente opuestos. El ordenador se encuentra satisfecho con el mundo al cual domina; el joven pícaro se ha habituado a vivir en él, ha aprendido sus reglas. Es la línea más prospectiva de la novela.

Una vez presentada esta realidad más específica, aparece el «villano»: uno de los superordenadores que interactúan con los humanos, en una tradición de ordenadores parafraseadores de los dioses que han desarrollado, también desde la mirada prospectiva, autores como Stanislaw Lem con su GOLEM —en *Un valor imaginario*— o John Varley en *Playa de acero*.

En *La sonrisa del gato* se nos presenta una trama de grandes implicaciones en la cual deben acabar compitiendo este superordenador llamado *Cheshire* —en homenaje al gato de Lewis Carroll, cuyo tipo de humor pretende imitar— y el joven pícaro. Es difícil no reflexionar sobre la parábola creada en torno al pequeño rebelde y su enfrentamiento con Dios, así como la actitud de Dios ante este enfrentamiento.

Cheshire se aburre. Ha estado aburrido durante doscientos setenta y siete años. Oh, a veces se ha divertido, se las ha apañado para encontrar un poco de emoción en las tareas triviales que los humanos le encargan. Pero han sido momentos tan fugaces, tan poco intensos, que no cuentan apenas.

Hasta ahora. Al fin ha encontrado un jugador a su altura, al fin el juego ha tomado un giro interesante. Aún no sabe si ganará o perderá y, en el fondo, no le importa demasiado. El juego en sí es recompensa más que suficiente (p. 110).

No es la única referencia al aburrimiento de Dios y el por qué interactúa con los seres humanos, también recogiendo una temática presente en otras obras prospectivas. La obra juega constantemente con la idea de la religión, como muchas de la ciencia ficción y de la prospectiva españolas. Uno de los contendientes, por ejemplo, resulta ser un integrista islámico y constantemente se analizan sus pensamientos y acciones desde el punto de vista religioso.

Rodolfo Martínez pretende, en fin, ironizar sobre la religión al tiempo que desarrolla una novela con numerosos momentos de acción. Encontraremos algo parecido también en *La locura de Dios* y podemos observar que la problemática religiosa es una constante de la ciencia ficción española de los noventa. Desde luego, en ella está mucho más presente que en la anglosajona, con ejemplos como *Mundo de dioses*, *Mundos en el abismo* o *El otoño de las estrellas*, entre otros. En todas ellas se explora la interacción de los mortales con el «dios» correspon-

Doble Hélice: *La sonrisa del gato*

diente y la actitud de dicho dios hacia ellos. Todas ellas acaban siempre con un desencuentro. ¿Fruto de la herencia de ese catolicismo tan español? Sería muy interesante un estudio comparativo desde la sociología de esta característica de nuestra literatura de ciencia ficción. Veamos un irónico y simpático ejemplo de *La sonrisa del gato*, reduciendo toda la perfección de Cheshire a una broma:

Pese a todo tengo la impresión de que las intenciones de Cheshire hacia nosotros no eran exactamente hostiles. Nuestra muerte no le habría importado gran cosa, pero no era algo que buscara con una ansia especial. Además, si sé algo de Cheshire es que le encanta jugar, y cuanto más tiempo siguiéramos vivos, más se prolongaría el juego. No sé. Ya es difícil juzgar lo que piensa un ser humano, así que imagínate una criatura que nació como un puñado de chips y se desarrolló en las conexiones electrónicas de la esfera de datos (p. 142).

En cuanto a los demás recursos narrativos, ya hemos contemplado la importancia de los lugares sórdidos y de que la acción se desarrolle en un futuro decadente. Ambos elementos resultan muy significativos en un mundo en el que personajes muy cercanos a los dioses se encuentran tan presentes e involucrados en la sociedad. Su influencia no parece hacer más felices a los seres humanos. En realidad, todo lo contrario. La ironía que se busca a lo largo de todo el texto beneficia también la existencia de un narrador omnisciente y muy activo con sus opiniones y juicios de valor.

No obstante, continúa cierta pedante tendencia de los autores españoles de ciencia ficción de los noventa a las sentencias, con el evidente peligro de dar la impresión de una burda implicación del autor a través del narrador. Por ello —y más que en la ciencia ficción tradicional—, las novelas de esta época muestran cierta tendencia a lo «didáctico», aunque nunca se abandone esa característica del género de presentar diferentes perspectivas dejando cierto margen a la libertad interpretativa del lector. Evidentemente, la valoración del uso de este tipo de recursos dependen ya de los gustos individuales de cada lector y de cada época. En siglos pasados, por ejemplo, rara era la obra que no incluía este tipo de sentencias contundentes, para alborozo y felicidad de los lectores.

Por último, tenemos un discurso plagado de jerga futurista (con el clásico glosario al final de la nove-

la, siguiendo el modelo de *La naranja mecánica* o de *Dudo errante*). A esto se añade un lenguaje que pretende ser duro en ocasiones y, por otra parte, un exceso en las explicaciones acerca de la sociedad que contemplamos —no pasan diez o veinte páginas sin que nos encontremos con líneas y líneas dedicadas a explicar un problema tecnológico o una característica de la sociedad—. Este exceso —compartido, como vimos, con otras novelas de su tiempo, como *Mundo de dioses*— se ha visto reducido en posteriores novelas del autor —como también ha ocurrido en las obras de Aguilera—, pudiendo ser atribuido, por tanto, bien a ser óperas primas de ambos escritores, bien a encontrarse estas obras precisamente en la salida del *pulp* y la entrada en la búsqueda de nuevos horizontes por parte de nuestra ciencia ficción. Una vez más, la insistencia en las explicaciones y la redundancia de información ya presentada puede chocar o no al lector. La literatura bíblica, por ejemplo, hizo de ello un recurso retórico muy efectivo, pero también vinculado con cierta oralidad; si bien el lector acostumbrado a leer textos clásicos puede aceptarlo Quizá sin problemas en novelas contemporáneas.

¿Dónde me lleva tan larga reflexión a partir de la novela de Rodolfo Martínez?

A destacar que existen ciertos elementos rastreables a lo largo de todo el texto que hablan por sí mismos de la propia novela. Llamar la atención sobre ellos sirve tanto para recomendar su lectura o para ahuyentar de la misma como para enriquecerla.

En resumen, podemos afirmar que *La sonrisa del gato* es una novela ambiciosa en muchos aspectos, pues encontramos multitud de recursos que hemos visto en otras novelas de ciencia ficción y, sobre todo, en novelas experimentales ajenas al género, pero que Martínez sabe hacer suyos al emplearlos con sentido estético y con sentido narrativo. No obstante, a menudo muchos lectores pueden encontrar cierta pretenciosidad en la abundancia de estos elementos e incluso verlos forzados.

Las siguientes novelas del escritor economizan mucho más estas posibilidades, por lo que puede incluso llamar la atención el contraste. A menudo, los escritores buscan su camino en la experimentación, según van mostrándose seguros, mientras que Rodolfo Martínez parece sentirse cada vez más a gusto con la trama en sí misma y con la economía técnica.

Para muchos, las verdaderas joyas de la novelística de ciencia ficción española de los años ochenta y noventa fueron *Lágrimas de luz* y *Mundo de dio-*

Doble Hélice: *La sonrisa del gato*

ses, también ambiciosas en sus planteamientos. Si bien considero fallida la primera y muy interesante la segunda, estimo que la sombra de ambas no debe eclipsar la importancia de *La sonrisa del gato*. Creó personajes complejos e interesantes —pese a cierta ingenuidad en sus planteamientos—; experimentó con numerosas técnicas —multiperspectivismo, adaptaciones léxicas, hibridismo de géneros, juegos temporales...— que hoy resultan más comunes en el género; aportó una lectura entretenida; e introdujo cierto tipo de sociedad negra corporativa poco desarrollada en las novelas españolas de ciencia ficción.

Todas estas cuestiones son objetivas, demostrables textualmente, y van más allá de mi simpatía personal por las novelas de Rodolfo Martínez. Descubro con cierto agrado que coinciden con mis notas de anteriores análisis de la novela, aunque evidentemente no es un gran dato, puesto que ni han pasado tantos años ni se me ha realizado ninguna lobotomía que haya cambiado radicalmente mis gustos ni mi perspectiva estética.

Lo que espero, desde luego, es haber aportado elementos de reflexión sobre la novela y sobre nuestra ciencia ficción, así como haber enriquecido las futuras lecturas y análisis de una obra importante en el género, como lo es *La sonrisa del gato*.

