

QUIMERA



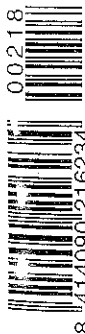
LO FANTÁSTICO: LITERATURA Y SUBVERSIÓN

GABRIEL CACHO MILLET: ¿BORGES VERSUS ALBERTI?

WILLIAM ROWE: HUGO GOLA, POETA

SALA DE MÁQUINAS:

**RICHARD FORD, CRISTÓBAL SERRA, MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN,
JUAN JOSÉ MILLÁS, GUSTAVO MARTÍN GARZO, LUIS ANTONIO DE VILLENA,
TZVETAN TODOROV Y ROGER BARTRA**



Ídolos del fantástico popular: el gótico cotidiano de Stephen King y la sátira pseudohistórica de Terry Pratchett

SARA MARTÍN ALEGRE

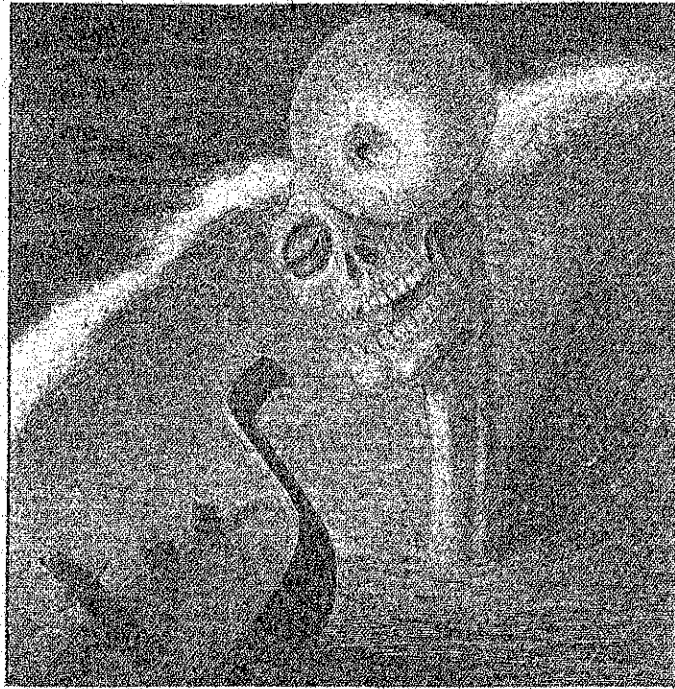
Los grandes autores del fantástico en lengua inglesa del siglo XIX, desde Mary Shelley a Bram Stoker, escribían para un mercado editorial en el que el éxito comercial y el crítico no estaban reñidos. Existían, por descontado, diversos niveles de profesionalidad y creatividad en el mundo literario victoriano que anunciaban ya la posterior división del mercado y del público lector en distintos estratos, división que se consolidaría con la simultánea irrupción de la ultra-comercial cultura de masas y el Modernismo más elitista entre 1890 y 1940. *Frankenstein* o *Drácula* son, sin duda, obras mayores en comparación con el fantástico efectivo pero literariamente chapucero de los seriales conocidos como *penny dreadful* por su bajo precio y baja calidad, pero ni a lectores ni a críticos se les habría ocurrido despreciar una determinada obra o autor por centrarse en un género específico. Esta receptividad explica por qué sibaritas literarios como Henry James, autor de la magnífica historia de fantasmas *Otra vuelta de tuerca*, emplearon sus energías literarias en un terreno aún poco apreciado hoy: el fantástico popular.

Esta apertura también sirve para aclarar por qué, en general, la calidad literaria del fantástico victoriano

—popular siempre, ya que, de hecho, no se concebía la idea de un fantástico minoritario— era más alta que la del fantástico del siglo XX o XXI. Un autor victoriano podía aspirar al reconocimiento literario y popular simultáneamente, lo que le compensaba el esfuerzo de emplear sus mejores recursos estilísticos en narraciones fantásticas orientadas al gran público. La fragmentación de este público lector responde a diversas causas en las que no podemos entrar en detalle aquí, pero es bien sabido que entre finales del siglo XIX y la Segunda Guerra Mundial, editoriales, publicaciones y escritores se especializaron, dirigiéndose a un sector concreto del mercado y sentando las bases para los géneros narrativos actuales. Por otra parte, debido al peso de las teorías artísticas y estéticas modernistas y a la especialización de la enseñanza universitaria de la literatura inglesa, la crítica tanto mediática como académica pasó a centrarse casi exclusivamente en la ficción literaria, que desde los inicios del Modernismo se interesa especialmente por la introspección psicológica realista.

La ficción con aspiraciones literarias más modestas, es decir, la de consumo popular, se subdividió en un número diverso de géneros, desde la ciencia-ficción al

romance, derivados en última instancia del gótico decimonónico. Sin apoyo de la crítica literaria, interesada sólo en los proyectos con ambiciones artísticas, la ficción popular de género quedó en manos de entregados autores y aficionados, y cayó, como es lógico, en un poco favorecedor amateurismo, que se hizo evidente en el súbito bajón de la calidad de los textos. No hay más que leer alguna antología de relatos sobre vampiros, fantasmas u otras



Alfred Kubin, *El espanto*

criaturas fantásticas para apreciar la clara pérdida de sustancia de la ficción fantástica publicada por voluntariosos escritores en las revistas *pulp* y los libros de bolsillo entre principios del siglo XX y la década de los 60, en comparación con la de sus predecesores victorianos.

El posmodernismo, que tantos quebraderos de cabeza le ha dado a la crítica, consiste, en lo que se refiere a la ficción popular de género en lengua inglesa, y, en especial, a las variedades del fantástico, en el rechazo de la idea de que la gran literatura se halla exclusivamente en la ficción con ribetes artísticos del Modernismo y otras ramas del realismo. La clave de este rechazo es la entrada en el mercado editorial de toda una generación de nuevos creadores, nacidos a partir de los años 30, en cuyas trayectorias se mezclaban la educación universitaria con el consumo masivo de cultura popular, dominada, además, a ambos lados del Atlántico por los valores populistas del consumismo estadounidense.

A partir de los años 60, escritores y lectores apasionados por cualquiera de los subgéneros del fantástico se unieron tanto en Gran Bretaña como en Estados Unidos para crear comunidades literarias propias al margen de las grandes corrientes críticas y académicas, proclamando la idea de que no tenían por qué aceptar la discriminación de sus preferencias en tanto que el canon literario oficial estaba formado en base a valores por los que no se sentían representados. A este impulso contracultural (el que elevó a Tolkien a los altares en los campus universitarios) se sumó el consumismo galopante de la segunda mitad del siglo XX, que transformó el

mundo editorial en un entorno sin barreras: el salto de autor de culto minoritario a superventas puede ser hoy instantáneo —más aún si media una adaptación televisiva o cinematográfica—, sin estar necesariamente relacionado con la apreciación crítica, limitada a círculos minoritarios.

La crítica literaria y académica reaccionó en contra tanto de los escritores de culto y sus admiradores —lo que se conoce por *fandom*— como de los popularísimos autores de

ficción fantástica con una estrategia simple pero efectiva: los ignoraron. A partir de los años 80, cuando quienes eran jóvenes en los 60 consolidaron sus carreras académicas o críticas, esta situación de rechazo se suavizó, pero aún hoy se está muy lejos de incluir la ficción fantástica popular en las listas de lecturas obligatorias en las distintas etapas de la educación. En parte por ignorancia y en parte porque no se tienen claves para explicar su éxito ni su función en la sociedad o en la vida del lector contemporáneo. También, sin duda, por un cierto puritanismo que convierte en sospechoso de ser trivial a todo texto escrito para proporcionar placer, en especial el que toca la realidad sólo tangencialmente o la ignora del todo.

La tarea principal de los dos autores que más venden en Estados Unidos y Gran Bretaña —Stephen King y Terry Pratchett, respectivamente— es, justamente, complacer al lector. La ficción fantástica contemporánea, como todo aficionado sabe, no es un todo homogéneo, sino más bien una tupida red de subgéneros e incluso sub-subgéneros con su propio canon y cultos officiosos, de modo que se corre el riesgo de ofender mortalmente a un lector de, por ejemplo, el delirante *cyberpunk* británico de Jeff Noon, regalándole una novela de Anne Rice, especialista en vampiros, o viceversa; o quizás no, ya que hay una paradójica gran fluidez entre subgéneros y bastantes lectores dispuestos a experimentar con todo tipo de fantasía. El gran mérito de King y Pratchett es que han conseguido crear un *fandom* tan gigantesco que han situado su ficción fantástica en la lista de su-

perventas absolutos, haciendo, sobre todo en el caso de King, que muchos lectores no habituales del género se hayan interesado por sus novelas. Ambos son, sin duda, los dos grandes maestros en el arte de proporcionar placer al lector a través de la fantasía, si bien sus métodos difieren considerablemente.

La impresión general es que King escribe novelas de terror, con lo cual muchos posibles lectores asumen que su única prioridad es horrorizar al lector con violentas escenas sangrientas, como si sus novelas fueran el equivalente de una película de casquería. Esta impresión es del todo incorrecta, ya que el punto fuerte de King es la descripción de la desintegración de la vida cotidiana de pequeñas poblaciones americanas a partir de la irrupción de un factor sobrenatural de signo negativo, algo que a menudo emana del propio interior de sus protagonistas. A falta de un término más exacto, hay que definir —que no etiquetar— la ficción fantástica de King como gótico de lo ordinario, para distinguirlo del gótico extraordinario de la ficción fantástica situada en imaginarios tiempos remotos, pasados o futuros.

Las novelas de Pratchett, por su parte, se sitúan, precisamente, en un indefinido pasado pseudohistórico que sólo existe en la obra de J.R.R. Tolkien y sus seguidores. Alguien definió muy acertadamente su divertidísima serie Mundodisco como una mezcla de la atmósfera épica de *El señor de los anillos* y el humor absurdo de Monty Python, el famoso grupo de cómicos británicos, si bien Pratchett no es simplemente la ecuación resultante de la combinación de estos dos factores. Tanto King como Pratchett usan fórmulas que se repiten en sus distintas obras —lo que hace que el lector acostumbrado a ellas siga comprando sus libros— pero es injusto referirse a sus novelas como 'ficción de fórmula', asumiendo que cualquiera puede escribirlas. Un texto de King o de Pratchett es un hecho literario tan singular y característico como una novela de Virginia Woolf o de Salman Rushdie y, dentro del *fandom* del fantástico, un acontecimiento esperado por millones de expectantes lectores ávidos de placer.

Stephen King: el lado gótico de la vida diaria

Stephen King nació en 1947 en Maine —el estado del noreste americano inmortalizado en sus novelas— y pasó la típica infancia turbulenta de cualquier hijo de madre separada sin un trabajo bien remunerado. Su pasión por el terror, despertada por la popular revista

Famous Monsters of Filmland de Joseph Ackerman, los comics y el cine, llevaron a un King adolescente a publicar relatos en revistas, actividad que continuó durante sus años en la universidad de Maine, donde estudió Literatura Inglesa y conoció a su leal esposa, Tabitha. Ya joven padre de familia, King ejerció todo tipo de oficios, antes de trabajar durante algunos años en una *high school* enseñando lengua, sin dejar nunca de escribir. En 1974, el éxito de *Carrie*, su primera novela publicada, le permitió dejar la enseñanza y las estrecheces económicas para siempre. Desde entonces ha publicado veintinueve novelas firmadas con su nombre (dos en colaboración con Peter Straub), otra serie como Richard Bachman y un buen número de volúmenes de novelas cortas y relatos, además de dos ensayos sobre la escritura que él mismo practica: *La danza de la muerte* y *Mientras escribo*.

Las novelas de King han sido llevadas al cine y a la televisión muy a menudo, llamando incluso la atención de directores tan atípicos como Stanley Kubrick, responsable de la adaptación de *El resplandor*, que tan poco complació al autor. Los resultados de las series y películas son muy irregulares, de manera que junto a pequeñas joyas como *Cuenta conmigo*, *Cadena perpetua*, *Verano de corrupción* (las tres basadas en novelas cortas) o *Misery*, se encuentran productos tan poco satisfactorios como *Cementerio de animales* o *Los niños del maíz*. Quienes no han leído a King asumen que las malas adaptaciones reflejan la baja calidad de su obra, y también que las buenas películas lo son, justamente, porque se apartan de la obra original. La realidad es más bien lo contrario: las buenas adaptaciones tienen sus mejores bazas en los elementos que toman prestados de King y las malas son las que sólo lo leen superficialmente.

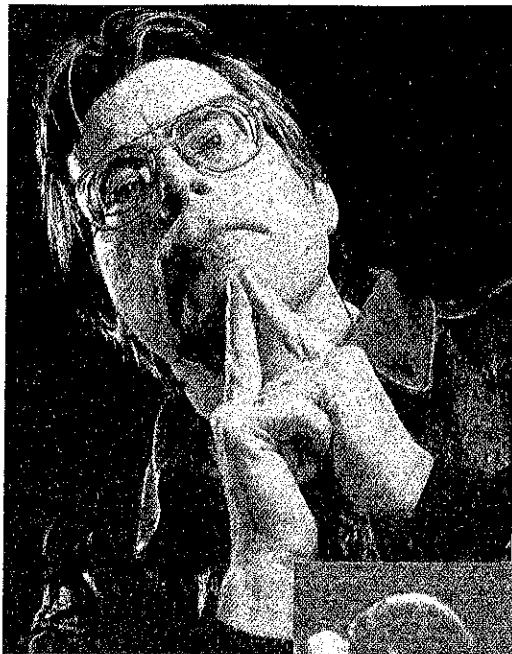
Podría pensarse que adaptar una novela de King es sencillo ya que bastaría con traspasar la trama, supuestamente el mayor atractivo de su ficción, a la pantalla. Esto es un error, ya que, como sucede con Charles Dickens, lo realmente atractivo de las novelas de King no es la historia, sino la voz del narrador. Aunque pueda sonar improbable, King es un narrador auténticamente dickensiano en sus defectos y en sus virtudes. Sus tramas siempre pierden fuelle en la parte final y sus novelas tienden a ser demasiado largas (las cortas funcionan mejor). King, no obstante, sabe perfectamente cómo darle vida a un personaje, incluidos los muy secundarios, con técnicas descriptivas impresionistas tomadas

Consciente o
inconscientemente, esa es
la estrategia que King mejor
usa: forzar al lector a
admitir momentos de
intensa pornografía visual

prestadas de la novela negra y, factor clave en su éxito, siempre consigue que el lector crea que le habla un amigo cercano, no un autor literario que le mira desde la altura de una torre de marfil.

Como constructor de tramas King es un escritor deficiente sin la habilidad de Terry Pratchett o de Michael Crichton. Con toda ingenuidad, King declara en *Mientras escribo* que "planificar la trama y la espontaneidad de la creatividad son incompatibles" ya que la vida tampoco tiene trama. Definiéndose más bien como escritor de situación que contesta en sus novelas ese tipo de pregunta que empieza por "¿qué ocurriría si...?", King explica que le desagradan las novelas en las que ha intentado controlar la trama, con la sola excepción de *La zona muerta* (¿qué ocurriría si un buen hombre supiera que el próximo presidente de los Estados Unidos declarará una guerra nuclear?). Él mismo cree que toda su obra refleja preguntas que se ha planteado en torno a cinco grandes temas: el abuso de la tecnología, cómo puede Dios (si es que existe) permitir que sucedan ciertas cosas, la delgada línea que separa fantasía y realidad, la atracción que la violencia ejerce sobre las personas honradas, y la compleja relación entre niños y adultos. Su sexto gran tema, implícito en todas las obras y explícito en algunas, es la ficción popular, como se puede ver en la notable presencia de escritores protagonistas en sus novelas, desde *El resplandor* a *Saco de huesos*, pasando por *It*, *El misterio de Salem's Lot* o *Misery*, tal vez su mejor novela.

Como buen escritor gótico, King sobresale por su capacidad de poner el dedo en la llaga, explorando los puntos de intersección entre las apariencias y la oscura realidad. Allí donde el viajero puede ver una plácida pequeña población o familia americana, King ve el horror, bien proveniente de un invasor (los vampiros de *Salem's Lot*, el diablo de *La tienda*, el monstruo de *It*) o del interior de la mente (*El resplandor*, *La zona muerta*). A King le obsesionan y preocupan los horrores implícitos en las relaciones entre vecinos, conocidos, amigos y, sobre todo, en la familia, amenazada por fuerzas desintegradoras a menudo encarnadas en el padre. King no goza de las simpatías de las brigadas censoras que persiguen la corrección política, algo lógico en un



escritor que trata de la parte menos amable de los seres humanos. No hay que sentirse, sin embargo, ofendido ante el tratamiento que le da a las peores pesadillas del hombre blanco americano (a quien, de hecho, representa oficiosamente), sean éstas mujeres o niños, sino intentar ver qué nos dice King a través de ellas, que no es siempre censurable como algunos de sus oponentes sugieren. *Misery* puede ser misógina, si se quiere ver así, pero *Dolores Claiborne* o *Rose Madder* se ponen sin duda alguna del lado de la mujer maltratada y en contra del agresor. Lo mismo ocurre en las novelas donde quienes sufren son los niños: no hay figura que King tema más que el buen padre transformado en monstruo agresor, señal clarísima de que no todo es estabilidad en el patriarcado del hombre blanco americano que King supuestamente representa.

Además de dickensiano, King es un escritor faulkneriano, en el sentido de que, como William Faulkner, él está construyendo a través de su ficción un universo regional paralelo al real, poblado por personajes, hechos y lugares mencionados en distintas novelas. King y Faulkner son escritores góticos anclados en la realidad cotidiana de una cierta parte de Estados Unidos a la que han transformado en territorio imaginario en base a la misma estrategia: retratar su violencia implícita sin pestañear. La diferencia, obviamente, está en el lenguaje, ya que Faulkner es capaz de describir hechos terribles con una riqueza literaria incalculable mientras que King desciende a los subterráneos de la vulgaridad lingüística más salvaje para impresionar a sus lectores. Consciente o inconscientemente, esa es la estrategia que King mejor usa: forzar al lector a admitir momentos de intensa pornografía visual (violencia y apenas sexo, algo típicamente americano) para marcar el contraste entre el horror y la normalidad, creando paradójicamente una profunda duda sobre donde acaba uno y otro.

Los escritores populares como King no son palurdos literarios que no saben apreciar la buena prosa, sino trabajadores de la literatura, muy conscientes de los límites que el talento y el trabajo marcan. En *Mientras*

escribo, King distingue entre tres tipos de escritores –los genios como Faulkner, los competentes y los malos– y defiende la tesis de que “mientras que es imposible convertir a un mal escritor en un escritor competente, y mientras que es igualmente imposible convertir a un buen escritor en un gran escritor, *es* posible, con mucho trabajo, dedicación y ayuda, convertir a un escritor meramente competente en un buen autor”. Ser “buen autor” quiere decir en su vocabulario primar la narrativa sobre la literatura, sin descuidar por ello los más básicos aspectos gramaticales y de vocabulario. King no cree que pueda aspirar a complacer a todos sus lectores, pero sí que cree que la mejor manera de conseguirlo es ser exigente consigo mismo. Tampoco piensa, al contrario de lo que creen tanto detractores como imitadores, que se pueda manufacturar una novela de género para hacer dinero y es que, en efecto, King sólo hay uno, reconocible por su estilo lo mismo que los otros grandes autores de gótico contemporáneo: Clive Barker, Anne Rice, Dan Simmons o Dean Koontz. “Escribir”, concluye King, “no es cuestión de ganar dinero, hacerse famoso o hacer amigos, conseguir citas o sexo. En última instancia, se trata de enriquecer las vidas de quienes leerán tus libros, y enriquecer, así mismo, tu propia vida”.

El problema de la mala relación entre la crítica y King es que sólo el autor y sus lectores piensan que leer sus libros es enriquecedor, mientras que para los críticos su lectura demuestra, más bien, una notable pobreza mental y estilística por ambas partes. “Los críticos y los académicos”, opina King en *Mientras escribo*, “siempre han mostrado su suspicacia en contra de la novela popular, a menudo con razón. En otros casos, esa suspicacia se usa como excusa para no pensar”. En el caso de King, la crítica considera y analiza, sobre todo, sus defectos, especialmente la cuestión de su incorrección política, pero sigue sin saber explicar qué factores hacen que tenga tantos lectores fieles. King se siente incómodo con este desprecio crítico y, aun sabiendo que su talento no está en la línea de la ficción literaria, le duele no ser reconocido más que por sus fans. Parecen dolerle, incluso más que dicho desprecio, las limitaciones de sus admiradores, lectores que en las peores pesadillas de King se comportan como la cruel protagonista de *Misery*. En esta novela, una enfurecida Annie tortura a su escritor favorito, Paul Sheldon –en parte basado en King–, porque ha decidido satisfacer sus ambiciones literarias y dejar de escri-

bir la ficción romántica que ella adora, para pasar a escribir novelas artísticas dirigidas a un público minoritario.

El lector disfruta del gótico de lo cotidiano de King porque encuentra en sus novelas la confirmación de su intuición de que la vida ordinaria incluye una terrible corriente subterránea que puede aflorar al menor descuido, estando de acuerdo también con el autor en que la expresión literaria de esta intuición no admite otro estilo que un realismo directo, en ocasiones brutal, que combina magistralmente la representación de lo ordinario y de la pesadilla. La prosa de Faulkner puede ser efectiva para ciertos proyectos literarios pero no para todos, ni todos los proyectos literarios tienen que ir en la misma dirección. King, en suma, hace su trabajo mejor que nadie, algo que refrendan sus altísimas ventas. Obviamente, quien no comulgue con su particular pesimismo ni con su franca disección de los bajos fondos mentales de América, no encontrará placer alguno en su versión de la fantasía, pero, como él mismo dice, no se puede complacer a todos los lectores.

La prosa de King tiene en el original un sabor marcadamente americano y la aparente naturalidad de la conversación. Funciona mejor en las hiperrealistas escenas de violencia que en las de visiones fantásticas –Clive

Sin pasar por la universidad, Pratchett ejerció como periodista de provincias y, más tarde, como jefe del gabinete de prensa de tres centrales nucleares británicas

Barker es el maestro en este aspecto–, del mismo modo que es generalmente más creíble al adentrarse en las mentes de las víctimas que de los villanos, con excepciones memorables como el joven aprendiz de nazi de *Verano de corrupción*. King también sobresale más en la descripción de los estados prolongados de sufrimiento mental o físico que en el retrato del terror instantáneo. Como suele suceder en el caso de otros muchos autores populares, los puntos fuertes de su prosa se

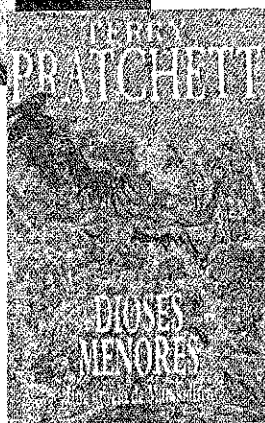
convierten en débiles por culpa de traducciones rápidas, es decir, mal pagadas, encargadas por quienes no creen que valga la pena esmerarse en este tipo de trabajos, ya que las ventas no se resentirán por ello. Si se quieren tener unas cuantas muestras, basta con acercarse a la estupenda *Kinglopedia* (<http://kinglopedia.metropoli-global.com>) o a *El Universo de Stephen King* (<http://www.granavenida.com/stephenking>), donde cuidadosos lectores de su ficción se han afanado en recopilar los numerosos errores de algunos traductores. Para quien no conozca aún sus novelas, la mayoría publicadas en castellano, tanto estas webs como el libro de Teodoro Gómez, *El lector de Stephen King*, pueden ser una buena introducción al placer de sufrir leyendo a King.

Terry Pratchett: la sátira fantástica

Hasta la fecha, Terry Pratchett ha publicado 27 novelas en su serie Mundodisco, de la que ha vendido más de 21 millones de copias —la mitad en su patria, Gran Bretaña—, traducidas a 27 idiomas, incluido el castellano. Entre las distinciones que ha recibido se encuentran un British Fantasy Award por mejor novela del año (*Pyramids*, 1989), la Orden del Imperio Británico (1998) por servicios a la literatura y un doctorado *honoris causa*, concedido por la Universidad de Warwick en 1999. Hay multitud de websites dedicadas a su obra e incluso una convención anual organizada por sus fans, pero aun así la crítica literaria británica, dentro y fuera de la universidad, guarda silencio sobre su obra, con la excepción de alguna que otra entrevista, reseña o tesis. Irónicamente, Pratchett tiene muchos admiradores entre estudiantes y profesores universitarios, que se reconocen en la descabellada Universidad Invisible —especializada en magia— que domina la vida académica del Mundodisco, pero son pocos los especialistas en literatura inglesa que sabrían desentrañar las bases del éxito de su ficción, si es que la conocen.

Pratchett, nacido en 1948 en el seno de una modesta familia inglesa, fue un mediocre estudiante con pasión por la lectura, preferentemente *thrillers* y ciencia-ficción. Como muchos autores del fantástico actual, fue *fan* antes que escritor, iniciándose con contribuciones a revistas de género cuando aún era adolescente. Sin pasar por la universidad, Pratchett ejerció como periodista de provincias y, más tarde, como jefe del gabinete de prensa de tres centrales nucleares británicas, trabajo que abandonó para convertirse en escritor profesional en 1987. Su carrera se inició con la publicación de una novela en 1971, moderadamente bien recibida, a la que siguieron otras dos de ciencia-ficción antes de *El color de la magia* (1983), la primera de la serie Mundodisco. Desde entonces ha publicado a un ritmo de uno o dos volúmenes anuales, sin contar la serie para niños sobre el joven Johnny Maxwell y la trilogía Bromeliada, la novela en colaboración con Neil Gaiman *Buenos augurios*, y su trabajo para los numerosos proyectos asociados a Mundodisco, desde mapas a juegos de ordenador pasando por libros de cocina.

La serie Mundodisco trata de un universo similar al nuestro pero plano y apoyado sobre cuatro elefantes asentados sobre una tortuga, poblado por diversas espe-



cies (humanos, enanos, *trolls*, elfos, pero también zombis, vampiros, licántropos y golems) y dividido en reinos y grandes metrópolis, la mayor de las cuales es Ankh-Morpork, un cruce, según el autor, entre el Londres del siglo XVII y la Nueva York del XX. La magia funciona en Mundodisco y, como ocurriría aquí si la hubiera, cae a menudo en manos de quien no debiera, con el consiguiente riesgo de que las siniestras criaturas de las Dimensiones Mazmorra u otras de diverso pelaje se adueñen de todo. Incluso cuando no hay peligro de que esto ocurra, los conflictos interétnicos y la lucha por el poder a todos los niveles bastan para llenar las succulentas novelas de Pratchett.

El éxito de la serie depende, entre diversos factores, de la creciente galería de personajes excéntricos que pululan por sus páginas, el humor irónico del narrador omnisciente y el ritmo rápido de las cada vez más densas tramas, montadas sobre una base de secuencias fácilmente visualizables (Pratchett no usa capítulos) que imitan el estilo narrativo cinematográfico. Algunas de las novelas son independientes, pero la mayoría se relacionan entre sí, bien temáticamente o bien por el uso recurrente de personajes. Hay subseries, por así llamarlas, centradas en los más populares: la implacable pero sabia Muerte (que siempre habla en mayúsculas), Rincewind el mago más cobarde e incompetente del universo, el trío de brujas Yaya Ceravieja, Tata Ogg y Magrat Ajostiernos, y la multiétnica guardia de la ciudad, que incluye una mujer-lobo con tensión pre-lunar. No es esencial empezar por un determinado punto de la serie, pero ciertamente el placer de la lectura se incrementa cuanto más se conocen los personajes y la peculiar geografía del Mundodisco.

Pratchett no tenía intención de iniciar toda una serie con la primera novela, sino que deseaba, simplemente, parodiar la abundante narrativa fantástica sobre épica y brujería ("sword-and-sorcery") de los años 70 y 80. Una posible dificultad inicial para el lector es, pues, el hecho de que hay numerosas referencias implícitas a otros textos del fantástico; aún más problemático es el hecho de que las tramas se refieren directa o indirecta-

mente a temas contemporáneos y hacen, además, abundante alusión a aspectos de la cultura inglesa. Pratchett ha tratado de temas tan variados como la religión (*Small Gods*), el cine (*Imágenes en movimiento*), el feminismo (*Derechos iguales*), las minorías (*Men at Arms*) o el patriotismo (*Jingo*), por sólo mencionar algunos. El lector disfruta, sobre todo, del contraste entre la realidad cotidiana y su reflejo en Mundodisco y, si bien los lectores pasan por alto algunas de las referencias ocultas (lo que Pratchett llama 'huevos de pascua') ya sea a la cultura local como a la universal, esto no es obstáculo para seguir la trama. Cuanto más se capta, eso sí, más se disfruta.

Las primeras novelas de Pratchett tenían su punto más débil en la trama. A partir de la quinta o la sexta, según apunta el propio autor, descubrió el placer de planificar la historia, y está demostrando desde entonces, sobre todo en las últimas, una gran habilidad para encajar elementos aparentemente muy dispersos en tramas trepidantes, mayormente corales. Los aderezos más atractivos de estas tramas son, sin duda, las caricaturas del disparatado aspecto y conducta de los personajes, unos diálogos a medio camino entre la mejor comedia televisiva inglesa y la novela negra americana, y la

famosa ironía del narrador. Sin duda, el lector disfruta porque repite el proceso de descubrimiento de la trama que tanto apasiona a Pratchett; él no planifica de antemano, sino que, partiendo de un tema básico, deja volar su imaginación, dejando el ajuste de los engranajes para las revisiones. Desde el punto de vista del lector, los acontecimientos son absurdos y risibles, sobre todo los elementos más claramente paródicos de nuestra realidad, pero para los personajes la historia va en serio. Nos reímos de ellos y no con ellos, sobre todo de la manera en que llevan hasta las últimas consecuencias su absurdo cotidiano con, como apunta el autor, una cierta resignación más que un gran optimismo. Nuestra risa, sin embargo, no puede ser demasiado cruel ya que Pratchett siempre nos hace ver que lo ridículo no está en Mundodisco sino en nuestro propio mundo.

Como ejemplo, podemos echar un vistazo rápido a *The Truth*, vigesimoquinta de la serie y una de las más cercanas al corazón del autor, antiguo periodista, por tratar de la invención de la prensa diaria en Ankh-Morpork. La trama trata de un intento de golpe de estado que pone al descubierto los sucios engranajes del poder en Ankh-Morpork (y donde sea), además de analizar el papel de la prensa en esta ciudad, análisis que

Decimoséptima edición

LA DAMA DE BLANCO

WILKIE COLLINS



MONTESINOS

MONTESINOS

Wilkie
Collins

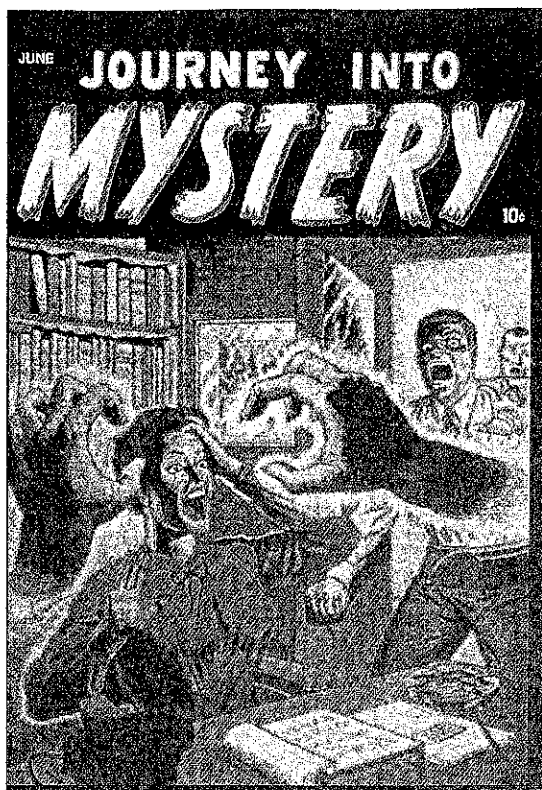
La dama de blanco

Una trama galopante, una mezcla de novela de detectives y auténtico melodrama, grandes dosis de intriga y suspense, un desenlace imprevisible y una galería de personajes admirables y universales. Sobre esos cimientos Collins levantó el edificio de una de las novelas más leídas en todo el mundo, admirada a la vez por lectores exquisitos como Borges o Eliot y por los amantes de la novela popular.

desnuda sin concesiones a los manipuladores medios de comunicación y al crédulo público de la vida real. La comedia se basa por una parte en la comparación implícita entre el nuevo periódico de William de Worde, *The Ankh-Morpork Times* y su competidor, el tabloide *Ankh-Morpork Inquirer*, con los diarios ingleses reales y, por otra, en la amplia muestra de personajes caricaturescos, que incluyen un fotógrafo vampiro que se desintegra cada vez que dispara un flash y un par de tarantinescos matones. El toque fantástico lo ponen la peculiar tecnología de la ciudad, en manos de pequeños demonios, y una misteriosa luz oscura que retrata lo que no puede verse.

Se supone que la mayoría de lectores de Pratchett son chicos adolescentes, aunque, dadas sus altas cifras de ventas, es más probable que los jóvenes sean sus fans más entusiastas, más que sus únicos lectores. A falta del apoyo de la crítica y los medios de comunicación, los escritores populares cimientan su carrera en el contacto con sus admiradores y el éxito de Pratchett es una muestra tangible de cómo funciona esta relación: todavía hoy pasa parte de su ocupadísimo año contestando cartas (o e-mails) de sus lectores, de gira firmando libros y acudiendo a convenciones sobre fantasía o ciencia-ficción. Quien ha sido un fan, como él, sabe que hay que mantener el contacto con los propios, ya que esta actividad es parte del negocio de ser escritor. El mismo Pratchett ha comparado en diversas ocasiones este estilo de vida con el de los músicos de rock, quienes sólo saben si su música funciona al tocarla delante del público.

La proximidad con el lector puede, además, compensar en buena medida el desinterés de la crítica. Pratchett tiene que luchar simultáneamente con diversas circunstancias adversas: la habitual desconfianza del crítico hacia lo popular, un profundo enraizamiento en la cultura británica que puede limitar su éxito en el extranjero, su estatus híbrido como escritor con un público mayormente joven, y el escaso prestigio literario del subgénero del fantástico pseudo-histórico y, para acabar de llenar su cáliz, del humor. No es de extrañar que más de un crítico no sepa qué tratamiento dar a un autor



de estas características, y aunque Pratchett bromea acerca de que a menudo le acusan de literatura como quien acusa de robo a un ladrón, se advierte en las muchas entrevistas que ha concedido una cierta desilusión, si bien algo menos amarga que la que siente King. Se le podría llamar el síndrome del escritor feliz, en tanto que parece que la crítica ignora a todo autor que ejerce su tarea sin preocupaciones excesivas sobre las fuentes de su creatividad o las últimas teorías literarias, consiguiendo el beneplácito de sus lectores sin entrar en el juego de las camarillas literarias o de la celebridad mediática.

Si la difusión de las novelas de King en España sufre de constantes problemas en cuanto

a calidad de sus traducciones, el caso de Pratchett es una muestra de la falta de rigor de los editores nacionales que se ocupan de la ficción fantástica popular. Por suerte, entregados fans hispanos, como los que llevan la estupenda web *En la concha de Gran A'Thwin*, tratan de conducir por el buen camino a los lectores de Pratchett víctimas del desconcierto creado por los editores patrios al traducir su obra. Martínez Roca publicó los primeros volúmenes de la serie —*El color de la magia* (1989), *La luz fantástica* (1991), *Mort* (1991), *Ritos iguales* (1991), *Pirómides* (1992), *Rechicero* (1992), *Brujerías* (1992), *Guardias, guardias!* (1993), *El segador* (1993), *Imágenes en acción* (1993) y *Brujas de viaje* (1994), todos ya descatalogados— antes de decidir interrumpirla en seco. Plaza & Janés reeditó cinco de estas novelas de manera bastante descuidada —*El color de la magia* (1998), *La luz fantástica* (1998), *Mort* (1998), *Ritos iguales* (1998), *Rechicero* (1999), aún disponibles— para publicar a continuación *El país del fin del mundo* (2000), vigesimosegunda de la serie, sin dar explicaciones sobre tamaño salto. Otras dos novelas anteriores a éstas serán publicadas en el presente año, pero no se puede decir que el lector español disponga de buenas ediciones de la obra de Pratchett, lo cual es, sin duda, un gran estímulo para lanzarse a aprender inglés. Y es que el suyo es uno de estos casos en los que la versión original siempre estará por encima de la traducción, como suele ocurrir con todos los grandes humoristas **Q**