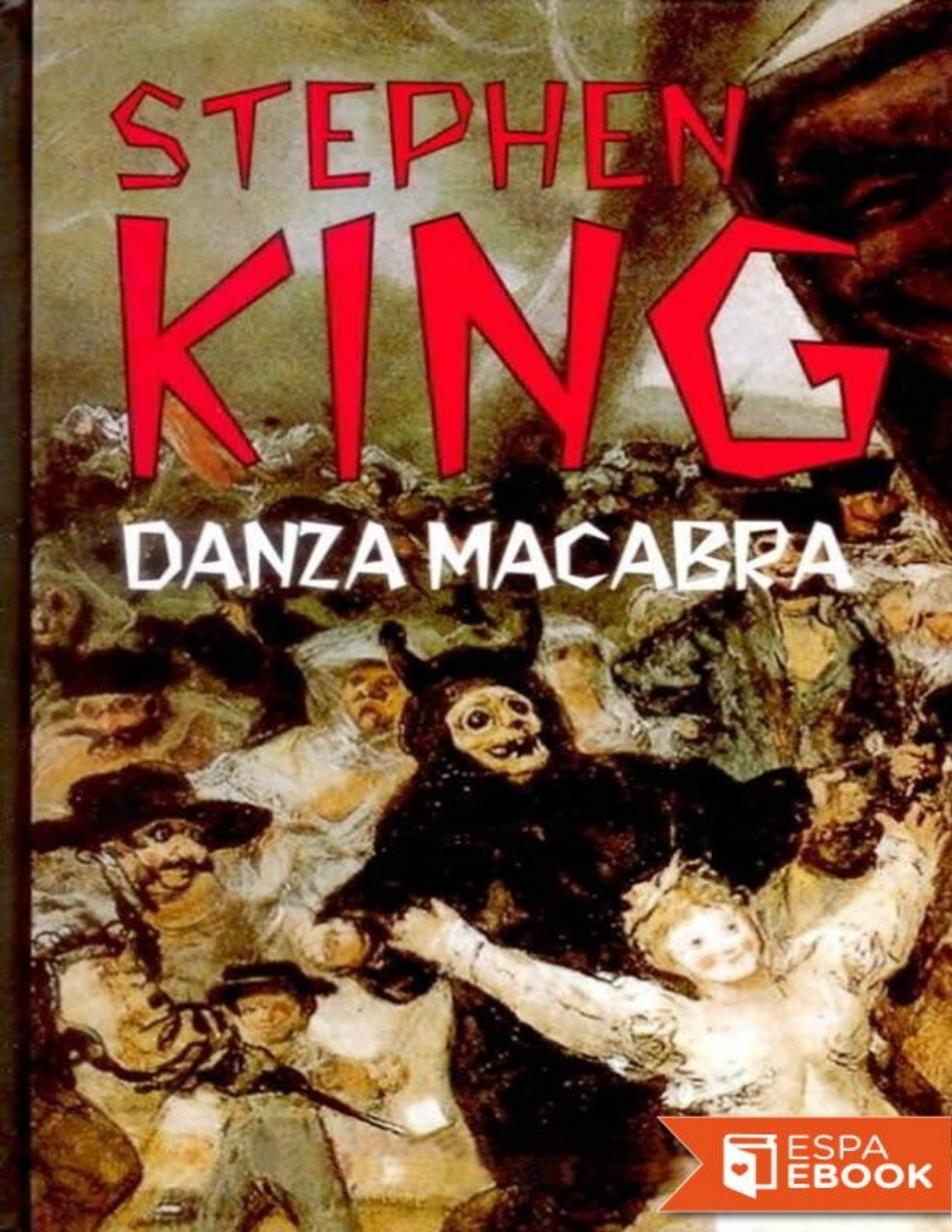
STEPHEN KING

DANZA MACABRA



ESPA EBOOK

Heredero de la gran tradición norteamericana en narrativa de terror, que nace con E. A. Poe y pasa por H. P. Lovecraft, Stephen King ha logrado con sus obras una difusión jamás alcanzada por ningún otro autor en éste género.

Danza macabra (1981) es un lúcido y divertido ensayo, lleno de referencias a multitud de obras y jugosas anécdotas biográficas, que pretende dar respuesta a la paradoja esencial del aficionado a la ficción de terror: «¿Por qué hay personas dispuestas a pagar a cambio de sentirse extremadamente incómodas?».

Y para abordar tan complejo asunto, King se vale de un doble recorrido, histórico y personal, a través de la literatura y el cine de terror modernos (1950-1980), «con un par de salidas al margen para explorar las raíces del género».

«El buen cuento de horror —reflexiona King— avanza bailando hasta alcanzar el centro de la vida del lector, donde encontrará la puerta secreta a esa estancia que usted creía que nadie más conocía». Tras sugerir que la ficción de terror remueve los temores sociales más inconfesos, y que está sujeta por tanto a cambios históricos, argumenta a propósito de su pervivencia que «aunque los sueños inquietos del inconsciente colectivo puedan cambiar de década en década, la tubería que se hunde en ese pozo de sueños permanece constante y vital».

«Este libro es únicamente mi paseo por todos los mundos de la fantasía y el horror que me han complacido y aterrorizado», explica su autor, al tiempo que nos recomienda: «vaya mordisqueándolo de vez en cuando o devórelo de cabo a rabo, pero disfrútelo».



Stephen King

Danza macabra

ePub r1.0
Titivillus 24.04.15

Título original: *Danse Macabre*
Stephen King, 1981
Traducción: Óscar Palmer Yáñez
Ilustración de cubierta: Goya, El entierro de la sardina

Editor digital: Titivillus
ePub base r1.2

más libros en espaebook.com

NOTA A LA EDICIÓN DIGITAL

Algunas precisiones con respecto a la presente edición digital.

Sobre el texto:

Esta edición digital corresponde fielmente a la traducción oficial de *Danza Macabra* de Stephen King, contenida en la edición ilustrada, tapa dura, publicada en español en el año 2006. Cabe aclarar que la primera edición de esta obra en inglés, *Danse Macabre*, data del 20 de abril de 1981.

Sobre las imágenes:

Con la finalidad de que las imágenes de esta edición digital tuvieran la mejor calidad de resolución, no están escaneadas. Provienen de la red. Por ello se buscó en todo momento que correspondieran exactamente y hasta donde fue posible, con las incluidas en la edición impresa del libro. Objetivo que, en su mayor parte, se cumplió.

Cuando no pudo localizarse una imagen específica, se optó por incluir la más parecida, lo que significa que tiene algunas variaciones menores ya sea en el ángulo de la cámara o en las actitudes de los personajes. Sin embargo algunas imágenes definitivamente no pudieron encontrarse por lo que en su lugar se incluye aquella que es más cercana tanto a la original incluida en la edición impresa, como al tema objeto de la ilustración. Estas imágenes (que son las menos) pueden identificarse con facilidad porque al pie de las mismas aparece un asterisco (*).

Además, esta edición digital incluye algunas imágenes adicionales que a

juicio del editor contribuyen a mejorarla. Al pie de ellas aparecen dos asteriscos (**).

Sobre el autor:

Como datos curiosos, la fotografía del autor es la misma que aparece en la primera edición de *Danse Macabre* de 1981. De la misma forma la información que se incluye en este apartado es la que circulaba sobre el autor en esa época.

Sobre las notas:

La edición impresa de *Danza macabra*, cuenta con un apartado de notas que, en su totalidad, parecen ser notas del traductor.

En la misma edición, todas las notas que aparecen a pie de página son del autor, Stephen King.

En esta edición digital, todas las notas se han agrupado en el apartado del mismo nombre y aquellas que corresponden al escritor incluyen al final la aclaración *Nota del autor* para su oportuna identificación.

NOTA SOBRE ESTA EDICIÓN

Publicada originalmente en 1980 [sic], *Danza macabra* es una de las escasas incursiones de Stephen King en el terreno del ensayo. Ya que en varias ocasiones, principalmente en los prólogos de otras obras de King publicadas en castellano, se identificaban erróneamente las referencias a *La danza de la muerte* (en realidad el primer título con el que se publicó en España la edición abreviada de *Apocalipsis —The Stand—*), quizá convenga incidir en el hecho de que se trata de una obra completamente distinta, inédita en castellano hasta la fecha.

Tal y como podrá comprobar el lector, el abanico de citas y referencias desplegado por King es sencillamente abrumador, y éste es el método que hemos seguido a la hora de buscar sus equivalencias: las películas estrenadas en España aparecen citadas por su título castellano (indicando entre paréntesis el título original, el nombre del director y el año de producción); las películas que no han llegado a estrenarse en España, sin embargo, están referenciadas únicamente por su título original; de igual modo, los libros y relatos editados en España aparecen directamente citados con su título castellano, mientras que aquellos que permanecen inéditos conservan su título original; en el caso de aquellos libros considerados especialmente relevantes por King, el lector encontrará también los datos de la edición española en una nota. En el caso de series de televisión, se ha intentado seguir el mismo método, si bien en algunos casos se ha tendido a utilizar el nombre con el que más asociada esté la serie actualmente a pesar de que no coincida con su título original en castellano (por ejemplo *La conquista del espacio* aparece mencionada como *Star Trek*).

Gracias a Paco Mateo, José Alboreca y José Antonio Navarro por la aportación de materiales y a David Muñoz por sus meditados comentarios.

Óscar Palmer.

Es fácil, demasiado fácil quizá, venerar a los muertos.
Este libro es para seis estupendos escritores
de lo macabro que siguen con vida.

ROBERT BLOCH
JORGE LUIS BORGES
RAY BRADBURY
FRANK BELKNAP LONG
DONALD WANDREI
MANLY WADE WELLMAN

Entra, forastero, por tu cuenta y riesgo: aquí hay tigres

PREFACIO

Si tiene usted este libro entre las manos es gracias a una llamada telefónica que recibí en noviembre de 1978. En aquel entonces me dedicaba a enseñar escritura creativa y daba un par de cursos de literatura en la Universidad de Maine, en Orono, a la vez que trabajaba, aprovechando todo el tiempo libre que podía arañar, en el último borrador de una novela, *Ojos de fuego*, que a estas alturas ya se habrá publicado. La llamada era de Bill Thompson, editor entre 1974 y 1978 de mis cinco primeros libros (*Carrie*, *El misterio de Salem's Lot*, *El resplandor*, *El umbral de la noche y Apocalipsis*). Más importante aún: Bill Thompson, a la sazón editor en Doubleday, fue la primera persona relacionada con las altas esferas del mundillo editorial neoyorquino en leer mis primeros trabajos con interés y simpatía. Fue ese importantísimo primer contacto que todos los escritores esperan y anhelan… pero que muy pocos encuentran.

Doubleday y yo separamos nuestros caminos a partir de *Apocalipsis*, y Bill también hizo lo propio pasando a ser editor jefe de Everest House. Ya que en el transcurso de nuestros años de asociación habíamos acabado siendo amigos además de colegas, mantuvimos el contacto, quedando ocasionalmente para comer… y también para una que otra farra alcohólica. La mejor de todas fue, quizá, una que nos corrimos en julio de 1978, el mismo día que se celebraba el All-Star de béisbol, que vimos en una pantalla gigante, mientras tomábamos innumerables cervezas en un pub irlandés de Nueva York. Sobre la barra había un cartel que anunciaba una HORA FELIZ PARA MADRUGADORES DE 8 A 10 DE LA MAÑANA, con todas las consumiciones a 50 centavos. Cuando le pregunté al camarero qué tipo de clientela entraba a las ocho y cuarto de la mañana para tomarse un Ron Collins o un Gin Rickey, me dedicó una sonrisa siniestra, se limpió las manos en el delantal, y me dijo:

—Universitarios… como usted.

Esa noche de noviembre de la que estoy hablando, poco después de Halloween, Bill me llamó y me dijo:

—¿Por qué no escribes un libro sobre todo el fenómeno del horror desde tu punto de vista? Libros, películas, radio, televisión, todo. Lo haremos juntos si quieres.

El concepto me intrigaba y me aterrorizaba a la vez. Me intrigaba porque a menudo me han preguntado por qué escribo lo que escribo, por qué quiere leerlo la gente y por qué va al cine para verlo. La paradoja al parecer es la siguiente: ¿por qué hay personas dispuestas a pagar dinero a cambio de sentirse extremadamente incómodas? Ya había dado charlas acerca de la materia ante varios grupos y había escrito suficientes folios sobre el tema (incluyendo una introducción más bien extensa para mi colección de cuentos *El umbral de la noche*) como para que me resultara atractiva la idea de realizar un alegato final. A partir de ahora podría desembarazarme de los curiosos diciendo: «Si quiere saber lo que pienso sobre el horror, aquí tiene este libro que escribí al respecto. Léalo. Es todo lo que tengo que decir acerca de los entresijos del relato de horror».

Me aterrorizaba porque intuía que la tarea podía alargarse durante años, décadas, siglos. En caso de que pretendiera uno empezar a partir de Grendel y su madre[1] incluso la versión condensada del *Reader's Digest* ocuparía cuatro volúmenes.

La sugerencia de Bill fue que intentara limitarme a los últimos treinta años, con un par de salidas al margen para explorar las raíces del género. Le dije que me lo pensaría, y eso hice. Pensé en ello largo y tendido. Nunca había intentado abordar un proyecto de no ficción de tanta *envergadura* y la idea me intimidaba. Ya sólo pensar en tener que contar la verdad me resultaba intimidante. La ficción, después de todo, no es sino una sucesión de mentiras… y ése es el motivo de que los puritanos nunca consiguieran dejarse arrastrar por ella. En una obra de ficción, si te quedas atascado, siempre puedes inventarte algo o retroceder unas cuantas páginas y cambiar lo que sea necesario. En el ensayo, tiene uno la molesta obligación de asegurarse de que los datos sean los correctos, que las fechas coincidan, que los nombres estén correctamente deletreados… y lo peor de todo, implica adelantarse hasta la primera fila. El novelista, después de todo, es una criatura anónima; al contrario que el músico o el actor, puede pasear por las calles sin ser reconocido. Sus creaciones son las marionetas que

ocupan el escenario mientras él permanece oculto entre las sombras. El escritor de ensayos, sin embargo, es demasiado visible.

Aun así, la idea tenía sus atractivos. Empecé a comprender cómo deben sentirse los lunáticos que predican en Hyde Park («los chalados», como los llaman nuestros primos británicos) en el momento de colocar sus cajas en posición, preparándose para subir a ellas. Reflexioné acerca de la perspectiva de disponer de páginas y más páginas para poder desarrollar mis filias favoritas… «¡Y que encima me *paguen* por ello!» grité frotándome las manos y riendo como un demente. Pensé en una clase de literatura que tenía que dar el siguiente semestre, titulada «Temas en la Literatura Sobrenatural». Pero, sobre todo, pensé que se me estaba ofreciendo la oportunidad de hablar sobre un género que amo, una oportunidad, que a muy pocos escritores de literatura popular se les suele presentar.

En cuanto a mi curso sobre «Temas en la Literatura Sobrenatural», aquella noche de noviembre que recibí la llamada de Bill me hallaba sentado frente a la mesa de la cocina con una cerveza, intentando pergeñar un plan de estudios… y reflexionando en voz alta para que me oyera mi mujer acerca de la cantidad de tiempo que iba a tener que pasar en breve hablando frente a un montón de personas sobre un tema en el que hasta entonces sólo me había manejado instintivamente, como un ciego. Aunque en la actualidad muchos de los libros y películas tratados en las siguientes páginas son material de estudio habitual en las universidades, yo leí los libros, vi las películas y llegué a mis propias conclusiones, principalmente por mi cuenta, sin textos ni tesis de ningún tipo que guiaran mis pensamientos. Parecía que dentro de poco iba a tener la oportunidad de ver el verdadero color de mis ideas por primera vez.

Quizá esta frase le haya parecido extraña. En un capítulo posterior de este libro, he puesto de manifiesto mi creencia de que nadie está exactamente seguro de lo que opina sobre un tema en concreto hasta que ha plasmado sus idea sobre el papel; de igual modo, creo que en realidad tenemos muy poca comprensión de lo que hemos pensado mientras no presentemos esa opiniones o ideas ante otros interlocutores como mínimo tan inteligentes como nosotros. De modo que… sí, la perspectiva de tener que presentarme en aquella aula de Barrows Hall me ponía nervioso y aquel año pasé demasiado tiempo de unas por lo demás encantadoras vacaciones en St. Thomas, dándole vueltas y más vueltas al uso del sentido del humor por parte de Stoker en *Drácula* y al cociente de paranoia en *Los ladrones de cuerpos* de Jack Finney.

En los días que siguieron a la llamada de Bill, comencé a autoconvencerme progresivamente de que si mi serie de charlas (no tengo los santos cojones de llamarlas conferencias), sobre el campo del horror/lo sobrenatural/lo gótico, parecían bien recibidas (tanto por mí como por mis alumnos), quizá desarrollar un libro sobre el mismo tema cerraría el círculo. Finalmente llamé a Bill y le dije que intentaría escribirlo. Y como pueden ver, lo hice.

Todo este preámbulo es un modo de darle las gracias a Bill Thompson, ya que fue él quien creó el concepto de este libro. La idea era y sigue siendo buena. Si le gusta el libro que encontrará a continuación, agradézcaselo a Bill, fue a él a quien se le ocurrió. En caso contrario, culpe al autor, que fue quien lo echo a perder.

También es un reconocimiento al centenar de alumnos de Eh-90 que me escucharon pacientemente (y en ocasiones compasivamente) mientras daba forma a mis ideas. Después de aquel curso, ya ni siquiera puedo reclamar muchas de ellas como propias, puesto que fueron modificadas, desafiadas y, en muchos casos, cambiadas durante nuestras discusiones en clase.

También durante el curso, un profesor de lengua inglesa de la Universidad de Maine, Burton Hatlen, vino un día a dar una conferencia sobre el *Drácula* de Stoker y, como podrá usted comprobar, sus penetrantes ideas sobre el horror como parte importante de la laguna de los mitos en la que todos nos bañamos comunalmente, también han acabado formando parte de la columna vertebral de este libro. De modo que… gracias, Burt.

Mi agente, Kirby McCauley, aficionado al horror y a la fantasía y un *minnesotano* empedernido, también merece un agradecimiento por haber leído este manuscrito, señalando errores de bulto, discutiendo las conclusiones… y sobre todo por acompañarme durante toda una memorable noche de borrachera en el Hotel U. N. Plaza de Nueva York y ayudarme a confeccionar la lista de películas de horror recomendadas, producidas entre 1950-1980, que forman el Apéndice 1 de este libro. A Kirby le debo más que eso, mucho más, pero por ahora esto tendrá que bastar.

También he recurrido a muchas fuentes externas durante el proceso de redacción de *Danza macabra*, y he intentado, en la medida de lo posible, acreditarlas todas en sus lugares respectivos, pero debo mencionar un par en concreto que me han resultado invaluables: *An Illustrated History of the Horror Film*, la obra seminal de Carlos Clarens acerca del cine de horror; el cuidadoso estudio, episodio por episodio, de *The Twilight Zone* aparecido en la revista

Starlog; The Science Fiction Encyclopedia, editada por Peter Nichols, particularmente valiosa a la hora de poner en orden (o por lo menos intentarlo) la obra de Harlan Ellison y la serie de televisión *The Outer Limits*; e incontables caminos desconocidos por los que, por casualidad, acabé transitando.

Por último tengo que agradecer la colaboración de los escritores: Ray Bradbury, Harlan Ellison, Richard Matheson, Jack Finney, Peter Straub, y Anne Rivers Siddons, entre otros, fueron tan amables como para responder a mis cartas y proporcionar información sobre la génesis de las obras aquí tratadas. Sus voces otorgan a este trabajo una dimensión de la que, de otro modo habría carecido miserablemente.

Supongo que eso es todo… excepto que no quisiera dejarle ni mucho menos con la idea de que lo que va a encontrar a continuación se acerca siquiera a la perfección. Sospecho que, a pesar de un riguroso cotejamiento, todavía quedan muchos errores; sólo puedo esperar que no sean demasiado graves, ni numerosos. Si encuentra alguno, espero que me escriba y me los indique, de modo que pueda corregir futuras ediciones. Y, bueno, espero lo pase bien con este libro. Vaya mordisqueándolo de vez en cuando o devórelo de cabo a rabo, pero disfrútelo. Como cualquiera de mis novelas, está pensado para eso. Quizás encuentre en estas páginas algo que le haga pensar, o reír o que sencillamente le cabree. Cualquiera de esas reacciones me complacería. Que se aburriera, sin embargo, me parecería desastroso.

Para mí, escribir este libro, ha sido una tarea exasperante a la vez que un sumo placer, una dura obligación en según qué días y una labor de amor en otros. Como resultado, supongo que encontrará el trayecto que está a punto de iniciar irregular y lleno de baches. Sólo puedo esperar que también descubrirá, tal y como he hecho yo, que el viaje no carece de compensaciones.

STEPHEN KING
Center Lovell, Maine

—¿Qué es lo peor que has hecho nunca?
—Eso no os lo voy a decir, pero os contaré lo peor que me ha pasado jamás… lo más terrible.
PETER STRAUB, *Fantasmas*

Well we'll really have a party but we gotta post a guard outside…
[Será toda una fiesta, pero tenemos que dejar a alguien de guardia…]
EDDIE COCHRAN, «Come On Everybody»

I. 4 DE OCTUBRE DE 1957, Y UNA INVITACIÓN A BAILAR

1

Para mí, el terror, el terror auténtico, en oposición a los monstruos y demonios cualesquiera que pudieran estar viviendo en mi imaginación, comenzó una tarde de octubre de 1957. Acababa de cumplir diez años. Y resulta apropiado poder decir que estaba en un cine: el Stratford Theater, situado en el casco antiguo de Stratford, Connecticut.

La película de aquel día era y es una de mis favoritas de toda la vida, y el hecho de estuvieran pasando ésa (en vez de un western de Randolph Scott o una peli de guerra de John Wayne) también resulta de lo más apropiado. La sesión matinal de aquel sábado en el que empezó el auténtico terror consistía en *La tierra contra los platillos voladores* (*Earth vs. The Flying Saucers*, Fred F. Sears, 1956), protagonizada por Hugh Marlowe, en aquel momento conocido principalmente quizá por su papel como el rechazado y furibundamente xenófobo novio de Patricia Neal en *Ultimátum a la tierra* (*The Day the Earth Stood Still*, Robert Wise, 1951), una película de ciencia ficción ligeramente anterior y sin duda mucho más racional.

En *Ultimátum a la tierra*, un alienígena llamado Klaatu (Michael Rennie vestido con un chándal intergaláctico de un blanco deslumbrante) aterriza en The Mall[2], en Washington, D. C., en un plato volante que, al activarse, brilla como uno de aquellos Jesuses de plástico que solían regalar en las catequesis de verano si memorizabas los versículos de la Biblia. Klaatu desciende a grandes zancadas por la pasarela y se detiene a los pies de su nave, concentrando las miradas horrorizadas de los curiosos y los cañones de varios cientos de armas del ejército. Es un memorable momento de tensión, un momento en retrospectiva entrañable… esa clase de momento que convierte a personas como yo en amantes del cine de por vida. Klaatu empieza a trastear con un misterioso ingenio (si no recuerdo mal, se parecía ligeramente a una desbrozadora) y un soldadito de gatillo alegre le dispara en el brazo sin pensárselo dos veces. Por

supuesto, resulta que el aparato era un regalo para el Presidente. Nada de rayos de la muerte; sólo un sencillo comunicador interestelar.

Esto era en 1951. Aquella tarde de sábado en Connecticut, unos seis años más tarde, los ocupantes de los platillos volantes tenían un aspecto y se comportaban de un modo mucho menos amistoso. Lejos de la noble y en cierto modo triste pero atractiva apariencia de Michael Rennie como Klaatu, los extraterrestres de *La tierra contra los platillos voladores* traían consigo rayos de la muerte, destrucción y, en última instancia guerra a escala total. Todo esto (y particularmente la destrucción de Washington, D. C.) aparecía representado con maravilloso realismo, gracias a los efectos especiales de Ray Harryhausen, un tipo que de niño solía ir al cine con un colega llamado Ray Bradbury.

Klaatu viene a nuestro planeta para extender la mano de la amistad y la fraternidad. Ofrece a los pueblos de la tierra pasar a formar parte de una especie de Naciones Unidas interestelares… siempre y cuando seamos capaces de abandonar nuestra desgraciada costumbre de masacrarnos unos a otros. Los extraterrestres de *La tierra contra los platillos voladores*, sólo vienen para conquistar; la última armada de un planeta moribundo, viejo y avaricioso, en busca no de paz, sino de saqueo.

Ultimátum a la tierra forma parte de un puñado selecto… las auténticas películas de ciencia ficción. Los ancianos alienígenas de *La tierra contra los platillos voladores* son emisarios de una variedad mucho más común de película… el espectáculo de horror. Aquí no encontraremos regalos para el Presidente ni tonterías por el estilo; estos tipos sencillamente descienden sobre el Proyecto Skyhook de Hugh Marlowe, en Cabo Cañaveral y empiezan a destruirlo todo.



La tierra contra los platillos voladores

Y en mi opinión, es en el espacio entre estas dos filosofías donde el terror echa sus raíces. Si existe una línea de fuerza entre dos ideas tan nítidamente opuestas, entonces el terror creció ahí con casi plena certeza.

Porque, justo cuando los platillos volantes estaban preparando su ataque contra la capital de nuestra nación, en el último rollo de la película, todo se detuvo repentinamente. La pantalla quedó en negro. El cine estaba lleno de chavales, pero asombrosamente apenas hubo protestas. Si recuerda usted las sesiones matinales de los sábados de su propia juventud descarriada, sabrá que un montón de críos en el cine tienen varias maneras de expresar su descontento ante la interrupción de la película o un retraso excesivo: aplausos rítmicos; ese grandioso tribal infantil de «*¡Que empiece ya que el público se va! ¡Que empiece ya que el público se va!*»; envoltorios de dulces que salen volando hacia la pantalla; cajas de palomitas que se convierten en trompetas… Si algún chaval guarda todavía en el bolsillo un petardo marca Black Cat desde el pasado cuatro de julio, aprovecha esta oportunidad para sacarlo y pasearlo entre sus amigos, para que éstos muestren su aprobación y admiración; luego lo encenderá y lo lanzará por encima del palco.

Nada de esto sucedió aquel día de octubre. La película no se había estropeado; sencillamente alguien había apagado el proyector. Y a continuación las luces de la sala comenzaron a encenderse; algo completamente inaudito.

Permanecimos allí sentados, mirando a nuestro alrededor parpadeando ante las luces como si fuéramos topos.

El encargado salió y se situó frente a la pantalla levantando las manos (innecesariamente) para pedir silencio. Seis años más tarde, en 1963, recordé este momento cuando, un viernes de noviembre por la tarde, el conductor del autobús que nos llevaba a casa desde la escuela nos dijo que habían disparado al presidente en Dallas.

2

Si hay alguna verdad o mérito en la danza macabra es sencillamente que las novelas, películas, series televisivas o radiofónicas, e incluso los tebeos que tratan el horror, siempre funcionan a dos niveles.

Por encima está el nivel de la repugnancia: cuando Regan vomita en la cara del sacerdote o se masturba con un crucifico en *El exorcista* (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973), o cuando el monstruo terriblemente orgánico de burda apariencia que aparece en *Profecía maldita* (*Prophecy*, John Frankenheimer, 1979) muerde la cabeza del piloto del helicóptero como si fuera un chupa-chups. La repugnancia puede alcanzarse mediante grados variables de pericia artística, pero siempre está presente.

Sin embargo, a otro nivel más poderoso, el trabajo de horror es realmente como una danza, una búsqueda rítmica y sinuosa. Y lo que busca es ese lugar en el que usted el espectador o lector, vive a su nivel más primitivo. La obra de horror no está interesada en el amueblamiento civilizado de nuestras vidas. Una obra así atraviesa bailando estas habitaciones que hemos amueblado pieza tras pieza, cada una de ellas expresando (¡o eso esperamos!) nuestro carácter socialmente aceptable y agradablemente ilustrado. Muy al contrario, busca otro lugar, un cuarto que en ocasiones quizá se parezca a la cámara secreta de un caballero victoriano, en otras a una cámara de tortura de la Inquisición española, pero quizá con más frecuencia y eficacia, al sencillo y brutalmente árido agujero de un morador de las cavernas en la Edad de Piedra.

¿Es arte el horror? A este segundo nivel, la obra de horror no puede ser otra cosa; alcanza el nivel de arte simplemente porque está buscando algo más allá del arte, algo que precede al arte. Está buscando lo que yo llamo los puntos de presión fóbica. El buen cuento de horror avanza bailando hasta alcanzar el centro de su vida y encontrará la puerta secreta a esa estancia cuya existencia creía usted que nadie más conocía. Tal y como han puesto de manifiesto tanto Albert

Camus como Billy Joel, El Extrajero nos pone nerviosos… pero nos encanta hacerle muecas a la cara en secreto.

¿Le aterrorizan las arañas? Estupendo. Tendremos arañas, como en *Tarántula* (*Tarantula*, Jack Arnold, 1955), *El increíble hombre menguante* (*The Incredible Shrinking Man*, Jack Arnold, 1957) y *¡Tarántula!* (*Kingdom of The Spiders*, John Cardos, 1977). ¿Y qué me dice de las ratas? En la novela homónima de James Herbert, puede sentir como se arrastran por encima de su cuerpo… hasta devorarle vivo. ¿Y que hay de las serpientes? ¿Temor a los espacios cerrados? ¿A las alturas? O… lo que sea.

Como los libros y las películas son medios de masas, en los últimos treinta años el campo del horror ha sido capaz de conseguir algo más que explotar estos temores personales. Durante ese periodo (y, en menor medida, en los setenta y tantos años precedentes) el género del horror ha sido a menudo capaz de localizar los puntos de presión fóbica, y los libros y películas que más éxito han cosechado, casi siempre parecen haber expresado y jugado con los temores compartidos por un amplio espectro de población. Esos temores, que a menudo son más políticos, económicos y psicológicos que sobrenaturales, otorgan a las mejores obras de horror una agradable sensación alegórica… un tipo de alegoría con el que la mayoría de los cineastas parecen sentirse a gusto. Quizá porque saben que si la mierda empieza a espesarse demasiado, siempre pueden recurrir a sacar al monstruo tambaleándose de entre las tinieblas.

No tardaremos mucho en regresar a Stratford en 1957, pero antes de hacerlo, permítame que le sugiera que una de las películas que con mayor precisión supo poner el dedo sobre un punto de presión fue *La invasión de los ladrones de cuerpos*, de Don Siegel (*Invasion of the Body Snatchers*, 1956). Más adelante hablaremos de la novela (y Jack Finney, su autor, también tendrá un par de cosas que decir), pero por ahora, echemos un primer vistazo a la película.



La invasión de los ladrones de cuerpos

No hay nada físico realmente horrible en la versión de Siegel de *Los ladrones de cuerpos*[3]; ni viajeros interestelares arrugados y malignos, ni formas mutadas o retorcidas bajo una fachada de normalidad. La gente que sale de las vainas sólo es ligeramente diferente, eso es todo. Un poco indeterminada. Un poco descuidada. Aunque Finney nunca llega a expresarlo con tanta concreción en su novela, ciertamente sugiere que el rasgo más horrible de «ellos» es que carecen incluso del más simple y fácilmente adquirible sentido estético. No importa, sugiere Finney, que estos usurpadores del espacio exterior no sepan apreciar *La Traviata* o *Moby Dick*, ni siquiera una buena portada de Norman Rockwell para el *Saturday Evening Post*. Eso ya es suficientemente malo, pero… ¡Dios mío! ¡No siegan el césped de sus jardines, ni reemplazan el cristal del garaje que rompió jugando al béisbol el chaval que vive al final de la calle! No pintan sus casas cuando la pintura empieza a desconcharse. Las carreteras que conducen a Santa Mira, nos cuenta, están llenas de baches y socavones que, muy pronto, los vendedores que visitan la ciudad (que airean los pulmones municipales con la vivificante atmósfera del capitalismo, podríamos decir) pronto dejaran de molestarse en pasar por ahí.

El nivel repugnante es una cosa, pero es en este segundo nivel de horror que a menudo experimentamos esa sensación subterránea de ansiedad que llamamos «mal rollo». A lo largo de los años, *Los ladrones de cuerpos* le ha producido

«mal rollo» a mucha gente, y a la versión de Siegel se le han imputado todo tipo de ideas altisonantes. Fue vista como una película en contra de McCarthy hasta que alguien señaló que el punto de vista político de Don Siegel difícilmente podría ser calificado de izquierdista y la gente pasó a considerarla entonces una película anticomunista. De las dos ideas, creo que la que mejor se ajusta a la película firmada por Siegel, la que acaba con Kevin McCarthy en mitad de la autopista gritando «¡Ya vienen! ¡Ya vienen!» a los coches que pasan rápidamente a su alrededor sin prestarle atención, es la segunda. Pero sinceramente no creo que Siegel tuviera una intencionalidad política cuando hizo la película (y ya verá después que Jack Finney tampoco lo ha creído nunca). Creo que simplemente se lo estaba pasando bien y que los matices y el trasfondo… sencillamente ocurrieron.



La invasión de los ultracuerpos

Esto no invalida la idea de que hay un elemento alegórico en *La invasión de los ladrones de cuerpos*; sencillamente quiero sugerir que, a veces, estos puntos de presión, estas terminales del miedo, están tan profundamente enterrados y a la vez tan vivos que podríamos topar con uno como si de un pozo artesiano se tratara… diciendo una cosa, mientras expresamos lo contrario entre susurros. La versión de Philip Kaufman, «La invasión de los ultracuerpos» es divertida (aunque siendo justos, no tan divertida como la de Siegel), pero el susurro ha

cambiado para pasar a ser algo completamente diferente: el subtexto de la película de Kaufman parece ser una sátira de todo ese movimiento del «yo-estoy-bien-y-tú-tambien-así-que-sumerjámonos-en-el-jacuzzi-para-masajearnos-mutuamente-nuestras-preciosas-conciencias» tan propio de los egocéntricos setenta. Que es lo mismo que sugerir que, aunque los sueños inquietos del inconsciente colectivo puedan cambiar de década en década, la tubería que se hunde en ese pozo de sueños permanece constante y vital.

Ésa es la verdadera danza macabra, sospecho yo: esos momentos extraordinarios en los que el creador de una historia de horror es capaz de unir la mente consciente con la inconsciente mediante una idea poderosa. Creo que sucedió en mayor grado en la versión de *Los ladrones de cuerpos* filmada por Siegel, pero por supuesto, tanto como Siegel como Kaufman pudieron actuar por cortesía de Jack Finney, que abrió el pozo original.

Todo lo cual nos lleva de regreso, creo, al cine Stratford en una cálida tarde de otoñal de 1957.

3

Permanecimos sentados en nuestras butacas como si fuéramos monigotes, observando al encargado. Parecía nervioso y pálido… o quizá sólo fueran las candilejas. Permanecimos sentados preguntándonos que clase de catástrofe podía haberle llevado a detener la proyección justo cuando estaba esa apoteosis de todas las sesiones matinales: «lo bueno». Y el modo en el que le tembló la voz al hablar no hizo nada por tranquilizar los ánimos de ninguno de nosotros.

—Quiero deciros —dijo con aquella voz temblorosa— que los rusos han puesto en órbita alrededor de la tierra un satélite. Lo llaman… *Espudnik*.

Esta información fue recibida con un silencio absoluto y sepulcral. Sencillamente seguimos allí sentados, todo un cine repleto de chavales de los cincuenta con el pelo rapado o cortado a cepillo, con colas de caballo, moños, crinolinas, pantalones de pana, vaqueros con dobladillo, anillos del Capitán Medianoche, chavales que acababan de descubrir a Chuck Berry y Little Richard en la única emisora de música negra de Nueva York, que podíamos captar por la noche gracias a las caprichosas ondas que se acercaban y alejaban como una jerga poderosa proveniente de un planeta distante. Éramos los chavales que habíamos crecido con *Captain Video* y *Terry y los Piratas*. Éramos los chavales que habían visto a Combat Casey saltarle los dientes a incontables chinorris norcoreanos en los tebeos. Éramos los chavales que habíamos visto a Richard Carlson capturar a miles de sucios espías comunistas en la serie *I Led Three Lives*. Éramos los chavales que habían apoquinado un cuarto de dólar por cabeza para ver a Hugh Marlowe en *La tierra contra los platillos voladores* y habíamos obtenido esta inquietante noticia a modo de extra desagradable.

Recuerdo esto con toda claridad: cortando aquel horrible y absoluto silencio de muerte, se alzó una voz chillona, ignoro si de chico o chica, una voz próxima a las lágrimas, pero que también estaba llena de una ira aterradora:

—¡Oh, vamos, pon la peli, mentiroso!

El encargado ni siquiera miró hacia el lugar del que había surgido la voz y, en cierto modo, aquello fue lo peor de todo. En cierto modo, aquello lo demostraba. Los rusos nos habían derrotado en la carrera espacial. En algún lugar por encima de nuestras cabezas, lanzando pitidos de triunfo, volaba una pelota electrónica construida y lanzada desde el otro lado del telón de acero. Ni el Capitán Medianoche ni Richard Carlson quien —ay, muchachos, que ironía tan amarga— también había protagonizado *Riders to the Stars* (Richard Carlson, 1954) habían sido capaces de impedirlo. Estaba allí arriba… y lo llamaban *Espudnik*. El encargado permaneció allí un instante más, mirándonos como si deseara tener algo más que decir pero no se le ocurriera nada. Después se marchó y poco después la película volvió a empezar.

4

Allá va una pregunta. ¿Recuerda usted dónde estaba cuando asesinaron al Presidente Kennedy? ¿Recuerda dónde estaba cuando oyó que RFK había sido abatido por otro lunático en la cocina de un hotel? Quizá incluso recuerde dónde estaba durante la crisis de los misiles cubanos.

¿Recuerda dónde estaba cuando los rusos lanzaron el Sputnik I?

El terror (lo que Hunter Thompson llama «miedo y asco») a menudo surge de una penetrante sensación de descentralización; todo se desmorona a nuestro alrededor. Si esa sensación de desmoronamiento es repentina y parece personal (si le golpea en el corazón), entonces se incrusta en la memoria. Ya sólo el hecho de que prácticamente todo el mundo recuerde dónde se encontraba en el instante en el que oyó la noticia del asesinato de Kennedy es algo que, particularmente, me resulta casi tan interesante como el hecho de que un cretino con una escopeta encargada por correo fuera capaz de cambiar el curso de la historia del mundo en sólo catorce segundos. Ese momento de conocimiento seguido de un espasmo de tres días de pena anonadada es quizá lo más cerca de un periodo de inconsciencia colectiva total, empatía colectiva total (y, retrospectivamente, memoria colectiva total), que ha llegado a estar cualquier pueblo de la historia; doscientos millones de personas atrapadas en un fresco viviente. Aparentemente, el amor no es capaz de provocar esta especie de golpazo emocional que todo lo abarca. No deja de ser una pena.

No estoy sugiriendo que la noticia del lanzamiento del Sputnik tuviera ni mucho menos el mismo efecto sobre la psique americana (aunque tampoco careció de él; véase por ejemplo, la apasionante descripción que hace Tom Wolfe de los eventos que siguieron al éxito del lanzamiento ruso en *Elegidos para la gloria*, su sobresaliente libro sobre nuestro programa espacial), pero intuyo que muchos chavales (los hijos de la guerra, nos llamaban) recuerdan el hecho con tanta claridad como yo.

Éramos tierra fértil para las semillas del terror, los hijos de la guerra; habíamos crecido en una extraña atmósfera circense de paranoia, patriotismo, y orgullo nacional desmesurado. Nos habían enseñado que éramos la mayor nación de la tierra y que cualquier forajido venido del otro lado del telón de acero que intentara desenfundar sobre nosotros en el gran *saloon* de la política internacional iba a descubrir quién era la pistola más rápida del Oeste (como en la reveladora novela de Pat Frank sobre la época, *Alas, Babylon*), pero también nos dijeron qué guardar exactamente en nuestros refugios antiatómicos y cuánto tiempo deberíamos permanecer en ellos después de haber ganado la guerra. Teníamos más alimentos que cualquier otra nación en la historia de la humanidad, pero habría restos de estroncio-90 en nuestra leche por culpa de las pruebas nucleares.

Éramos los hijos de los hombres y mujeres que ganaron lo que John Wayne solía llamar «la grande», y, cuando el polvo se aposentó, América estaba en la cima. Habíamos reemplazado a Inglaterra en el papel del coloso con un pie a cada lado del mundo. Cuando nuestros padres se reencontraron para tenernos a mí y a millones de chavales como yo, Londres estaba casi destruida a causa de los bombardeos, el sol se ponía aproximadamente cada doce horas en el Imperio Británico y Rusia se había desangrado en su guerra contra los Nazis. Durante el asedio de Stalingrado, los soldados rusos se habían visto obligados a cenarse a sus camaradas caídos. Pero a Nueva York no había llegado una sola bomba y América tenían el índice de caídos más bajo de todas las potencias implicadas en la guerra.

Además, teníamos una historia estupenda a la que recurrir (todas las historias cortas son estupendas), particularmente en todo lo referente a la invención y la innovación. Todos los maestros de primaria pronunciaban las mismas dos palabras para el deleite de sus estudiantes; dos palabras mágicas que brillaban y destellaban como una hermosa señal de neón; dos palabras de increíble poder y gracia; estas dos palabras eran: ESPÍRITU PIONERO. Mis compañeros y yo crecimos seguros en el convencimiento del ESPÍRITU PIONERO de América, un conocimiento que podía resumirse en una letanía de nombres aprendidos de memoria en clase. Eli Whitney, Samuel Morse, Alexander Graham Bell, Henry Ford, Robert Goddard, Wilbur y Orville Wright, Robert Oppenheimer. Estos hombres, damas y caballeros, sólo tenían una cosa en común. Eran americanos rebosantes de ESPÍRITU PIONERO. Éramos y siempre habíamos sido, como dice esa mordaz

frase americana: de lo más lo mejor.

¡Y qué mundo nos esperaba! ¡Podíamos encontrarlo descrito con detalle en las historias de Robert A. Heinlein, Lester del Rey, Alfred Bester, Stanley Weinbaum, y docenas más! Estos sueños habían nacido en las últimas revistas pulp de ciencia ficción, que para octubre de 1957 ya estaban en pleno proceso de extinción… pero la ciencia ficción en sí misma nunca había estado en mejor forma. El espacio, nos decían estos escritores, sería más que conquistado, sería… sería… ¡en fin, sería… *PIONERIZADO*! Agujas de plata surcando el vacío, seguidas de cohetes llameantes, enormes naves descendiendo en mundos alienígenas seguidos de robustas colonias repletas de hombres y mujeres con ESPÍRITU PIONERO rebosándoles por los poros (hombres y mujeres *americanos*, claro). Marte sería nuestro patio trasero, la nueva fiebre del oro (o posiblemente la nueva fiebre del rodio) bien podría comenzar en el cinturón de asteroides… y finalmente, por supuesto, hasta las estrellas serían nuestras… un futuro glorioso esperaba a los turistas, que ahora usarían sus Kodaks para obtener instantáneas de las seis lunas de Procyon IV y de la cadena de montaje de Chevrolets Autopropulsados en Sirius III. La misma Tierra acabaría transformada en una utopía que podía verse en la portada de cualquier número de *Fantay and Science Fiction, Amazing Stories, Galaxy*, o *Astounding Stories*.

Un futuro pleno de ESPÍRITU PIONERO; mejor aún, un futuro pleno de ESPÍRITU PIONERO *AMERICANO*. Fíjese usted, por ejemplo, en la portada original de la primera edición original en rústica de las *Crónicas marcianas* de Ray Bradbury, publicada por Bantam. En esta interpretación artística, (fruto de la imaginación del ilustrador y no de la de Bradbury; nada hay tan etnocéntrico o directamente bobo en su clásica fusión de ciencia ficción y fantasía) los viajeros espaciales que aterrizaban en Marte se parecen horrores a un grupo de marines tomando una playa de Saipán o Tarawa. Es verdad que lo que se ve al fondo es un cohete en vez de una barcaza, pero su comandante de mandíbula cuadrada armado con una automática podría haber salido de una película de John Wayne: «Vamos, panda de vagos, ¿es que queréis vivir para siempre? ¿Dónde está vuestro ESPÍRITU PIONERO?».

Ésta era el caldo de cultivo de teoría política elemental y sueño tecnológico en el que nos habían estado bañando a mí y a otros muchos hijos de la guerra hasta aquel día de octubre en el que la bañera fue volcada con violencia y todos caímos fuera. Para mí, fue el final del dulce sueño… y el comienzo de la

pesadilla.

Los niños comprendieron la implicación de lo que habían hecho los rusos tan bien y tan rápido como cualquiera (ciertamente tan rápido como los políticos que se arrojaron unos sobre otros para hacer buena leña de este feo árbol caído). Incluso entonces, en 1957, los grandes bombarderos que habían destrozado Berlín y Hamburgo en la Segunda Guerra Mundial, ya estaban quedando obsoletos. Unas nuevas y ominosas siglas se habían hecho hueco en el vocabulario del terror: ICBM[4]. Los ICBM, teníamos entendido, eran sólo una versión crecida de los cohetes V de los alemanes. Llevaban consigo enormes cantidades de destrucción y muerte nuclear, y si los rusos hacían un movimiento en falso sencillamente los borraríamos de la faz de la tierra. ¡Ándate con ojo, Moscú! ¡Aquí viene una gran y caliente dosis de ESPÍRITU PIONERO pazguatos!

Pero de algún modo, por increíble que resultara, los rusos también parecían bastante bien servidos en el departamento de los ICBM. Después de todo, los ICBM sólo eran grandes cohetes y ciertamente los comunistas no habían puesto el Sputnik en órbita con un triturador de patatas.

Y en ese nuevo contexto la película se reanudó en Stratford, con las ominosas, gorjeantes voces de los extraterrestres resonando por todas partes: *Mirad el cielo… un aviso llegará del cielo… mirad el cielo…*

5

Este libro pretende ser un repaso informal a los lugares visitados por el género del horror de los últimos 30 años y no una biografía de su seguro servidor. La autobiografía de un padre, escritor y antiguo profesor de instituto sería ciertamente aburrida. Soy un escritor no sólo por vocación sino de profesión, lo que significa que la mayoría de las cosas interesantes que me han pasado, me han pasado en sueños.

Pero ya que soy novelista de horror y también hijo de mi tiempo, y estando convencido de que el horror no horroriza a menos que el lector o espectador se vea personalmente implicado, descubrirá usted al elemento biográfico infiltrándose constantemente. El horror en la vida real es una emoción a la que uno se enfrenta completamente solo (tal y como yo me enfrenté a la realidad de que los rusos nos habían derrotado en la carrera espacial). Es un combate que se libra en los entresijos secretos del corazón.



La tierra contra los platillos voladores

Estoy convencido de que, en última instancia, todos estamos solos y que cualquier contacto humano profundo y perdurable no es ni más ni menos que una ilusión necesaria, pero al menos los sentimientos que percibimos como «positivos» o «constructivos» son una llamada al exterior, un esfuerzo por contactar y establecer una especie de comunicación. Los sentimientos de amor y bondad, la habilidad de preocuparnos y simpatizar son todo lo que conocemos de la luz. Son el resultado de nuestro esfuerzo por enlazar e integrar; son las emociones que nos acercan unos a otros, sino de hecho, por lo menos en una ilusión reconfortante que hace que el peso de la mortalidad sea un poco más fácil de sobrellevar.

Horror, terror, miedo, pánico: ésas son las emociones que introducen cuñas entre nosotros, que nos separan de los demás y nos dejan a solas. Es paradójico que los sentimientos y emociones que asociamos con la «mentalidad de masa» consigan precisamente eso, pero las masas son lugares solitarios, nos dicen; una comunidad sin amor. Las melodías del cuento de horror son simples y repetitivas, son melodías de desmoronamiento y desintegración… pero he aquí otra paradoja: el ritual de sacar a la luz estas emociones parece devolver la situación a un estado más estable y constructivo. Pregúntenle a cualquier psiquiatra qué hace su paciente mientras está tumbado en el diván hablando de lo que le mantiene en vela y lo que ve en sus sueños. ¿Qué ves cuando apagas la

luz?, preguntaron los Beatles; su respuesta: no estoy seguro, pero sé que es mío.

El género del que estamos hablando, ya sea en libros, películas o en la tele, es en realidad sólo uno: el de los horrores inventados. Y una de las preguntas que hace a menudo la gente que ha comprendido la paradoja (pero que quizá no la ha articulado del todo en su cabeza) es: ¿por qué inventar cosas terribles cuando ya hay tanto horror auténtico en el mundo?

La respuesta parece ser que inventamos horrores ficticios para ayudarnos a soportar los reales. Aprovechando la infinita inventiva de la humanidad asimos los elementos divisivos y destructivos de nuestra existencia e intentamos convertirlos en herramientas… que nos permitan desmontarlos. El término *catarsis* es tan antiguo como el teatro griego, y ha sido usado demasiado a la ligera por ciertos practicantes de mi profesión para justificar lo que hacen, pero aún así tiene cierto uso limitado. El sueño del horror es en sí mismo un desahogo y una incisión… y bien podría ser que el sueño de horror de los *mass-media* pueda en ocasiones convertirse en el diván del psiquiatra de toda una nación.

Y así, por última vez, regresamos a octubre de 1957; ahora, por muy absurdo que parezca, *La tierra contra los platillos voladores* se ha convertido en una declaración política simbólica. La historia de unos invasores del espacio de cartón piedra se convierte en un avance de la guerra definitiva. Los monstruos avariciosos y retorcidos que pilotan los platillos volantes son en realidad los rusos; la destrucción del monumento de Washington, el Capitolio, y el Tribunal Supremo (mostrada con el desasosegante realismo de la técnica de animación *stop-motion* de Harryhausen[5]) no es sino la destrucción que uno podría esperar cuando finalmente caiga la bomba atómica.

Y entonces llega el final de la película. El último platillo ha sido derribado por el arma secreta de Hugh Marlowe, un cañón ultrasónico que neutraliza el motor electromagnético de los platillos volantes o alguna otra tontería similarmente aceptable. Aparentemente desde todas las esquinas de Washington, los altavoces braman: *El peligro… ha pasado. El peligro… ha pasado. El peligro… ha pasado*. La cámara nos muestra un cielo despejado. Los ancianos y malignos monstruos malvados de muecas congeladas y rostros retorcidos han sido derrotados. El plano cambia a una playa de California, desierta como por arte de magia, excepto por Hugh Marlowe y su nueva esposa (que es, por supuesto, la hija del Viejo Militar Cascarrabias Que Dio La Vida Por Su País); están de luna de miel.

—Russ —pregunta ella—. ¿Crees que volverán algún día?

Marlowe observa sabiamente los cielos, y luego vuelve a posar la mirada sobre su esposa.

—No en un día tan bonito como hoy —dice tranquilizadoramente—. Y no a un planeta tan hermoso como éste.

Corren cogidos de la mano hacia las olas, y aparecen los títulos de crédito.

Por un momento (sólo por un momento) el truco paradójico ha funcionado. Hemos cogido al horror de la mano, y lo hemos utilizado para destruirse a sí mismo, un truco similar al de levantarse a uno mismo tirando de sus propios tirantes. Durante un escaso período de tiempo el miedo más profundo, la realidad del Sputnik ruso y sus implicaciones, ha sido extirpado. Volverá a crecer, pero eso queda para después. Por el momento, hemos enfrentado nuestros peores temores y después de todo tampoco eran para tanto. Al final hemos experimentado ese momento mágico de reintegración y la sensación de estar a salvo; la misma sensación que nos embarga cuando la montaña rusa se detiene tras haber finalizado su recorrido y te bajas con tu novia, ambos sanos y salvos.

Estoy convencido de que es esta sensación de reintegración, surgiendo de un campo especializado en la muerte, el temor y la monstruosidad, la que hace de la *danza macabra* algo tan gratificante y mágico… eso y la habilidad ilimitada de la imaginación humana para crear infinitos mundos soñados y luego utilizarlos en beneficio propio. Es un mundo que una estupenda poetisa como Anne Sexton fue capaz e usar para «escribir hasta recuperar la cordura». Trabajando en poemas que expresaban y delineaban su descenso al remolino de la locura, acabó por recuperar la habilidad de relacionarse con el mundo, al menos temporalmente… y quizá otros hayan sido capaces de utilizar sus poemas a su vez. Con esto no quiero sugerir que la escritura deba justificarse por su utilidad terapéutica; con complacer al lector ya debería ser suficiente, ¿no?

Es un mundo en el que llevo viviendo por propia elección desde que era un crío, desde mucho antes del Cine Stratford y del Sputnik. Ciertamente no estoy intentando decirle que los rusos me traumatizaron tanto como para interesarme en la ficción de horror, sencillamente estoy señalando el instante en el que comencé a sentir una conexión útil entre el mundo de la fantasía y aquello que *My Weekly Reader* solía llamar el de Las Noticias de Actualidad. Este libro es únicamente mi paseo por ese mundo, por todos los mundos de la fantasía y el horror que me han complacido y aterrorizado. Apenas sigue planificación ni orden y si en alguna ocasión le viene a usted a la mente la imagen de un perro de

caza con poco olfato correteando adelante y atrás para seguir cualquier rastro mínimamente interesante con el que haya ido a cruzarse, me parecerá bien.

Pero no es una caza. Es una danza. Y a veces en este salón de baile, apagan las luces.

Pero igualmente seguiremos bailando, usted y yo. Incluso en la oscuridad. Especialmente en la oscuridad.

¿Me permite el placer?

II. CUENTOS DEL GARFIO

1

El primer número de la escabrosamente jovial revista de Forrest J. Ackerman *Famous Monsters of Filmland* que compré en mi vida contenía un largo, casi académico artículo de Robert Bloch acerca de la diferencia entre las películas de ciencia ficción y las de terror. Era un trabajo interesante y a pesar de que dieciocho años después no lo recuerdo en detalle, sí recuerdo que Bloch decía que la película dirigida en colaboración por Howard Hawks y Christian Nyby *El enigma de otro mundo* (*The Thing From Another World*, 1951, basada en el clásico de la ciencia ficción *Who Goes There* la novela corta de John W. Campbell) era esencialmente de ciencia ficción a pesar de sus elementos de miedo, y que una película posterior como *La humanidad en peligro* (*Them*, Gordon Douglas, 1954), acerca de unas hormigas gigantes engendradas en el desierto de Nuevo México (como resultado de las pruebas atómicas por supuesto), era un film puramente de horror a pesar de sus revestimientos de ciencia ficción.

Esta línea divisoria entre la fantasía y la ciencia ficción (pues, hablando con propiedad, es de fantasía de lo que estamos hablando; el género de terror es sólo una subdivisión dentro de un género mayor) es un tema de conversación que surge antes o después en prácticamente todas las convenciones de fantasía o de ciencia ficción (y para aquellos que desconozcan esta subcultura, hay que decir que cada año se celebran literalmente cientos). Si tuviera una moneda de cinco centavos por cada carta en relación con la dicotomía fantasía/ciencia ficción aparecida en los fanzines y prozines de ambos campos, podría comprarme una isla en las Bermudas.



*El cerebro de Donovan**

Este asunto de las definiciones me parece una trampa y además no se me ocurre un tema más aburrido académicamente. Al igual que las interminables discusiones sobre las rupturas de ritmo en la poesía moderna o la posible intrusión de ciertos métodos de puntuación en el relato corto, se trata en realidad de una discusión sobre el sexo de los ángeles, en realidad nada demasiado interesante a menos que los implicados en la discusión estén bebidos o sean estudiantes recién licenciados (dos estados de incompetencia vagamente similares). Me contentaré con presentar dos obviedades indiscutibles: ambos géneros son obra de la imaginación y ambos intentan crear mundos que no existen, no pueden existir o no existen aún. Hay una diferencia, por supuesto, pero puede usted trazar la línea divisoria donde le apetezca, si quiere… Y si lo intenta, podría descubrir que se trata de una línea realmente escurridiza. *Alien el octavo pasajero* (*Alien*, Ridley Scott, 1979), por ejemplo, es una película de terror a pesar de que está más firmemente enraizada en un entorno científico que *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, George Lucas, 1977). *La guerra de las galaxias* es una película de ciencia ficción, a pesar de que debemos reconocer el hecho de que se trata de ciencia ficción de la escuela de porrazo y tentetieso de E. E. «Doc» Smith y de Murray Leinster: un western espacial rebosante de ESPÍRITU PIONERO.

En algún lugar entre estas dos tendencias, en una zona parachoques que ha

sido poco utilizada por las películas, hay obras que parecen combinar la ciencia ficción y la fantasía de modo no amenazador, por ejemplo, *Encuentros en la tercera fase* (*Close Encounters of the Third Kind*, Steven Spielberg, 1977).

Con semejante número de divisiones (y cualquier aficionado a la ciencia ficción o a la fantasía podría ofrecerle una docena más; Ficción Utópica, Ficción Distópica, Espadas y Brujería, Fantasía Heroica, Especulativa… y así hasta el infinito), entenderá que no quiera abrir esa puerta en particular más de lo estrictamente necesario.

Permítame que, en vez de definir, le ofrezca un par de ejemplos antes de seguir avanzando. ¿Y qué mejor ejemplo que *El cerebro de Donovan*?

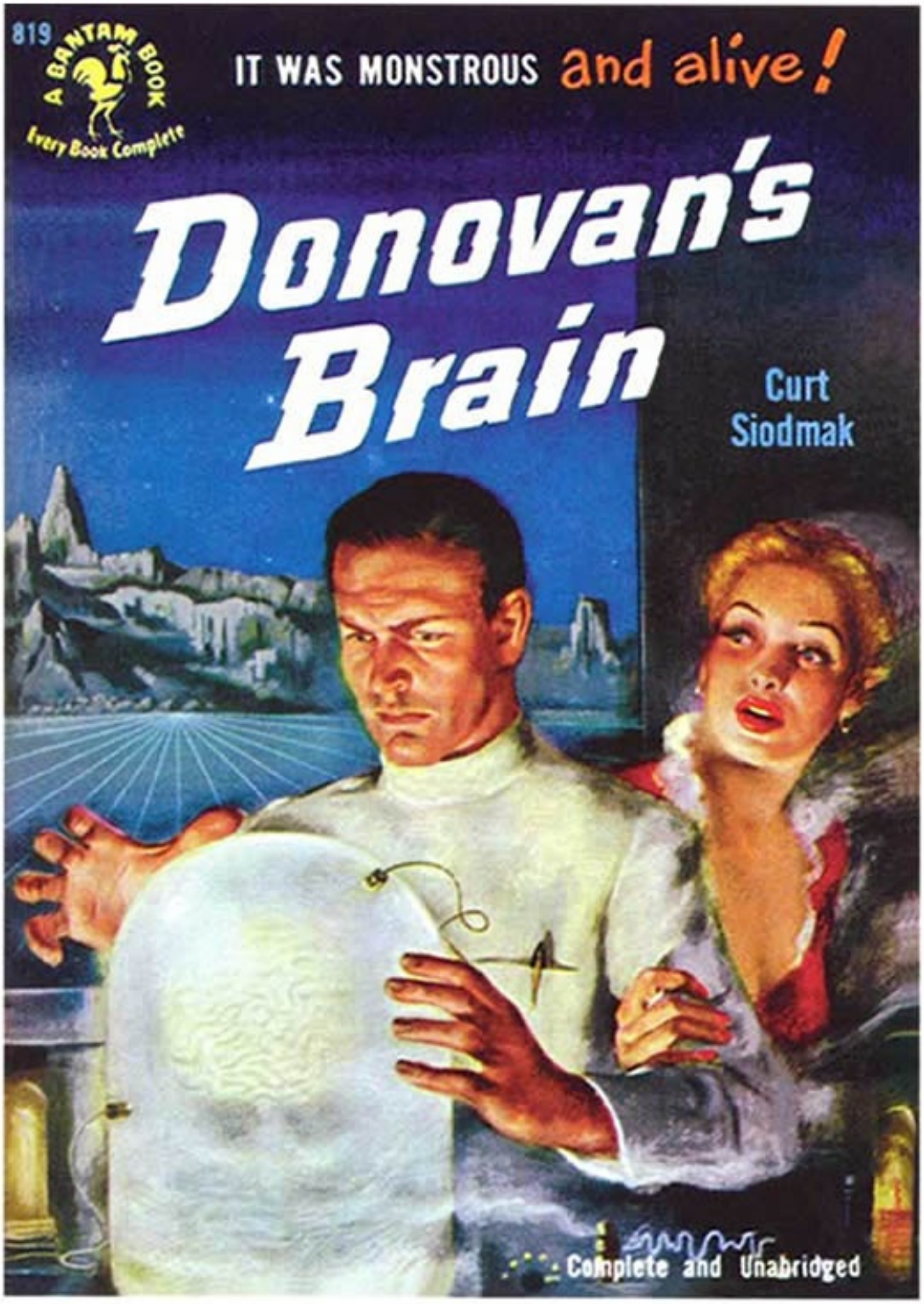
La ficción de horror no tiene necesariamente por qué no ser científica. La novela de Curt Siodmak *El cerebro de Donovan*, parte de una base científica para pasar a ser puro terror (tal y como sucedía en *Alien*). Fue adaptada a la gran pantalla en dos ocasiones, y ambas versiones fueron relativos éxitos de público. Tanto la novela como las películas se centran en un científico que, aunque no está del todo loco, ciertamente opera en los límites más alejados de la racionalidad. De este modo podemos situarle en una línea directa de descendencia desde el doctor loco original, Victor Frankenstein[6]. Dicho científico lleva algún tiempo experimentando con una técnica diseñada para mantener el cerebro vivo después de que el cuerpo haya muerto… específicamente en un tanque lleno de una solución salina cargada eléctricamente.

En el transcurso de la novela, el avión privado de W. D. Donovan, un millonario autoritario, se estrella cerca del laboratorio desértico del científico. Reconociendo la oportunidad, el científico secciona el cráneo del millonario agonizante y sumerge el cerebro de Donovan en su tanque.

Hasta ahora, bien. La historia tiene elementos tanto de horror como de ciencia ficción; a partir de este momento podría tirar en una dirección u otra dependiendo de como manejara Siodmak la premisa. La primera versión de la película[7] muestra sus intenciones casi de inmediato: la extracción del cerebro tiene lugar en plena tormenta, con los aullidos del viento, y el laboratorio de Arizona del científico se parece más a la mansión de los Baskerville. Y ninguna de las dos versiones[8] hace justicia a la escalada de terror que narra Siodmak con su prosa racional y precisa. La operación es un éxito. El cerebro vive y posiblemente incluso piensa en su tanque de líquido neblinoso. El problema

ahora es cómo comunicarse. El científico intenta contactar con el cerebro utilizando la telepatía… y finalmente lo consigue. Medio en trance, escribe el nombre *W. D. Donovan* tres o cuatro veces en un pedazo de papel, y una comparación demuestra que su firma es intercambiable con la del millonario.

En el tanque, el cerebro de Donovan comienza a cambiar y a mutar. Se hace cada vez más fuerte, capaz de dominar a nuestro joven protagonista. Éste comienza a ejecutar los deseos Donovan, los cuales giran obsesivamente en torno a asegurarse de que su fortuna es heredada por la persona adecuada. El científico comienza a experimentar las flaquezas del cuerpo físico de Donovan (que ahora se descompone en una tumba anónima): dolores de espalda, cojera. A medida de que la historia se acerca a su culminación, Donovan intenta utilizar al científico para atropellar a una niña que se interpone en el camino de su implacable, monstruosa voluntad.



Reedición de 1950 de la novela *Donovan's Brain*

En una de sus encarnaciones fílmicas, la Joven y Bella Esposa (una figura inexistente en la novela de Siodmak) dispone unos pararrayos de modo que electrocuten al cerebro en su tanque. Al final del libro, el científico ataca el tanque con un hacha, resistiéndose a la incesante presión de la voluntad de Donovan mediante el recitado de una sencilla pero evocadora frase mnemónica: *He thrusts his fists against the posts and still insists he sees the ghosts* [lanza sus puños contra los postes y aun así insiste en que ve fantasmas]. El cristal se resquebraja, la solución salina se derrama y el abominable cerebro palpitante cae al suelo del laboratorio donde es abandonado para que muera como una babosa.

Siodmak es un buen pensador y un escritor correcto. El flujo de sus ideas especulativas en *El cerebro de Donovan* es tan fascinante como el flujo de ideas en una novela de Isaac Asimov, de Arthur C. Clarke o de mi autor favorito en este campo, el tristemente fallecido John Wyndham. Pero ninguno de estos ilustres caballeros ha escrito jamás una novela como *El cerebro de Donovan.*… de hecho, nadie más lo ha hecho.

El ultimo guiño llega al final de la novela, cuando el sobrino de Donovan (o quizá era su hijo bastardo, maldito si consigo acordarme) va a ser ahorcado por asesino[9]. Por tres veces la trampilla del cadalso se niega a abrirse cuando tiran de la palanca, y el narrador especula que el espíritu de Donovan aún persiste, indómito, implacable… y hambriento.

A pesar de todo su entramado científico, *El cerebro de Donovan* es un relato tan de terror como puedan serlo *El maleficio de las runas*, de M. R. James o *El color surgido del espacio* el cuento aparentemente de ciencia ficción de H. P. Lovecraft.

Tomemos ahora otra historia, en este caso un relato oral, de esos que nunca han llegado a ser escritos. Simplemente pasa de boca en boca, normalmente alrededor de una hoguera en un campamento de Boy Scouts o Girl Scouts después de que haya oscurecido y las salchichas hayan sido pinchadas en ramitas verdes para asarlas sobre las brasas. Supongo que ya la conocerá, pero en vez de resumirla me gustaría contársela tal y como la oí yo, aterrorizado y con la boca abierta de par en par, a medida que el sol se iba poniendo por detrás del solar vacío de Stratford en el que solíamos jugar al béisbol cuando podíamos reunir suficiente gente como para hacer dos equipos. Es la historia de horror más básica que conozco:

Un tío y una chica salen juntos, ¿vale? Y van en coche hasta el Sendero de los Enamorados. El caso es que mientras van de camino hacia allí, en la radio echan un boletín especial. El locutor dice que un maniático homicida muy peligroso llamado El Garfio acababa de escaparse del Asilo Sunnydale para criminales dementes. Lo llamaban El Garfio porque eso es lo que tiene en vez de mano derecha: un garfio afilado como una navaja de afeitar. Solía acechar por los rincones secretos de los enamorados, sabes, y sorprendía a las parejas que se lo estaban montando y les cortaba la cabeza con el garfio. Podía hacerlo porque siempre lo lleva super afilado, ¿vale? Y cuando por fin le cogieron encontraron como quince o veinte cabezas en su nevera. El tío de las noticias dice que estén al tanto por si ven a un tipo con garfio en vez de mano y que se mantengan alejados de cualquier lugar oscuro y solitario al que la gente vaya a… bueno, a intimar.

—Bueno —dice la chica—. Mejor nos vamos a casa, ¿eh?

Pero el tío, que es todo un chavalote, de esos que tienen músculos encima de los músculos, dice:

—No le tengo miedo. Además, seguro que está a kilómetros de aquí.

Pero ella dice:

—Vamos, Louis, estoy asustada. El Asilo Sunnydale no está tan lejos. Vamos a mi casa. Haré palomitas y podemos ver la tele.

Pero el tío no hace caso y al rato llegan al Sendero, aparcan al final de todo y se ponen a besuquearse como *bandidos*[10]. Pero ella insiste en que quiere volver a casa, porque no hay más coches, ¿vale? Porque con lo de El Garfio todo el mundo se ha rajado. Pero él sigue diciendo:

—Venga no seas gallina, no pasa nada. Además, estoy yo aquí para protegerte. —Y cosas así.

De modo que siguen besándose un rato más pero de repente ella oye un ruido… como una rama que se rompe o algo así. Como si hubiera alguien allá afuera, en el bosque, espiándolos. Entonces se aterra de verdad, se pone histérica, y se echa a llorar y todo, como hacen las tías. Le ruega al chaval que la lleve a casa. El tío insiste en que él no ha oído nada de nada, pero ella levanta la vista hacia el retrovisor y le parece ver a alguien agazapado detrás del coche, observándolos y riendo. Le dice que si no la lleva a casa ahora mismo nunca va a volver a montarse en el coche con él ni a darle gustillo. De modo que finalmente él arranca el coche y acelera a tope porque está supercabreado con ella. De hecho casi hace que se estrellen.

El caso es que llegan a casa, ¿vale? Y el tío sale primero y va a abrirle la puerta a ella, pero cuando llega hasta allí se queda inmóvil, y se pone blanco como una sábana, y los ojos se le salen tanto de las órbitas que parece que se le van a caer. Y ella dice:

—¿Louis, qué te pasa?

Y él simplemente se desmaya y cae como un saco de patatas al suelo.

Así que ella sale para ver qué es lo que ha pasado y, cuando cierra la puerta, oye un sonido metálico extraño y se da la vuelta para ver qué es. Y ahí mismo, colgando de la manilla de la puerta, hay un garfio afilado como una navaja de afeitar.

La historia de El Garfio es un clásico del horror, sencillo y brutal. No tiene desarrollo de personajes, ni tema, ni mucho artificio que digamos; no aspira a reflejar una belleza simbólica, ni a retratar su época, ni la mente o el espíritu humanos. Para encontrar todo eso tenemos que recurrir a la «literatura», quizá a

un cuento como *Un hombre bueno es difícil de encontrar* de Flannery O'Connor, bastante parecido en trama y estructura a la historia de El Garfio. No, la historia de El Garfio existe por un único motivo: para hacer que los niños se caguen de miedo cuando se ponga el sol.

Uno podría trastear con la historia de El Garfio para convertirlo en una criatura del espacio exterior, y podría atribuirle a esta criatura la habilidad de recorrer incontables parsecs mediante una corriente de fotones o un pliegue interdimensional; podría convertirle en una criatura de una tierra paralela, a lo Clifford D. Simak. Pero ninguna de estas convenciones de la ciencia ficción podría convertir la historia de El Garfio en ciencia ficción. Existe simple y llanamente para poner la carne de gallina, y su modo de progresar punto tras punto yendo siempre al grano, su brevedad y su uso de una narración simplemente como medio de alcanzar un efecto en la última frase, recuerda extraordinariamente a *La noche de Halloween*, de John Carpenter (*Halloween*, 1978). «Era el hombre del saco» dice Jamie Lee Curtis al final de la película. «Sí» asiente suavemente Donald Pleasance. «Realmente lo era», y a *La Niebla* (*The Fog*, John Carpenter, 1980). Ambas películas son extremadamente aterradoras, pero la historia de El Garfio es anterior.

La conclusión parece ser que el horror sencillamente *está ahí*, al margen de toda definición o racionalización. En un artículo de portada del *Newsweek* titulado «El verano de miedo de Hollywood», refiriéndose al verano de 1979, el verano de: *Phantasma* (*Phantasm*, Don Cascarelli, 1978), *Profecía maldita*, *Zombi* (*Dawn of the Dead*, George A. Romero, 1978), *Alas en la noche* (*Nightwing*, Arthur Hiller, 1979) y *Alien*, el autor afirmaba que, durante las escenas más terroríficas de *Alien*, la audiencia parecía más propensa a gemir de asco que a gritar de terror. La verdad es que esto es indiscutible; ver una especie de cangrejo gelatinoso pegado a la cara de una persona ya es lo suficientemente terrible, pero la célebre escena del *chestburster*[11] que le sigue es un salto cuántico en repugnancia… y, además transcurre sentados a la mesa. Es suficiente para apartar las palomitas.



El chestburster de *Alien*

Lo más que me quiero acercar a una definición o a una racionalización es sugerir que el género existe a tres niveles más o menos separados, cada uno un poco menos refinado que el anterior. La emoción más refinada es el terror, esa emoción que nos suscita el cuento de El Garfio y también ese viejo clásico ya manido que es *La pata de mono*. En realidad no *vemos* nada realmente desagradable en ninguna de las dos historias; en una tenemos un garfio y en la otra una pata de mono que, una vez secada y momificada, no puede ser más terrible que cualquier zurullo de plástico de esos que venden en las tiendas de bromas. Es lo que ve la mente lo que convierte estas historias en relatos quintaesénciales de terror. Es la desagradable especulación que surge en nuestra mente cuando, en la segunda de ellas, comienzan a sonar los golpes en la puerta y la anciana afligida se apresura a responder. Cuando finalmente abre la puerta de par en par, allí no hay nada… pero ¿qué habríamos encontrado, se pregunta la mente, si el esposo hubiera tardado un poco más en pedir su tercer deseo?

De niño, me aficioné al género con los tebeos de horror de William B. Gaines *Weird Science, Tales From de Crypt, The Vault of Horror*… además de todos los de los imitadores de Gaines (aunque como un buen disco de Elvis, los tebeos de Gaines, eran a menudo imitados, pero nunca igualados). Estos tebeos de horror de los cincuenta, aún siguen siendo para mí el epítome del horror, esa emoción que subyace bajo el terror; una emoción ligeramente menos refinada

porque no pertenece únicamente a la mente. El horror también provoca una reacción física mostrándonos algo que es físicamente perturbador.

Veamos una de las típicas historias de la E. C.[12] La esposa del protagonista y su amante, deciden librarse del protagonista para poder huir juntos y casarse. En casi todos los tebeos de lo extraordinario de los cincuenta, las mujeres son vistas como una fruta demasiado madura, tentadoramente carnales y sexuales, pero en última instancia malvadas: zorras asesinas y castradoras que, como la mantis religiosa, sienten una necesidad casi instintiva de rematar el acto sexual con canibalismo. Estos dos canallas, que podrían haber salido tal cual de una novela de James M. Cain, llevan al pobre obtuso del marido a dar un paseo en coche y el amante le mete una bala entre ceja y ceja. Atan un bloque de cemento a una pierna del cadáver y lo arrojan desde un puente al río.

Dos o tres semanas más tarde, nuestro héroe, un cadáver viviente, emerge del río, podrido y comido por los peces. Se arrastra en busca de su querida esposa y de su amiguito… y no precisamente para invitarlos a tomar unas copas, sospecha uno. Un fragmento de diálogo de esta historia que nunca he olvidado es: «Voy en tu busca, Marie, pero tengo que ir despacio… porque se me siguen desprendiendo trocitos…».

En *La pata de mono* lo único que se ve estimulado es la imaginación. El lector se encarga de hacer el trabajo por sí mismo. En los tebeos de horror (así como en los pulps de horror entre 1930 y 1955), también se apela a las vísceras. Como ya hemos indicado, el anciano de *La pata de mono* tiene oportunidad de desear la inexistencia de la terrible aparición antes de que su frenética esposa pueda abrir la puerta. En *Tales From The Crypt*, la Cosa de Ultratumba sigue ahí cuando la puerta se abre, grande como la vida misma y el doble de fea.

El terror es el sonido de los latidos constantes de un anciano en *El corazón delator*; un sonido acelerado, «como un reloj envuelto en algodón». El horror es la criatura amorfa pero palpable de *Slime*, la fabulosa novela de Joseph Payne Brennan, en el momento en el que envuelve con su cuerpo a un perro aullante de dolor[13].

Pero hay un tercer nivel, el de la revulsión. Es en éste donde parece encajar la escena del *chestburster* de *Alien*. Pero mejor tomemos otra historieta de los tebeos de E. C. como ejemplo de Historia Repulsiva. Creo que «¡Juego Sucio!», de Jack Davis, aparecido en *The Haunt of Fear*, servirá perfectamente. Y si ahora mismo está sentado en el salón, mojando unas patatas en salsita o

disfrutando de una bocata de salami mientras lee esto, será mejor que deje las viandas a un lado durante un rato, porque esta historia hace que la escena del *chestburster* de *Alien* parezca salida de *Sonrisas y lágrimas*. Comprobará que la historia carece de toda lógica, motivación o desarrollo de personajes pero, como en el cuento de El Garfio, la historia en sí misma es poco más que el medio para un fin, un modo de llegar hasta las tres últimas viñetas.

«¡Juego Sucio!» es la historia de Herbie Satten, pitcher en el equipo de segunda división de béisbol de Bayville. Herbie es la apoteosis de los villanos de la E. C., un personaje completamente oscuro sin ninguna cualidad redentora, el Monstruo Absoluto. Es un asesino egocéntrico y engreído, dispuesto a hacer lo que haga falta para ganar, capaz de sacar al linchador que vive oculto en cada uno de nosotros; con sumo placer veríamos a Herbie colgado del manzano más cercano y al carajo con los Derechos Humanos.

Con su equipo una carrera por delante al llegar a la novena, Herbie se sitúa en primera base tras permitir que la pelota le golpee deliberadamente. Aunque es grande y torpe, sale corriendo hacia la segunda en el siguiente lanzamiento. Cubriendo la segunda base está el bateador estrella del Central City, Jerry Deegan, todo un santo. Deegan, según nos cuentan, está seguro de poder ganar el partido para los locales al final de la novena. El malvado Herbie Satten se deja caer sobre la segunda base con las botas de clavos por delante, pero Jerry el santo aguanta y Satten queda eliminado.

Jerry ha acusado el golpe, pero sus heridas son superficiales… o eso parece. En realidad, Herbie ha empapado los clavos de sus botas con un veneno rápido y mortal. Cuando a Central City le llega el turno de batear, Jerry entra en el montículo con dos hombres eliminados y un tercero en situación de puntuar. Todo pintaba bien para los chicos del equipo local. Por desgracia, Jerry cae muerto en su posición al mismo tiempo que el árbitro proclama el tercer strike. El maléfico Herbie Satten sale riendo.

El médico del equipo del Central City descubre que Jerry ha sido envenenado. Uno de los jugadores del Central City dice con gravedad: ¡Hay que avisar a la policía! Otro responde ominosamente: «¡No, espera! Nos ocuparemos nosotros… a nuestra manera».

El equipo le envía a Herbie una carta, invitándole una noche al estadio para concederle una placa en la que se honran sus méritos como deportista. Herbie, aparentemente igual de estúpido que de malvado, traga el anzuelo y en la siguiente escena vemos al nueve inicial del Central City en el campo. El médico

del equipo está vestido de árbitro. Está pasando rápidamente junto al montículo… que resulta ser un corazón humano. Las líneas de base son intestinos. Las bases son diversos pedazos del cuerpo del malogrado Herbie Satten. En la penúltima viñeta vemos que el bateador se ha situado en el montículo, y que en vez de llevar un bate Louisville blandea una pierna cercenada de Herbie. El pitcher sostiene una cabeza grotescamente mutilada y se dispone a lanzarla. La cabeza, en la cual un ojo pende de su cuenca, tiene aspecto de haber sido lanzada ya un par de veces por encima de la valla, aunque tal y como la dibuja Davis (*Jolly* Jack Davis[14], como le llamaban los fans de entonces, ahora hace portadas para *TV Guide* de vez en cuando), uno no esperaría que llegara tan lejos. Es, en la jerga de los jugadores de béisbol, «una pelota muerta».

El Guardián de la Cripta le pone la puntilla a este banquete de caos con sus propias conclusiones, empezando con la inmortal risita de E. C.: «¡Eh, eh! Y ésa ha sido mi historia en esta ocasión niños. Herbie el pitcher se quedó hecho trizas aquella noche. Le eliminaron… ¡de la existencia!»[15].

Como pueden ver, tanto *La pata de mono* como *¡Juego sucio!* son cuentos de horror, pero su modo de ataque y su efecto ulterior, están a años luz de distancia. También podrán hacerse una idea de por qué los editores de tebeos de América decidieron autocensurarse a principios de los cincuenta… antes de que el Senado de los Estados Unidos decidiera hacerlo por ellos.



Página final de *Foul Play (¡Juegosucio!)**

Repasemos pues: por encima de todo, el terror, por debajo el horror y, en el nivel inferior, el reflejo automático de la revulsión. Mi propia filosofía como escritor ocasional de ficción de horror es reconocer estas distinciones porque en ocasiones resultan útiles, pero evitar cualquier preferencia de una sobre las otras penando que un efecto pueda ser mejor que otro. El problema con las definiciones es que tienen una forma tendencia a convertirse en herramientas críticas… y este tipo de crítica que yo llamaría rutinaria, parece ser inútilmente restringente e incluso peligrosa. Reconozco el terror como la más refinada de estas emociones (utilizada de un modo casi quintaesencial en la película de Robert Wise *La mansión encantada - The Haunting*, 1963, donde, como en *La pata de mono*, nunca llegamos a ver lo que hay detrás de la puerta), por lo que intentaré aterrorizar a mi lector. Pero si descubro que no soy capaz de hacerlo, intentaré horrorizarle; y si descubro que no puedo horrorizarle, recurriré a darle asco. No me siento orgulloso.

Cuando concebí la novela de vampiros que luego acabaría convirtiéndose en *El misterio de Salem's Lot*, decidí que quería utilizar el libro parcialmente como una forma de homenaje literario (tal y como ha hecho Peter Straub con *Fantasmas*, trabajando en la tradición de escritores tan «clásicos» de historias de fantasmas como Henry James, M. R. James, y Nathaniel Hawthorne). De modo que mi novela mantiene ciertas similitudes intencionadas con *Drácula* de Bram Stoker, y al cabo de un tiempo empezó a parecerme que lo que estaba haciendo era jugar un interesante (por lo menos para mí) partido de frontón literario: *El misterio de Salem's Lot* era la pelota y *Drácula* la pared contra la que iba golpeándola una y otra vez, observando cómo y dónde rebotaría, para poder volver a golpearla. Y, de hecho, algunos de los rebotes fueron realmente interesantes, algo que atribuyo sobre todo al hecho de que, mientras mi pelota existía en el siglo XX, la pared era principalmente un producto del siglo XIX. Al mismo tiempo, ya que los relatos de vampiros eran uno de los hitos de los tebeos de E. C. con los que crecí, decidí que también intentaría introducir ese aspecto en la historia[16].

Algunas de las escenas de *El misterio de Salem's Lot* que discurren en paralelo a escenas de *Drácula* son la aplicación de la estaca a Susan Norton (correspondiente a la aplicación de la estaca a Lucy Westenra en el libro de Stoker), el momento en el que el sacerdote, el padre Callahan, bebe la sangre del vampiro (en *Drácula* es Mina Murray Harker quien se ve forzada a aceptar la

perversa comunión del Conde mientras él canturrea esta memorable y escalofriante frase: «Mi generoso lagar durante una temporada»), la quemadura de la mano de Callahan cuando intenta entrar en su iglesia para recibir absolución (cuando, en *Drácula*, Van Helsing toca la frente de Mina con un pedazo de Hostia para purificarla del impío toque del Conde, ésta arde dejando una terrible cicatriz) y, por supuesto, la banda de Intrépidos Cazadores de Vampiros que se forma en cada uno de los libros.

Las escenas de *Drácula* que escogí para reinterpretar en mi propio libro fueron las que más profundamente me habían impresionado, aquellas que Stoker parecía haber escrito a ritmo febril. Hay otras, pero el único «rebote» que nunca llegó a aparecer en la versión definitiva de la novela fue un nuevo giro a la utilización que hace Stoker de las ratas. En *Drácula* los Intrépidos Cazadores de Vampiros (Van Helsing, Jonathan Harker, el doctor Seward, Lord Godalming y Quincey Morris) entran en el sótano de Carfax, la casa inglesa del Conde. El Conde en concreto hace tiempo que ha abandonado el lugar, pero ha dejado algunos de sus ataúdes de viaje (cajas repletas con su tierra natal), y también otra desagradable sorpresa. Poco después de que entren los Intrépidos Cazadores de Vampiros, el sótano se llena de ratas. Según la tradición vampírica (y en su larga novela, Stoker sienta las bases de una formidable cantidad de tradición), un vampiro tiene la habilidad de imponer su voluntad sobre animales inferiores: gatos, ratas, comadrejas (y posiblemente republicanos, ja-ja). Es Drácula quien ha enviado a las ratas para dificultar la labor de nuestros héroes.

Lord Godalming, sin embargo, está preparado para esta eventualidad y se saca de la manga un par de terriers que pronto se encargan de liquidar las ratas del Conde. Yo decidí que dejaría que Barlow (mi versión del Conde Drácula) también utilizara ratas, y con ese fin inventé para la ciudad de Jerusalem’s Lot un vertedero en el que hubiera muchísimas. Jugué con la presencia de las ratas en varias ocasiones durante el primer par de cientos de páginas de la novela, y todavía recibo alguna que otra carta preguntándome si me olvidé de las ratas, si sólo las puse para crear atmósfera o qué.

En realidad, me serví de ellas para crear una escena tan repugnante que mi editor en Doubleday (el mismo Bill Thompson mencionado en el prefacio de este volumen) me sugirió enfáticamente que prescindiera de ella y la sustituyera por otra cosa. Tras hacerme de rogar un poco, acabé accediendo a sus deseos. En las ediciones de Doubleday/New American Library de *El misterio de Salem’s Lot*, Jimmy Cody, un médico local, y Mark Petrie, el muchacho que lo

acompañaba, descubren que el rey vampiro (para utilizar el mordaz término de Van Helsing) se aloja con toda probabilidad en el sótano de una casa de huéspedes local. Jimmy se encamina escaleras abajo, pero los escalones han sido serrados y el suelo está sembrado de cuchillos clavados a través de tablas. Jimmy Cody fallece empalado en estos cuchillos en una escena que yo definiría como de «horror» (en oposición a «terror» o «revulsión»; esta escena se queda a medio camino).

En el primer borrador del manuscrito, sin embargo, hacía que Jimmy descendiera las escaleras para descubrir (demasiado tarde) que Barlow había llevado a todas las ratas del vertedero hasta el sótano de la casa de Eva Miller. Las ratas organizaban todo un banquete y Jimmy Cody se convertía en el plato principal. Atacan a Jimmy por centenares, y los lectores nos vemos obsequiados (si ésa es la palabra) con el retrato del buen doctor luchando por volver a subir las escaleras, completamente cubierto de ratas. Se le meten por dentro de la ropa, se enredan en su pelo, le muerden en el cuello y en los brazos. Cuando abre la boca para gritarle un aviso a Mark, una de ellas se le mete dentro y se ahí se queda, retorciéndose.

Yo estaba encantado con como había quedado escrita la escena ya que me daba la oportunidad de combinar a la vez la tradición de *Drácula* con la de la E. C. Mi editor pensó, francamente, que era excesivo y finalmente pudo persuadirme para que lo viera de igual modo. Quizás incluso tuviera razón[17].

He intentado delinear aquí algunas de las diferencias entre ciencia ficción y horror, ciencia ficción y fantasía, terror y horror, horror y revulsión, más mediante ejemplos que definiciones. Todo lo cual está muy bien, pero quizá deberíamos examinar la emoción del horror un poco más de cerca… no en términos de definición sino en términos de efecto. ¿Qué es lo que hace el horror? ¿Por qué quiere la gente sentirse horrorizada… por qué *pagan* para que los horroricen? ¿Por qué un *Exorcista*? ¿Un *Tiburón*? ¿Un *Alien*?

Pero antes de que hablemos sobre por qué la gente ansía el efecto, quizá deberíamos dedicar algo de tiempo a pensar en los componentes… y aunque hayamos elegido no definir el horror en sí mismo, sí podemos al menos examinar sus elementos y quizás extraer alguna conclusión a partir de ellos.

2

Las películas y novelas de horror han sido populares, pero cada diez o veinte años parecen gozar de un ciclo de popularidad y visibilidad intensificadas. Estos ciclos casi siempre parecen coincidir con períodos de tensiones económicas o políticas, y dichos libros y películas parecen reflejar esas preocupaciones que flotan en el aire (a falta de un término mejor) acompañando a estas dislocaciones graves pero no mortales. No han funcionado tan bien en periodos en los que el pueblo americano se ha visto enfrentado a ejemplos de auténtico horror en sus vidas.

El horror vivió un *boom* en los años treinta. Cuando la gente apurada por la depresión, no hacia cola frente a la taquilla para ver a cien chicas de Busby Berkeley bailando al son de *We're in the Money*, quizá estaban olvidando sus preocupaciones de otro modo: viendo a Boris Karloff vagar por los páramos en *Frankenstein* (*Frankenstein*, James Whale, 1931) o a Bela Lugosi acechando en la oscuridad cubriéndose la boca con la capa de *Drácula* (*Drácula*, Tod Browning, 1931). Los años treinta también marcaron el auge de las revistas pulp, de *Weird Tales* a *Black Mask*.

Es difícil encontrar películas o novelas de horror notables en los años cuarenta, y la única buena revista de fantasía que debutó en aquella década, *Unknown*, no sobrevivió mucho tiempo. Los grandes monstruos de la Universal de los días de la depresión (el monstruo de Frankenstein, el hombre lobo, la momia, y el Conde) estaban agonizando de ese modo particularmente torpe y vergonzante que el cine parece reservar a los enfermos terminales: en vez de dejarles retirarse con honores para ser decentemente enterrados en los enmohecidos suelos de sus camposantos europeos, Hollywood decidió utilizarlos para la comedia, exprimiendo hasta el último dólar posible de las pobres criaturas antes de dejarlas ir. Por eso, Abbott y Costello, encontraron a los monstruos, tal y como también lo hicieron los Bowery Boys, por no mencionar a

esos adorables lunáticos de ojos saltones: los Tres Cretinos. En los años cuarenta, los mismos monstruos acabaron convertidos en cretinos. Años más tarde, en otro período posguerra, Mel Brooks nos ofrecería su propia versión de *Bud Abbott y Lou Costello contra los fantasmas* (*Abbot and Costello Meet Frankenstein*, Charles Barton, 1948): *El jovencito Frankenstein* (*Young Frankenstein*, 1974) protagonizada por Gene Wilder y Marty Feldman, en vez de por Bud Abbott y Lou Costello.

El eclipse de la ficción de horror que se inició en 1940 duró unos veinticinco años. Oh, alguna que otra novela ocasional como *El hombre menguante* de Richard Matheson o *Edge of Running Water* de William Sloane, surgía como de la nada para recordarnos que el género seguía allí (aunque incluso el sombrío relato de Matheson en el que un hombre se enfrenta con una araña gigante, una historia de horror como la que más, fue calificada de ciencia ficción), pero la idea de que una novela de horror pudiera ser un éxito masivo de ventas habría sido recibida a carcajadas en el barrio de los editores.

Al igual que había pasado con el cine, la edad dorada de la ficción sobrenatural había acabado con los treinta, década en la que *Weird Tales* alcanzó su momento álgido de influencia y calidad (por no mencionar circulación), publicando los trabajos de Clark Ashton Smith, un joven Robert Bloch, el doctor David H. Keller y, por supuesto, el príncipe oscuro y barroco de la historia del horror del siglo XX: H. P. Lovecraft. No voy a ofender a aquellos que han seguido la ficción de lo insólito durante esos últimos cincuenta años sugiriendo que el horror desapareció en los cuarenta; por supuesto que no. Arkham House había sido fundada por el desaparecido August Derleth, y Arkham publicó lo que a mí me parecen sus trabajos más importantes en el período que va de 1930 a 1950; obras que incluyen *El extraño* y *Al otro lado de la barrera del sueño*, de Lovecraft; *Jumbee* de Henry S. Whitehead; *The Opener of the Way* y *Dulces sueños*, de Robert Bloch… y *Dark Carnival* de Ray Bradbury, una maravillosa y aterradora colección que nos permite atisbar un mundo oscuro que acecha en el umbral del nuestro.

Pero Lovecraft había muerto antes de Pearl Harbor; Bradbury centró cada vez más su interés en su propia y lírica mezcla de ciencia ficción y fantasía (y fue sólo después de haberlo hecho así cuando su trabajo empezó a ser aceptado por publicaciones mayoritarias como *Collier's* y *The Saturday Evening Post*), Robert Bloch empezó a escribir sus historias de misterio, sirviéndose de lo que había aprendido en sus primeras dos décadas como escritor, para crear una serie

de novelas poderosas y originales, superadas únicamente por las de Cornell Woolrich.

Durante los años de la guerra y posteriores, la ficción de horror estuvo en decadencia. La época no le era propicia. Se trataba de un período de racionalismo y rápido desarrollo científico (dos elementos que siempre se ven favorecidos en la atmósfera bélica) que acabó siendo considerado tanto por los aficionados como por los escritores como «la edad de oro de la ciencia ficción». Mientras que *Weird Tales* se arrastraba penosamente, aguantando el tipo pero lejos de cosechar millones (finalmente acabaría cerrando a mediados de los cincuenta después de reducir su llamativo formato a un tamaño bolsillo, estrategia que fracasó en su intento de ampliar su cada vez más mermada circulación), el mercado de la ciencia ficción eclosionó, generando una docena de pulps bien recordados y haciendo de nombres como Heinlein, Asimov, Campbell y del Rey; sino palabras de uso común, si por lo menos familiares y excitantes para una comunidad cada vez más numerosa de aficionados dedicados a la proposición del cohete espacial, la estación orbital y el siempre popular rayo de la muerte.



Portada de *Weird Tales*

De modo que el horror languideció en las mazmorras más o menos hasta 1955, haciendo sonar las cadenas de vez en cuando, pero sin generar apenas entusiasmo. Fue más o menos por aquel entonces cuando dos hombres, llamados Samuel Z. Arkoff y James H. Nicholson, cayeron por las escaleras y descubrieron una máquina de hacer dinero oxidándose en aquella mazmorra en particular sin que nadie le prestara atención. Aunque originalmente distribuidores, Arkoff y Nicholson decidieron que, ya que a primeros de los cincuenta había una acuciante escasez de películas de serie B, crearían las suyas propias.

Los enterados predijeron una inminente ruina económica para los emprendedores empresarios. Les dijeron que se estaban haciendo a la mar en barco de plomo; que había llegado la era de la televisión. Los enterados habían visto el futuro y el futuro pertenecía a Dagmar y a Richard Diamond, Detective Privado. El consenso entre todos aquéllos a los que les importaba mínimamente el asunto (y no eran muchos) fue que, en breve, Arkoff y Nicholson perderían hasta la camisa.

Pero después de veinticinco años en el mercado, la compañía que crearon, American-International Pictures (ahora con Arkoff solo; James Nicholson falleció hace ya varios años), ha sido la única productora importante norteamericana capaz de demostrar beneficios constantes, año tras año. AIP ha producido gran variedad de películas, pero todas ellas han sido plenamente dirigidas al mercado juvenil; las películas de la compañía incluyen clásicos dudosos como *El tren de Bertha* (*Boxcar Bertha*, Martin Scorsese, 1972), *Mamá sangrienta* (*Bloody Mama*, Roger Corman, 1971), *Dragstrip Girl* (Edward L. Cahn, 1957), *El viaje* (*The Trip*, Roger Corman, 1967), *Dillinger* (John Milius, 1973) y la inmortal *Beach Blanket Bingo* (William Asher, 1965). Pero su mayor éxito lo tuvieron con las películas de terror.

¿Qué elementos convirtieron estas películas de AIP en torpes clásicos? Eran sencillas, apresuradas y tan amateurs, que en ocasiones hasta se puede ver la sombra del micrófono en el plano o sorprender el brillo de un tanque de aire dentro del disfraz de monstruo de una criatura subacuática (como en *The Attack of the Giant Leeches* —Bernard L. Kowalski, 1959—). Arkoff en persona recuerda que raramente comenzaban el rodaje con un guión terminado, o ni siquiera con un tratamiento coherente; a menudo invertían dinero en proyectos sólo con tener un título que sonara comercial, como *Terror From the Year 5000* (Robert J. Guney, 1958) o *The Brain Eaters* (Bruno VeSota, 1958); algo que

sirviera para un póster llamativo.

Fuera cuales fueran los elementos, funcionaron.

3

Bueno, dejemos todo eso de lado por el momento. Hablemos de los monstruos.

¿Qué es exactamente un monstruo?

Empecemos por asumir que el cuento de horror, no importa lo primitivo que sea, es alegórico por naturaleza; es simbólico. Asumamos que nos está hablando, como un paciente en el diván del psicoanalista, sobre una cosa cuando quiere decir otra. No estoy diciendo que el horror sea alegórico o simbólico *de manera consciente*; eso sería sugerir un nivel artístico al que pocos escritores de ficción de horror o directores de películas de horror aspiran. Sugerir que Roger Corman estaba creando arte inconscientemente en un rodaje de 12 días y con un presupuesto de ochenta mil dólares sería sugerir un absurdo.

El elemento de alegoría está ahí, sólo porque forma parte de la estructura, está implícito, y es imposible escapar a él. El horror nos llama la atención porque dice, de un modo simbólico, cosas que nos daría miedo afirmar a las claras, sin tamizar; nos ofrece la oportunidad de ejercitar (eso es; no *exorcizar* sino ejercitar[18]) emociones que la sociedad exige que mantengamos bajo control. La película de horror es una invitación a dejarse llevar simbólicamente por una conducta desviada y antisocial, a cometer actos de violencia gratuita, a consentir nuestras pueriles fantasías de poder, a entregarnos a nuestros miedos más cobardes. Quizá, más que otra cosa, la novela o película de horror nos dice que está bien unirse a la masa, convertirse en un ser completamente tribal, destruir al forastero. Nunca se ha expresado mejor ni de un modo más literario que en el cuento corto de Shirley Jackson, *La lotería*, en el que incluso el concepto del forastero es simbólico, nada más que un círculo negro en una hoja de papel. Pero nada tiene de simbólica la lluvia de piedras con la que termina la historia; el propio hijo de la víctima se une a la lapidación mientras la madre muere, gritando: «¡No es justo, no es justo!».

Tampoco es un accidente que la historia de horror suela terminar con un giro

sorpresa a lo O. Henry que nos lleve a lo más profundo de una mina. Cuando vamos a ver una película inquietante o leemos un libro espeluznante no lo hacemos esperando que todo vaya a tener un final feliz. Estamos esperando que nos cuenten lo que tan a menudo sospechamos: que todo se está yendo a la mierda. En la mayoría de los casos la historia de horror ofrece suficientes pruebas de que ése es precisamente el caso, y no creo que nadie se sorprenda realmente cuando Katherine Ross cae presa de la Asociación de Hombres de Stepford, al final de *Las poseídas de Stepford*[19]. O cuando el heroico hombre de color es asesinado por la cuadrilla de zoquetes del sheriff al final de *La noche de los muertos vivientes* (*Night of the Living Dead*, George A. Romero, 1968). Es, como suele decirse, parte del juego.

Pero ¿qué me dice de la monstruosidad? ¿Qué hay de esa parte del juego? ¿Cómo asimilarla? Si no la definimos, ¿podemos al menos ejemplificarla? Lo que tenemos aquí es un paquete realmente explosivo, amigos míos.

¿Qué pasa con los monstruos de feria, esos fenómenos de la naturaleza expuestos bajo la luz descarnada de varios focos de cien vatios? ¿Qué pasa con Cheng y Eng, los famosos gemelos siameses? La mayoría de la gente los consideró monstruos en su día y no me cabe la menor duda de más gente aún consideraría más monstruoso todavía el hecho de que cada uno de ellos tuviera su propia vida matrimonial. El humorista más mordaz (y en ocasiones el más divertido) de América, Charles Rodrigues, ha explotado hasta la saciedad el tema de los gemelos siameses en su tira cómica «The Aesop Brothers» para la revista *National Lampoon*, desde la que nos ha restregado por las narices casi todas las extravagantes exigencias de la convivencia entre los unidos a perpetuidad: su vida sexual, sus funciones biológicas, sus vidas amorosas, sus enfermedades. Rodrigues muestra todo lo que alguna vez se pudo usted preguntar sobre los gemelos siameses… y satisface sus interrogantes más oscuros. Decir que todo esto puede ser de mal gusto podría ser cierto, pero aun así es una crítica fútil e impotente… el antiguo *National Enquirer* solía mostrar fotos de víctimas de accidentes de coches mutiladas y de perros mordisqueando felizmente cabezas cercenadas, pero hizo un gran negocio con el «gore» antes de optar por una vía más convencional para acceder al mercado mayoritario[20].

¿Qué pasa con otros fenómenos de feria? ¿Se les puede calificar de monstruos? ¿Enanos? ¿Microcéfalos? ¿La mujer barbuda? ¿La mujer gorda? ¿El esqueleto humano? Antes o después, todos nos hemos visto allí, de pie sobre la

arena pisoteada y cubierta de serrín, con un perrito o un palo de algodón de azúcar en la mano mientras el charlatán de feria nos tienta, normalmente ofreciéndonos una muestra de estas extravagancias humanas… la mujer gorda vestida con su tutú rosa infantil, el hombre tatuado con el rabo de un dragón enroscado alrededor de su musculoso cuello, como si fuera la fantástica soga de una horca, o el hombre que come clavos y trozos de metal y bombillas. Quizás no tantos nos hayamos entregado a la pulsión de sacar las dos monedas, o cuatro, o seis que cueste entrar a verlos, junto a otros clásicos atemporales como la Vaca de Dos Cabezas o El Feto en la Botella (yo llevo desde los ocho años escribiendo historias de horror pero todavía no he acudido nunca a un *freak show*), pero seguro que la mayoría hemos sentido el impulso. Y en algunas ferias, el fenómeno más terrible de todos permanece oculto, envuelto en la oscuridad como una criatura maldita surgida del Noveno Círculo del Infierno de Dante, escondido porque su presencia fue prohibida por la ley ya en 1910, metido en un foso y vestido con harapos. Se trata del *geek*, y a cambio de un dólar extra uno podía acercarse hasta el borde del foso y verle arrancar de un mordisco la cabeza de un pollo vivo y luego tragársela mientras el pájaro decapitado seguía aleteando entre sus manos[21].

Hay algo tan atractivo y a la vez tan prohibido y atroz en los fenómenos de feria que el único intento serio de utilizarlos como trampolín para una película de horror terminó con el film rápidamente guardado en un armario. Se trata de *La parada de los monstruos* (*Freaks*), una película de Tod Browning rodada en 1932 para la MGM.

La parada de los monstruos es la historia de Cleopatra, la bella acróbata que se casa con un enano. En la mejor tradición de la E. C. (una E. C. a la que, en 1932, todavía le faltaban veinte años para nacer), tiene el corazón tan negro como la medianoche en una mina de carbón. No está interesada en el enano sino en su dinero. Como las viudas negras que luego poblarían esos tebeos todavía por venir, Cleo pronto se busca un amante; en este caso, Hércules, el forzudo del espectáculo. Al igual que Cleopatra, Hércules es una persona normal, al menos nominalmente. Pero si nuestra simpatía está con alguien es con los *freaks* pues estos dos canallas inician un programa de envenenamiento sistemático del pequeño esposo de Cleo. Los otros *freaks* descubren su plan, y se cobran una venganza casi indescriptible en la pareja. Hércules es asesinado (corre un rumor que afirma que la concepción original de Browning era que terminase castrado);

y la hermosas Cleopatra es convertida en una mujer pollo, emplumada y sin piernas.



La parada de los monstruos

Browning cometió el error de utilizar auténticos fenómenos de feria en la película. Quizá sólo nos sintamos realmente cómodos con el horror mientras podamos ver la cremallera en la espalda del monstruo, mientras entendamos que no estamos jugando en serio. El momento culminante de *La parada de los monstruos*, en el que el Torso Viviente, La Maravilla Sin Piernas, y Las Hermanas Hilton (gemelas siamesas), entre otros, se arrastran por el barro en pos de la aterrorizada Cleopatra, era sencillamente demasiado. Incluso algunos de los habitualmente dóciles exhibidores de la MGM, se negaron en redondo a pasar la película y Carlos Clarens afirma, en su *Illustrated History of the Horror Film* (Capricorn Books, 1968) que durante un pase en San Diego, «una mujer salió dando alaridos del cine». La película se exhibió (en cierto modo) en una versión tan radicalmente recortada que un crítico de cine se quejó de que no tenía ni idea de lo que estaba pasando. Clarens también indica que la película fue prohibida durante treinta años en el Reino Unido, el país que nos dio, entre otras cosas, a Johnny Rotten, Sid Vicious, The Snivelling Shits, y la simpática costumbre de «apalear pakis».

Hoy en día, *La parada de los monstruos* se emite ocasionalmente en la

televisión pública y quizá para cuando usted lea esto esté finalmente en video. Pero al día de hoy sigue siendo fuente de acalorados debates, discusiones y conjeturas entre los aficionados al horror… y aunque muchos han oído hablar de ella, son sorprendentemente pocos lo que han llegado a verla.

4

Dejando del lado por el momento a los fenómenos de feria, ¿qué más hay que consideramos lo suficientemente horrible como para calificarlo con el que seguramente debe ser el peyorativo más viejo del mundo? Bueno, están todos aquellos villanos increíblemente extravagantes de *Dick Tracy*, quizá epitomizados por Flyface, y también el archienemigo de Don Winslow, El Escorpión, cuyo rostro era tan horrible que tenía que mantenerlo constantemente cubierto (aunque ocasionalmente lo revelara ante algunos de sus sicarios que le hubiera fallado de un modo u otro; dichos sicarios caían redondos a causa de un ataque al corazón, literalmente muertos de miedo). Hasta donde yo sé, el terrible secreto de la fisonomía del Escorpión nunca fue desvelado (disculpen el chiste, heh-heh), pero el intrépido Comandante Winslow consiguió desenmascarar en una ocasión a la hija del Escorpión, que tenía el rostro muerto e inexpresivo de un cadáver. El jadeante lector recibía esta información en cursiva (*¡… el rostro muerto e inexpresivo de un cadáver!*) para añadir énfasis.

Quizá la «nueva generación» de monstruos de la historieta tenga su mejor ejemplo en los creados por la Marvel Comics de Stan Lee, donde por cada superhéroe como Spiderman o el Capitán América parece haber una docena de aberraciones genéticas: el Doctor Octopus (conocido por los lectores de tebeos de todo el mundo como Doc Ock), cuyos brazos han sido sustituidos por lo que parece ser un bosque ondulante de aspiradores homicidas; el Hombre Arena, que es una especie de duna andante; el Buitre; Stegron; El Lagarto; y el más ominoso de todos: el Doctor Muerte, tan horriblemente desfigurado en su retorcida búsqueda de la Ciencia Prohibida que ha acabado convertido en un enorme cyborg chirriante, que lleva una capa verde, mira a través de unas rendijas que recuerdan a las ventanas de los arqueros de un castillo medieval y que literalmente parece sudar remaches. Los superhéroes con elementos de monstruosidad en su apariencia parecen menos perdurables. Mi favorito en este

caso, Plastic Man (siempre acompañado de Woozy Winks, su alocado ayudante), nunca alcanzó el estrellato. Reed Richards, de los Cuatro Fantásticos es un sosias de Plastic man y su compañero Ben Grimm (también conocido como La Cosa) parece un río de lava endurecida, pero se cuentan entre las pocas excepciones a la regla.

Hasta ahora, hemos hablado de los fenómenos de feria y de las caricaturas que en ocasiones encontramos en los tebeos, pero acerquémonos un poco más a casa. ¿Podría preguntarse así mismo qué es lo que usted considera monstruoso u horrible en su vida diaria? Queda exento si es médico o enfermera; esta gente ya ve todas las aberraciones que son capaces de soportar y algo parecido podría decirse de los policías y camareros.

Pero ¿que hay del resto de nosotros?

Hablemos del peso. ¿Cómo de gorda ha de estar una persona antes de traspasar el umbral de una perversión de la forma humana lo suficientemente severa como para ser calificada de monstruosidad? Ciertamente no se trata de la clienta habitual de Lane Bryant[22], ni del tipo que compra los trajes en la sección de los grandes almacenes reservada a los de «complexión robusta», ¿verdad? ¿Ha alcanzado la persona obesa el punto de la monstruosidad cuando ya no puede ir al cine o a un concierto porque sus posaderas no entran en el espacio que hay entre los brazos fijos del asiento?

Comprenderá que no estoy hablando de en qué momento pasa el gordo a estar demasiado gordo ni en el sentido médico ni en el estético, ni tampoco del derecho de cualquiera a estar todo lo gordo que quiera; no estoy hablando de la señora que vio una vez de pasada cruzando un camino vecinal para recoger el correo, con su gigantesco trasero encajonado en unas mallas negras, sus cachetes tambaleándose y bamboleándose, el vientre descolgándose como pasta de pan por debajo de una blusa blanca; estoy hablando de un punto en el que el simple sobrepeso ha rebasado los límites habituales de la normalidad para convertirse en algo que, al margen de la moralidad o la inmoralidad, atrae la vista del ojo indefenso y lo abruma. Estoy especulando sobre su reacción (y la mía) ante esos seres humanos tan enormes que nos llevan a preguntarnos cómo podrán llevar a cabo acciones que nosotros en general damos por asumidas: cruzar una puerta, sentarse en un coche, llamar a casa desde una cabina, inclinarse para atarse los zapatos, darse una ducha.

Y ahora podría decirme: Steve, ya estás otra vez hablando de las ferias… la

señora gorda con su pequeño tutú rosa infantil; esos enormes gemelos inmortalizados en el libro Guinness de los Records alejándose de la cámara que les hizo la foto montados en pequeñas motocicletas idénticas, con sus traseros sobresaliendo a cada lado como un sueño de gravedad en suspensión. Pero, de hecho, no estoy hablando de esos casos que, después de todo, existen en un mundo propio en el que la escala aplicable a las cuestiones de normalidad es distinta; ¿cómo de raro podría sentirse uno, incluso pesando doscientos cincuenta kilos, en compañía de enanos, torsos vivientes, y gemelas siamesas? La normalidad es un concepto sociológico. Es como aquel viejo chiste sobre dos líderes africanos que se reúnen con JFK para un encuentro de Estado y luego vuelven a casa en el mismo avión. Uno de ellos exclama asombrado «¡Kennedy! ¡Qué nombre tan curioso!». En la misma onda, está aquel episodio de *The Twilight Zone*, titulado «Eye of the Beholder», sobre una mujer terriblemente fea cuya operación de cirugía estética ha fracasado por millonésima vez… hasta que al final del episodio descubrimos que vive en un futuro en el que la mayoría de la gente tiene el aspecto de grotescos cerdos humanoides. La mujer «fea» es, al menos según nuestros estándares, extraordinariamente bella.

Estoy hablando del hombre o mujer gordo en nuestra sociedad (el ejecutivo de ciento ochenta kilos, por ejemplo) que rutinariamente reserva dos asientos en clase turista cada vez que ha de volar y retira el apoyabrazos que hay entre ambos. Estoy hablando de la mujer que se prepara cuatro hamburguesas para el almuerzo, se las come embutidas en ocho rebanadas de pan, las acompaña con un cuarto de ensalada de patata con nata amarga y remata el banquete con dos litros de helado Breyer extendido sobre un pastel como si fuera nata.

En un viaje de negocios a Nueva York en 1976, observé a un señor realmente grueso que había quedado atrapado en una puerta rotatoria en la librería Doubleday de la Quinta Avenida. Gigantesco y sudoroso, vestido con un traje azul a rayas, estaba tan encajado que parecía que le hubieran vertido dentro. El guarda de seguridad de la librería le pidió ayuda a un policía local y entre los dos empujaron y gruñeron hasta que la puerta empezó a moverse de nuevo, sacudida tras sacudida. Por fin se movió lo suficiente como para permitir que el caballero saliera. En aquel momento me pregunté, igual que me lo pregunto ahora, en cuanto se diferenciaba la multitud que se arremolinó para observar esa operación de rescate de las multitudes que acuden al reclamo de los charlatanes de feria… o el momento en el que el monstruo de Frankenstein se levanta de su mesa de laboratorio y echa a andar en la película original de la Universal.

¿Son los gordos monstruosos? ¿Y qué me dice de alguien con un labio leporino o una marca de nacimiento en el rostro? Nunca podría unirse a una feria ambulante que se precie sólo con eso… demasiado común, lo sentimos. ¿Y qué pasa con alguien que tenga seis dedos en una o en las dos manos, o seis dedos en ambos pies? También hay muchos de ésos. O, acercándonos más aún a su barrio ¿qué me diría de alguien afectado de un caso realmente exagerado de acné?

Por supuesto, los granos normales y corrientes no son para tanto; incluso a la animadora más bonita del instituto puede salirle uno en la frente o junto a la comisura de sus deseables labios de vez en cuando, pero un exceso de peso normal tampoco es para tanto. Estoy hablando de un caso de acné completamente desmesurado, algo salido de una película de horror japonesa, con granos por encima de los granos, y la mayoría de ellos rojos y supurantes.

Como la escena del *chestburster* de *Alien*, es motivo suficiente como para dejar de lado las palomitas… excepto que esto *es real*.

Quizá ni siquiera me he aproximado todavía a su idea particular de lo que es la monstruosidad en la vida real y quizás no lo haga, pero sólo por un momento consideremos una cosa tan habitual como el ser zurdo. Por supuesto, la discriminación hacia los zurdos resulta obvia desde un primer momento. Si ha acudido usted a la universidad o a un instituto con pupitres modernos, sabrá que la mayoría de ellos están construidos para habitantes de un mundo exclusivamente diestro. La mayoría de los centros educativos encargarán un par de pupitres para zurdos como gesto de compromiso, pero eso es todo. Y durante los exámenes o en el momento de hacer algún ejercicio de composición, los zurdos normalmente son segregados a un lado del aula para que no rocen los codos de sus compañeros más normales.

Pero estamos hablando de algo que va más allá de la discriminación. Las raíces de la discriminación abarcan mucho terreno, pero las raíces de la monstruosidad no sólo se extienden a lo ancho, sino también en profundidad. Los jugadores de béisbol zurdos están siempre considerados unos tarados, lo sean o no[23]. La palabra francesa para la izquierda es *la sinistre*, una bastardización del latín de la que viene nuestra palabra *sinister*, siniestro. Según la vieja superstición, nuestro costado derecho pertenece a Dios, y el izquierdo al otro tipo. Los zurdos siempre han sido vistos con suspicacia. Mi madre era zurda y cuando iba a la escuela, o eso nos contaba a mí y a mi hermano, la maestra solía golpearla en la mano izquierda con la regla para que pasara la pluma a la

derecha. Cuando la maestra se daba la vuelta, ella volvía a cambiar la pluma de mano, por supuesto, porque con la mano derecha sólo era capaz de hacer enormes garabatos infantiles… lo mismo que nos pasa a la mayoría cuando intentamos escribir con lo que los vecinos de Nueva Inglaterra llaman «la mano tonta». Algunos pocos, como Branwell Brontë (el dotado hermano de Charlotte y Emily), son capaces de escribir claramente y bien con ambas manos. Branwell Brontë, de hecho, era tan ambidiestro que podía escribir dos cartas diferentes a dos personas diferentes *a la vez*. Razonablemente podríamos preguntarnos si semejante habilidad sería calificable de monstruosa… o genial.

De hecho, casi todas las aberraciones físicas y mentales han sido consideradas en algún momento de la historia, o son consideradas ahora, monstruosas. Una lista completa incluiría los picos de viuda (otrora considerados una señal fiable de que un hombre era un hechicero), las verrugas en el cuerpo femenino (supuestamente tetas de bruja) y la esquizofrenia extrema, motivo por el que, en ocasiones, el afectado ha sido canonizado por una iglesia u otra.

La monstruosidad nos fascina porque hace salir al republicano conservador vestido con el traje de tres piezas que todos llevamos dentro. Necesitamos y nos encanta el concepto de monstruosidad, porque es una reafirmación del orden que todos ansiamos como seres humanos… y permítame sugerir además que no es la aberración física o mental en sí misma la que nos horroriza, sino más bien la falta de orden que estas aberraciones parecen implicar.

El fallecido John Wyndham, quizá el mejor escritor de ciencia ficción salido de Inglaterra, resumió la idea en su novela *The Chrysalids* (publicada como *Rebirth* en América[24]). Es una historia que, a mi entender, considera las ideas de la mutación y la desviación con más brillantez que cualquier otra novela escrita en Inglaterra desde la Segunda Guerra Mundial. Una serie de placas en el hogar del joven protagonista de la novela le ofrecen recio consuelo: SÓLO LA IMAGEN DE DIOS ES EL HOMBRE; MANTÉN PURA LA OBRA DEL SEÑOR; EN LA PUREZA ESTÁ LA SALVACIÓN; BENDITA SEA LA NORMA; y la más reveladora de todas: ¡GUÁRDATE DEL MUTANTE! Después de todo, cuando hablamos sobre la monstruosidad, estamos expresando nuestra fe y creencia en la norma y guardándonos del mutante. El escritor de ficción de horror no es ni más ni menos que un agente del *status quo*.

5

Habiendo dicho todo esto, regresemos ahora a las películas de la American-International de los años cincuenta. En breve hablaremos de las cualidades alegóricas de estas películas (usted, el de la última fila, deje de reírse o abandone la sala), pero por ahora sigamos centrándonos en la idea de la monstruosidad… y si rozamos la alegoría en lo más mínimo, será de un modo muy ligero, sugiriendo algunas de las cosas que nunca fueron dichas en las películas.

Aunque llegaron al mismo tiempo, el rock and roll rompía la barrera de la raza, y aunque estaban dirigidas a los mismos ye-yés en ciernes, resulta interesante comprobar la clase de cosas que permanecen completamente ausentes… al menos en términos de «auténtica» monstruosidad.

Ya hemos dicho anteriormente que las películas de AIP, al igual que las de otras compañías cinematográficas independientes que empezaron a imitar el modelo de la AIP, le dieron a la industria cinematográfica una muy necesaria inyección en los apolillados cincuenta. Le dieron a millones de jóvenes espectadores algo que no podían conseguir en casa, en la tele, y les dieron un lugar al que podían ir a enrollarse con relativa comodidad. Y fueron las «independientes», tal y como las llama *Variety*, las que dieron a toda una generación de hijos de la guerra un mono insaciable por el cine y las que quizá pavimentaron el camino hacia el éxito masivo de películas tan dispares como *Buscando mi destino* (*Easy Rider*, Dennis Hooper, 1969), *Tiburón* (*Jaws*, Steven Spielberg, 1975), *Rocky* (John G. Avildsen, 1976), *El Padrino* (*The Godfather*, Francis F. Coppola, 1972) y *El Exorcista*.

¿Pero dónde están los monstruos?

Oh, falsos los tenemos por docenas: marcianos, sanguijuelas gigantes, hombres lobo, hombres topo (en una película de Universal) y muchísimos más. Pero mientras se echaba a navegar por estas nuevas e inexploradas aguas, AIP no mostró nada que tuviera la más mínima traza de *verdadero* horror… *al menos tal*

y como aquellos hijos de la guerra entendían el término emocionalmente. Se trata de una puntualización importante y espero que acabe estando de acuerdo conmigo en que se merecía la cursiva.

Eran unos chavales (éramos unos chavales) que conocían la inquietud mental generada por La Bomba, pero que nunca habían conocido la menor necesidad física o privación. Ninguno de los críos que iban a ver aquellas películas se moría de hambre o por culpa de una infección parasitaria. Algunos habían perdido a su padre o a su tío en la guerra. Pero tampoco muchos.

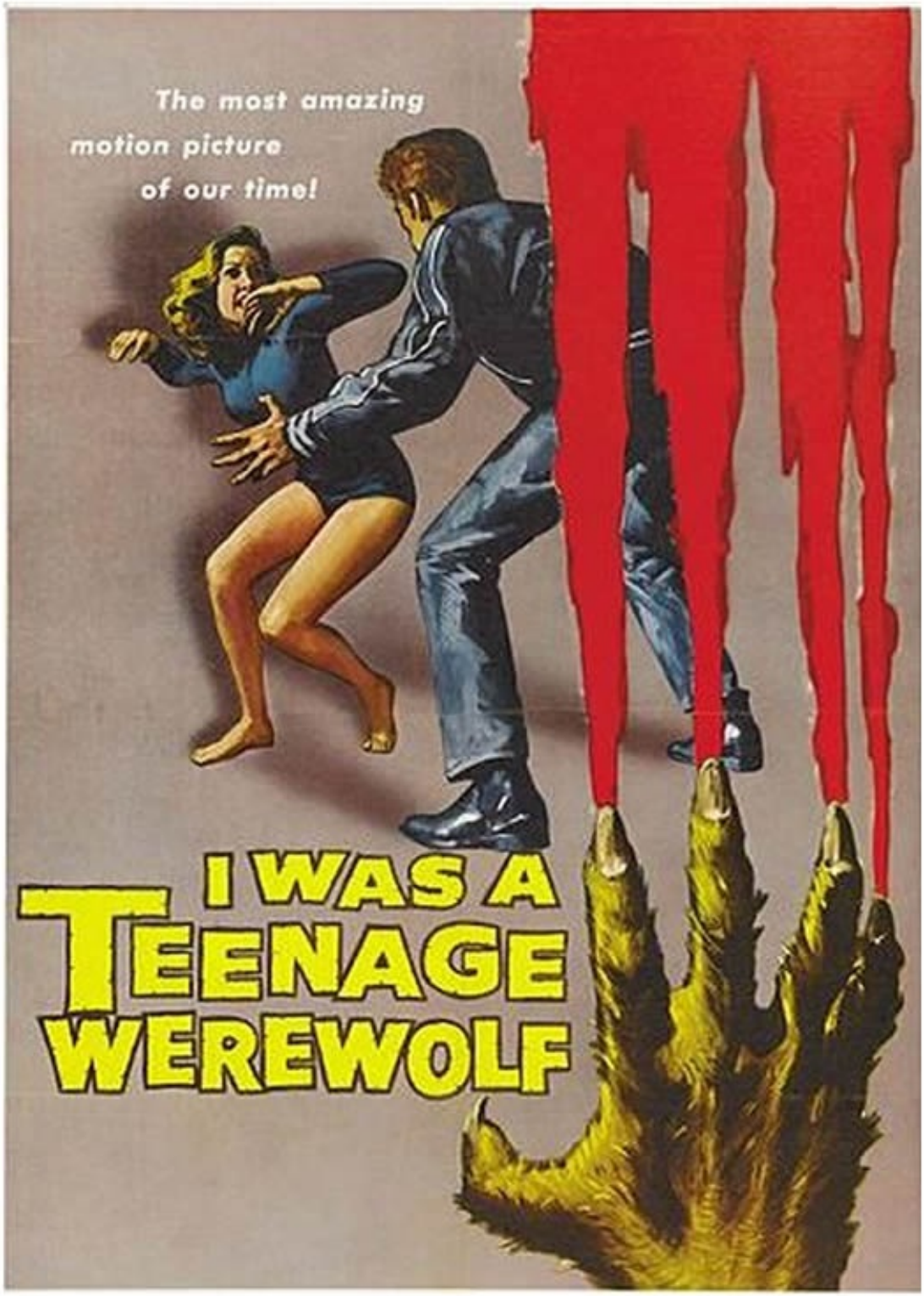
Y en las películas en sí nunca había niños gordos; ni niños con verrugas o tics nerviosos; ni niños que se sacaban los mocos de la nariz para luego pegarlos en los retrovisores de sus motocicletas; ni niños con problemas sexuales; ni niños con deformaciones físicas evidentes (ni siquiera una tan mínima como un defecto de la visión corregido con gafas; todos los chavales de las películas playeras y de horror de la AIP tenían una visión perfecta). Quizá hubiera algún adolescente extravagante entre el grupo, como el que a menudo solía interpretar Nick Adams; un chaval un poco más bajo o que hacía cosas atrevidas o extravagantes como ponerse la gorra al revés, como si fuera jugador de béisbol (y que solía responder al nombre de Weirdo o Scooter o Crazy[25]), pero la cosa no pasaba de ahí.

El escenario para la mayoría de estas películas era algún pequeño pueblo de América: Nuestra Ciudad, un decorado con el que la audiencia se pudiera identificar bien… pero todas Nuestras Ciudades se parecían alarmantemente entre sí, como si un escuadrón eugenésico hubiera pasado por allí un día antes de que empezara el rodaje y se hubiera encargado de hacer desaparecer a todos aquellos que tuvieran un ceceo, alguna marca de nacimiento, cojera o barriga cervecera… cualquiera, en resumen, que no se pareciera a Frankie Avalon, Annette Funicello, Robert Young o Jane Wyatt. Por supuesto Elisha Cook, Jr., que aparecía en muchas de estas películas, siempre tuvo una apariencia un tanto extraña, pero generalmente moría en el primer rollo, de modo que, en lo que a mí respecta, no cuenta.

Aunque tanto el rock and roll como las nuevas películas juveniles (desde *Yo fui un hombre lobo adolescente — I Was a Teenage Werewolf*, Gene Fowler Jr., 1957, hasta *Rebelde sin causa — Rebel Without a Cause*, Nicholas Ray, 1955) habían tomado por sorpresa a la generación anterior, que justo por aquel entonces empezaba a relajarse lo suficiente como para convertir «su guerra» en

mito, con la misma desagradable intensidad de un atracador saltando desde detrás de un arbusto, tanto la música como el cine eran sólo las primeras salvas de aviso del auténtico terremoto juvenil que estaba por llegar. Little Richard resultaba ciertamente perturbador y Michael Landon (que ni siquiera tenía suficiente espíritu escolar como para al menos quitarse la chaqueta del uniforme de su instituto antes de convertirse en hombre lobo) también resultaba inquietante, pero aún estaban a kilómetros y años de distancia del Fish Cheer[26] en Woodstock y del viejo Caracuero dándole a la cirugía improvisada con su McCulloch en *La matanza de Texas* (*The Texas Chainsaw Massacre*, Tobe Hooper, 1974).

Era una década en la que no había padre que no temblara ante el espectro de la delincuencia juvenil: el mítico gamberro adolescente, apoyado en el umbral de la tienda de caramelos de Nuestra Ciudad, con el pelo brillante y pringoso de Vitalis o Brylcreem, un paquete de Luckies embutido en la charretera de la chupa de cuero, un grano fresco en la comisura de la boca, y una navaja automática nueva en el bolsillo trasero; esperando a que apareciera un crío al que golpear, un padre al que atormentar y avergonzar, una chica a la que asaltar o posiblemente un perro al que primero violar y después matar… o viceversa. Es una imagen otrora temida que en la actualidad ha pasado por su propio proceso de homogeneización y mitificación; pongamos aquí un James Dean y/o un Vic Morrow; esperamos veinte años y… tachán aquí llega Arthur Fonzarelli[27]. Pero en aquella época los periódicos y las revistas de la prensa popular veían jóvenes delincuentes detrás de cada esquina, del mismo modo que dichos órganos del cuarto poder habían visto comunistas por todas partes un par de años antes. Sus botas de caña con cadenas y sus Levis de pitillo podían ser vistos o imaginados en las calles de Oakdale, Pineview y Centerville; en Mundamian, Iowa y en Lewiston, Maine. La sombra de la temida delincuencia juvenil era alargada. Marlon Brando había sido el primero en darle voz a este nihilista de cabeza hueca, en una película llamada *Salvaje* (*The Wilde One*, Lazlo Benedek, 1954). «¿Contra qué te estás rebelando?», le pregunta la chica guapa. La respuesta de Marlon: «¿Qué tenéis?».



Cartel de *Yo fui un hombre lobo adolescente*

Para un tipo en Asher Heights, Carolina del Norte, que increíblemente había sobrevivido a cuarenta y una misiones sobre Alemania en el vientre de un bombardero y que ahora sólo quería vender un montón de Buicks con la nueva transmisión Power-Flite, aquello era, ciertamente una mala noticia; ahora se las tenía que ver con un tipo para el que los Jaycees[28] no tenían ningún encanto.

Pero igual que al final resultó haber menos comunistas y quintacolumnistas de los que se había sospechado en un principio, también la sombra de la temida delincuencia juvenil demostró haber sido enormemente exagerada. En ultima instancia, los hijos de la guerra querían tener lo mismo que sus padres. Querían carnés de conducir; trabajos en la ciudad y casas en los suburbios; esposas y maridos; seguros; protección en las axilas; hijos; pagos a plazos que pudieran cumplir; calles limpias; conciencias limpias. Querían ser buenos. Años y kilómetros separan a los clubs de canto locales del SLA[29]; los mismos años y kilómetros que separan Nuestra Ciudad del Delta del Mekong; y, que se sepa, en aquel entonces la única pista de guitarra con distorsión fuzz había sido un error técnico durante la grabación de un tema *Country & Western* de Marty Robbins. Aceptaban felizmente los códigos de vestimenta escolares. En la mayoría de los lugares las patillas de carnero todavía eran motivo de risa y un tipo que llevara zapatos con tacón o calzoncillos slip habría sido acosado inmisericordemente por marica. Eddie Cochran podía cantar todo lo que quisiera sobre «those crazy pink pegged slacks» (esos alocados pantalones teñidos de rosa) y los chicos comprarían sus discos… pero no los pantalones. Para los hijos de la guerra, la norma era sagrada. Querían ser buenos. Se guardaban del mutante.

En las primeras películas juveniles de los cincuenta sólo se permitía mostrar una aberración por película. Eran los padres los que nunca creían. Eran los chavales (que querían ser buenos) los que montaban guardia (generalmente desde los solitarios riscos con vistas a Nuestra Ciudad, situados al final del sendero del amor); eran los chavales los que acababan con el mutante, haciendo una vez más del mundo un lugar seguro para los bailes en el club de campo y las batidoras Hamilton Beach.

Los horrores de los cincuenta, para los hijos de la guerra, eran principalmente mundanos (con la posible excepción de la angustia psíquica de esperar la llegada de La Bomba). Y quizá una concepción real del horror resulte imposible para una gente acostumbrada a vivir con la tripa llena. Los horrores que sintieron los hijos de la guerra eran horrores a escala reducida y, vistas bajo

esa luz, las películas que hicieron que AIP despegase, *Yo fui un hombre lobo adolescente* y *Yo fui un Frankenstein adolescente* (*I Was a Teenage Frankenstein*, Herbert L. Strock, 1957), cobran cierto interés.

En *Yo fui un hombre lobo adolescente*, Michael Landon interpreta a un atractivo pero sombrío estudiante de temperamento inflamable. Básicamente es un buen chico, pero se ve envuelto en una pelea tras otra hasta que parece que va a ser expulsado del instituto (en realidad, al igual que David Banner, el alter ego de *Hulk* en la serie de televisión, el personaje de Landon no provoca ninguna de estas peleas), por lo que acude a ver a un psiquiatra que resulta ser completamente malvado (Whit Bissell, que también interpretaría al loco descendiente de Victor Frankenstein en *Yo fui un Frankenstein adolescente*). Viendo a Landon como un ejemplo de involución a un estadio anterior del desarrollo humano (un estadio similar al de Alley Oop[30]) Bissell se sirve de la hipnosis para que Landon involucione por completo, exacerbando deliberadamente el problema en vez de intentar curarlo. Este giro argumental parece fusilado de la, por aquel entonces, actual y tremendamente popular *The Search for Bridey Murphy* (Noel Langley, 1956), la historia pretendidamente real, pero luego reconocida como fraude, de una mujer que, bajo hipnosis, había revelado recuerdos de una vida anterior.

Los experimentos de Bissell tienen un éxito que va más allá de sus más extravagantes sueños (o de sus peores pesadillas) y Landon se convierte en un hambriento hombre lobo. Para un estudiante de instituto de 1957, ver la transformación por primera vez era un rollo de los más *chuuuuuungo*. Landon se convierte en una fascinante encarnación de todo lo que se supone que *no* debes hacer… si quieres sacar buenas notas, graduarte con honores, conseguir tu carta de recomendación y ser aceptado en una buena universidad para poder unirte a una fraternidad y beber cerveza tal y como lo hizo tu padre. A Landon le sale pelo por todo el rostro, le crecen enormes colmillos y empieza a babear una sustancia que se parece sospechosamente a la espuma de afeitar Burma-Shave. Mientras espía a una chica ejercitándose a solas en la barra en el gimnasio, uno puede imaginarle oliendo como una mofeta cachonda que se acabara de revolcar en una simpática pila de mierda de coyote fresca. Este tipo no es el típico estudiante modosito con su polo atado al cuello; lo que tenemos aquí es un tipo al que se la suda un pedo al viento los tests de aptitud escolar. Se ha vuelto completamente, no loco, sino lobo.

Indudablemente parte del motivo del meteórico despegue en la taquilla de la película tuvo que ver con los sentimientos liberadores indirectos que la película les permitía sentir por poderes a estos hijos de la guerra que querían ser buenos. Cuando Landon ataca a la bella gimnasta en leotardos, está haciendo un alegato social en nombre de todos sus espectadores. Pero éstos también reaccionan con horror, porque a nivel psicológico la película es una serie de lecciones prácticas sobre cómo comportarse, desde «aféitate antes de ir a clase» hasta «nunca practiques en un gimnasio desierto».

Después de todo, hay bestias por todas partes.

6

Si *Yo fui un hombre lobo adolescente* es, psicológicamente, el viejo sueño en el que se te caen los pantalones al levantarte frente a toda la clase para saludar a la bandera llevado a su extremo más pesadillesco (el forastero hirsuto definitivo amenazando a los estudiantes de Nuestra Ciudad) entonces *Yo Fui un Frankenstein adolescente* es la parábola enferma de un colapso gladular total. Una película hecha a medida de todo aquel quinceañero que alguna vez se ha situado frente a su espejo por la mañana para observar nerviosamente el grano que le ha salido durante la noche y se da cuenta con tristeza de que ni siquiera los parches Stri-Dex van a resolver el problema por mucho que haya dicho Dick Clark en los anuncios.

Dirá usted que no hago más que volver una y otra vez a los granos. Y tiene razón. En muchos aspectos, veo las películas de horror de finales de los cincuenta y primeros de los sesenta (hasta *Psicosis* digamos) como himnos al poro congestionado. He sugerido que podría resultar imposible para una gente que tiene la panza llena sentir auténtico horror. De un modo similar, los americanos han limitado severamente sus concepción de lo que es una deformidad física… y por eso es por lo que la espinilla ha jugado un papel tan importante en el desarrollo de la psique del adolescente americano.

Por supuesto, probablemente habrá algún tipo ahí afuera, un tipo nacido con un defecto congénito, que estará murmurando para sí mismo: a *mí* me vas a hablar de deformidades, gilipollas… Y es cierto que hay americanos con pies zopos, americanos sin nariz, tullidos, ciegos (siempre me he preguntado si los ciegos de América se sienten discriminados por ese jingle de McDonald’s que dice «mantén la vista fija en tus patatas fritas…»). En comparación con estas cataclísmicas cagadas de Dios, el hombre y la naturaleza, un par de espinillas parecen tan graves como un padrastro. Pero también debería poner de relieve que, en América, los cagadas cataclísmicas son (hasta ahora, al menos) la

excepción antes que la norma. Dese un paseo por cualquier calle de América y cuente los defectos físicos graves que vea. Si consigue caminar cinco kilómetros y contar más de media docena, estará superando la media de largo. Busque personas menores de cuarenta años con los dientes podridos hasta las encías, niños con el vientre hinchado por la inanición, gente con cicatrices de la viruela, y buscará en vano. No encontrará en su supermercado habitual gente con llagas en el rostro o heridas supurantes en los brazos o las piernas; si organizasen una inspección de cabezas en la esquina de la calle principal con la gran vía, podría revisar cien cabezas y encontrar únicamente cuatro o cinco con colonias de piojos. La incidencia de éstas y otras dolencias aumenta en las áreas rurales y en los barrios pobres, pero en las ciudades y los suburbios de América, la mayoría de la gente tiene buen aspecto. La proliferación de cursos de autoayuda, el creciente culto al desarrollo personal («Voy a ser más segura de mí misma», si les parece bien, como dice Erma Bombeck), y el cada día más extendido pasatiempo de mirarse el ombligo son señal de que, al menos por el momento, un gran número de americanos tienen solucionadas las necesidades básicas de la vida.

No puedo imaginar a nadie afectado de una deficiencia nutricional grave preocupándose por el *Yo estoy bien—tú estás bien*, ni a nadie que tenga que luchar por arañar una subsistencia mínima para sí mismo, su esposa y sus ocho hijos importándole un carajo el curso de rolfing de Werner Erhard[31]. Esas cosas son para los ricos. Hace poco, Joan Didion escribió un libro sobre su propia odisea a través de los sesenta, *The White Album*. Para los ricos, supongo que resultará un libro interesante: es la historia de una mujer blanca acomodada que se pudo permitir tener un ataque de nervios en Hawai… el equivalente de los setenta a preocuparse por los granos.

Cuando los horizontes de la experiencia humana encogen hasta una escala HO[32], la perspectiva cambia. Para los hijos de la guerra, seguros (salvo por La Bomba) en un mundo de chequeos semestrales, penicilina y eternas ortodoncias, el grano se convirtió en la principal deformidad física con la que podías ser visto en la calle o en los pasillos del instituto; la mayoría de las otras deformidades habían sido resueltas. Y por cierto, ya que he mencionado las ortodoncias, añadiré que muchos de los chavales que tuvieron que llevar aparato durante aquellos años de brutal, casi sofocante, presión grupal, las consideraban una especie de deformidad. No pasaba mucho tiempo sin que oyeras el grito: «¡Eh,

boca metal!», en los pasillos. Pero la mayoría de la gente las veía sólo como una forma de tratamiento, no más destacable que una chica con el brazo en cabestrillo o un jugador de fútbol con una rodilla vendada.

Pero para los granos no había cura.

Y ahí es donde entra *Yo Fui un Frankenstein Adolescente*. En esta película, Whit Bissell construye a la criatura, interpretada por Gary Conway, a partir de los cadáveres de moteros fallecidos. Los trozos que sobran se los arroja a los caimanes que tiene debajo de su casa. Por supuesto, pronto intuimos que el propio Bissell va a terminar como aperitivo de los *cocos*… y no nos vemos decepcionados. En esta película, Bissell es un auténtico demonio, alcanzando cotas existenciales de villanía: «¡Está llorando! ¡Incluso los conductos lacrimales funcionan!… Respóndeme, tienes lengua. Lo sé, yo mismo te la he cosido»[33]. Pero es el desgraciado Conway quien se hace con nuestra atención e impulsa la película. Al igual que la villanía de Bissell, la deformidad física de Conway es tan terrible que se casi se vuelve absurda… y en realidad a lo que más se parece es a un chaval de instituto cuyo acné se ha descontrolado por completo. Su rostro es un granulado mapa en relieve de territorio montañoso desde el cual un ojo quebradizo sobresale saltonamente.

Y aún así… aún así… de algún modo esta criatura que se desmorona es capaz de apreciar el rock and roll, de modo que tampoco puede ser tan malo, ¿verdad? Hemos conocido al monstruo y, como señala Peter Straub en *Fantasmas*, él es nosotros.



Yo fui un Frankenstein adolescente

Tendremos más que decir acerca de la monstruosidad a medida que avancemos, a ser posible de una naturaleza algo más profunda que la contenida en la mena que hemos podido extraer de *Yo fui un hombre lobo adolescente* y *Yo fui un Frankenstein adolescente*, pero creo que es importante dejar antes establecido el hecho de que, incluso a sus niveles más rudimentarios, estos cuentos de *El Garfio* cumplen una serie de propósitos sin ni siquiera pretenderlo. Nos proveen tanto de alegoría como de catarsis, pero sólo porque el creador de ficción de horror es por encima de todo un agente de la norma. Esto es cierto en lo que a la parte más física del horror respecta y ya descubriremos que también es cierto en relación a otras obras más conscientemente artísticas, si bien cuando orientemos nuestra discusión hacia las cualidades míticas del horror y el terror, podríamos descubrir algunas asociaciones bastante más perturbadoras y desconcertantes. Pero para alcanzar ese punto debemos alejar nuestra discusión del cine, al menos por el momento, y orientarla hacia tres novelas que forman la mayor parte de la base sobre la que se sustenta el horror moderno.

III. CUENTOS DEL TAROT

1

Uno de los temas más comunes en la literatura fantástica es el de la inmortalidad. «La cosa que se negaba a morir» ha sido una de las constantes del campo desde *Beowulf* hasta los cuentos de Poe (*Los hechos en el caso del señor Valdemar* y *El corazón delator*), pasando por las obras de Lovecraft (como por ejemplo *Aire frío*), Blatty e incluso, que Dios nos asista, John Saul.

Las tres novelas de las que quiero hablarles en este capítulo parecen haber alcanzado realmente esa inmortalidad y, desde mi punto de vista, es imposible analizar el horror entre los años 1950 y 1980 con un mínimo de amplitud y entendimiento a menos que comencemos con estos tres libros. Los tres viven una especie de semivida fuera del brillante círculo de los «clásicos» reconocidos de la literatura inglesa, y quizá con motivo. *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde* fue escrito al rojo vivo por Robert Louis Stevenson en tres días. Horrorizó tanto a su esposa que Stevenson quemó el manuscrito en su chimenea… y después volvió a escribirlo entero en otros tres días. *Drácula* es un melodrama estremecedor acomodado en una estructura de novela epistolar, convención que estaba dando sus últimos estertores veinte años antes cuando Wilkie Collins escribía la última de sus grandes novelas de misterio. *Frankenstein*, la más célebre de las tres, fue redactada por una chiquilla de diecinueve años y, aunque es la mejor escrita, es la menos leída y su autora nunca jamás volvería a escribir con tanta rapidez, calidad, buen resultado… o audacia.

Contempladas bajo la menos amable de las luces críticas, las tres podrían ser vistas como, únicamente, el equivalente de las novelas populares de su tiempo, sin apenas nada que las distinga de otras novelas a grandes rasgos similares (*El monje*, de M. G. Lewis, por ejemplo, o *Armadale* de Collins), libros largamente olvidados salvo por profesores de ficción gótica que ocasionalmente se los pasan a sus estudiantes, que se aproximan a ellos con cautela… y luego los devoran.

Pero estos tres tienen algo especial. Son los cimientos sobre los que se

levanta un enorme rascacielos de libros y películas, esos romances góticos del siglo XX que denominamos «la historia moderna de horror». Más que eso, en el centro de cada uno de ellos se alza (o se arrastra) un monstruo que ha ido a unirse y a ensanchar lo que Burt Hatlen llama «la laguna de los mitos», ese conjunto de literatura de ficción en el que todos nosotros, incluso los no lectores y aquellos que nunca van al cine, nos hemos bañado comunalmente. Como una mano del Tarot casi perfecta representando nuestros conceptos del mal más exuberantes, podemos descubrirlos ordenadamente: el Vampiro, el Hombre Lobo y la Criatura Sin Nombre.

Una estupenda novela de terror sobrenatural, *Otra vuelta de tuerca* de Henry James, ha sido excluida de esta mano del Tarot, a pesar de que completaría el grupo aportando la más conocida figura mítica de lo sobrenatural, la del Fantasma. Lo he excluido por dos motivos: primero, porque *Otra vuelta de tuerca*, con su elegante prosa de salón y lógica psicológica firmemente entretejida, ha tenido poca influencia en el *mainstream* de la cultura de masas americana. En términos arquetípicos más nos valdría analizar la figura de Casper, el fantasma. En segundo lugar, porque el Fantasma es un arquetipo (al contrario que los representados por el monstruo de Frankenstein, el Conde Drácula o Edward Hyde) que se extiende sobre un área demasiado amplia como para verse limitada a una sola novela, sin importar lo estupenda que sea. El arquetipo del Fantasma es, después de todo, el Mississippi de la ficción sobrenatural y aunque lo abordaremos cuando llegue el momento, no nos limitaremos a resumirlo mediante un único libro.

Todos estos libros (incluido *Otra vuelta de tuerca*) tienen ciertos elementos en común y todos ellos tratan de la raíz misma de la historia de horror: secretos que más vale no revelar y cosas que más vale no decir. Aun así, Stevenson, Shelley y Stoker (y James también) prometen revelarnos el secreto. Y eso hacen con diferentes grados de efecto y éxito… pero no se puede decir realmente que ninguno de ellos haya fracasado. Quizá eso es lo ha mantenido las novelas vivas y vitales. En cualquier caso, ahí están, y me resulta imposible escribir un libro de este tipo sin hacer *algo* con ellas. Es un asunto de raíces. Quizá no le sirva de nada saber que a su abuelo le gustaba sentarse en los escalones de entrada de su edificio a fumarse una pipa después de cenar, pero quizá le interese saber que emigró desde Polonia en 1888, y que cuando llegó a Nueva York ayudó a construir la red del metro. Si no para otra cosa, al menos el conocimiento le dará

una nueva perspectiva a sus propios viajes en metro cada mañana. Del mismo modo es difícil comprender del todo a Christopher Lee como Drácula sin hablar de ese pelirrojo irlandés, Abraham Stoker.

De modo que… un par de raíces.

2

Frankenstein ha sido probablemente objeto de más adaptaciones al cine que cualquier otra obra literaria de la historia, incluyendo la Biblia. Entre éstas se cuentan *Frankenstein, La novia de Frankenstein* (*Bride of Frankenstein*, James Whale, 1935), *Frankenstein y el Hombre Lobo* (*Frankenstein Meets the Wolf-Man*, Roy William Neil, 1943), *La venganza de Frankenstein* (*The Revenge of Frankenstein*, Terence Fisher, 1958), *Blackenstein* (William Levey, 1973), y *Frankenstein 1970* (Howard W. Koch, 1958), por mencionar sólo una pocas. Visto lo cual, un resumen podría antojársenos prácticamente innecesario pero, como ya dijimos antes Frankenstein no ha sido demasiado leída. Millones de americanos conocen el nombre (claro que no tantos como conocen el nombre de Ronald McDonald; ése sí que es un *auténtico* héroe cultural). Pero la mayoría de ellos ni siquiera se dan cuenta de que Frankenstein es el nombre del creador del monstruo, no del monstruo en sí, un hecho que más que refutarla corrobora la idea de que el libro se ha convertido en parte de la laguna de los mitos americana de Hatlen. Es como indicar que Billy el Niño era en realidad un pies tiernos de Nueva York que tenía sífilis, llevaba bombín y probablemente asesinó a la mayoría de sus víctimas por la espalda. A la gente le interesan esos datos, pero entiende intuitivamente que han dejado de tener importancia… si es que de hecho la tuvieron alguna vez. Una de las cosas que hacen del arte una fuerza a ser tenida en cuenta, incluso por aquéllos a los que no les interesa, es la regularidad con la que el mito engulle la verdad… sin ni siquiera un pequeño eructo de indigestión.

La novela de Shelley es un melodrama más bien lento y excesivamente verboso que revela su tema mediante pinceladas tirando a gruesas; cuidadosas pero más bien rudimentarias. Se desarrolla del mismo modo que un brillante pero ingenuo estudiante de debate podría desarrollar un argumento. Al contrario que las películas basadas en ella, contiene pocas escenas de violencia, y al

contrario que el inarticulado monstruo de los días de la Universal («los karloffilms», como simpáticamente los llama Forry Ackerman), la criatura de Shelley habla con las frases rotundas y mesuradas de un miembro del Congreso o de William F. Buckley departiendo educadamente con Dick Cavett en un programa de entrevistas de la tele. Es una criatura cerebral, justo lo opuesto a la imperiosa fisicidad del monstruo de Karloff con la frente de pala y los ojos hundidos, estúpidamente astutos; y en todo el libro no hay nada tan escalofriante como la frase de Karloff en *La novia de Frankenstein*, enunciada con esa monocorde y arrastrada voz de tener muerto: «Sí… muerta… Amo… a los muertos».

La novela de la señora Shelley lleva el subtitulo «El moderno Prometeo», y el Prometeo en cuestión es Víctor Frankenstein, que abandona su casa y su hogar para acudir a la universidad en Ingolstadt (y ya podemos oír el chirrido de la piedra de la autora mientras se prepara para sacarle filo a una de las hachas más famosas del género de horror: Hay Cosas Que La Humanidad No Debería Aprender), donde se le meten en la cabeza un montón de locas (y peligrosas) ideas sobre el galvanismo y la alquimia. El resultado inevitable, por supuesto, es la creación de un monstruo con más partes que un catálogo de repuestos para el coche de J. C. Whitney. Frankenstein consuma su creación en una larga y delirante explosión de actividad… y es en esas escenas donde Shelley nos ofrece su prosa más vívida.

Sobre el robo de tumbas, necesario para la tarea:

> ¿Quién puede imaginar los horrores de mi trabajo secreto, mientras andaba entre las humedades impías de las tumbas paganas o torturaba a los animales vivos con el fin de dar vida al barro inanimado? Hoy me tiemblan las piernas y se me anegan los ojos ante el recuerdo […] Recogí huesos de los osarios y turbé con dedos profanadores los tremendos secretos del cuerpo humano. […] tenía mi taller de inmunda creación; los ojos se me salían de las órbitas, atentos a los detalles de mi trabajo[34].

Sobre el sueño que sigue a la conclusión del experimento:

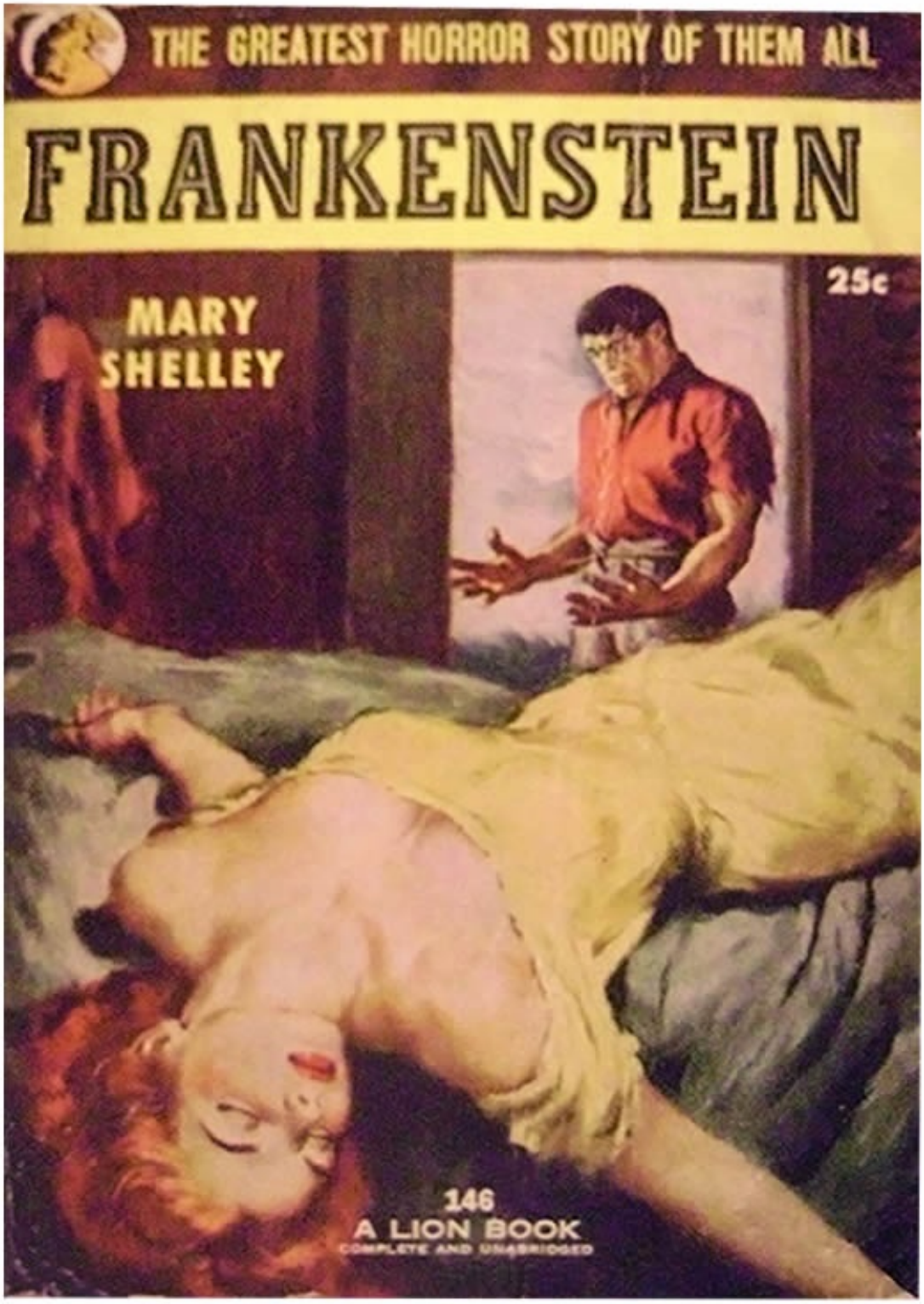
> Me pareció ver a Elizabeth, radiante de salud, paseando por las calles de Ingolstadt. Sorprendido y lleno de alegría, la abracé; pero al depositar el primer beso en sus labios, éstos se volvieron lívidos y adquirieron la coloración de la muerte; sus facciones se transformaron, y me pareció que tenía en mis brazos el cadáver de mi madre; su cuerpo estaba envuelto en un sudario, y entre los pliegues del tejido vi pulular los gusanos.

> Desperté horrorizado de este sueño; un sudor frío me empapaba la frente, los dientes me castañeaban, y mis miembros eran presa de continuas convulsiones; entonces, a la luz desmayada y amarillenta de la luna que penetraba a través de los postigos de la ventana, vi al desdichado, al miserable monstruo que había creado. Había levantado la cortina de la cama, y sus ojos, si es que se podían llamar ojos, estaban fijos en mí. Abrió las mandíbulas y emitió un sonido inarticulado, mientras que un rictus arrugaba sus mejillas.

Víctor responde ante esta visión tal y como lo haría cualquier hombre cuerdo; huye gritando en mitad de la noche. El resto de la historia de Shelley es una tragedia shakesperiana; su unidad clásica rota únicamente por la indecisión de la señorita Shelley respecto en dónde reside el fallo fatal: ¿está en la arrogancia de Víctor (usurpar un poder que pertenece únicamente a Dios) o en su rechazo a aceptar la responsabilidad de su creación tras haberle otorgado la chispa de la vida?

El monstruo inicia su venganza contra su creador asesinando al hermano pequeño de Frankenstein, William. Y la verdad es que tampoco sentimos mucho su pérdida; cuando el monstruo intenta hacerse amigo del niño, William responde: «¡Monstruo asqueroso! Suéltame. Mi papá es síndico… es M. Frankenstein; él te castigará. No te atrevas a retenerme». Ésta es la última muestra de arrogancia de niño rico de Willy; cuando el monstruo oye el nombre de su creador en labios del niño, retuerce el cuello del mocoso.

Una inocente criada al servicio de los Frankenstein, Justine Moritz, es acusada del crimen y ahorcada con presteza, doblando así la culpa del desdichado Frankenstein. El monstruo se aproxima a su creador poco después y le cuenta todo lo sucedido[35]. El resultado es que ahora quiere una compañera. Le dice a Frankenstein que, si cumple su deseo, tomará a su mujer y ambos vivirán el resto de sus vidas el algún erial desolado (sugiere Sudamérica, ya que Nueva Jersey todavía no se había inventado), lejos de los ojos y las mentes de los hombres para siempre. La alternativa, amenaza el monstruo, es un reinado de terror. Proclama su credo existencial, mejor hacer el mal que no hacer nada de nada, exclamando: «Vengaré mis ofensas; si no puedo inspirar afecto, inspiraré terror, y a ti, mi mayor enemigo por ser mi creador, te juro un odio inextinguible. Ten cuidado, buscaré tu destrucción, y no descansaré hasta desolar tu corazón, a fin de que maldigas la hora de tu nacimiento».



Edición rústica de 1953 de la novela *Frankenstein***

A la larga, Víctor acepta, y realmente crea una mujer. Lleva a cabo este segundo acto de creación en una isla desolada del archipiélago de las Órcadas, y en estas páginas Mary Shelley crea un ambiente y una atmósfera que casi rivalizan en intensidad con la creación del original. Poco antes de imbuir a la criatura de vida, las dudas asaltan a Frankenstein. Imagina el mundo asolado por la terrible pareja. Peor aún, los imagina como los abominables Adán y Eva de una nueva raza de monstruos. Como buena hija de su tiempo, a Shelley aparentemente nunca se le pasó por la cabeza la idea de que, para un hombre capaz de crear vida a partir de pedazos de cadáveres, debería ser un juego de niños crear a una mujer sin la capacidad de concebir hijos.

Por supuesto, el monstruo aparece inmediatamente después de que Frankenstein haya destruido a su compañera, y tiene varias cosas que decirle a Víctor, ninguna de las cuales es «feliz cumpleaños». El reinado de terror que había prometido se sucede como una traca de fuegos artificiales (aunque en la sedada prosa de la señorita Shelley más bien parecen unos cuantos petardos). Para empezar, el monstruo estrangula al amigo de la infancia de Frankenstein, Henry Clerval. Poco después el monstruo musita la insinuación más terrible de todo el libro; le promete a Frankenstein que «estaré contigo en tu noche de bodas». Las implicaciones de esa amenaza, tanto para los lectores coetáneos de Mary Shelley como para nosotros, van más allá del asesinato.

Frankenstein responde a esta amenaza casándose casi de inmediato con su amor de la infancia, Elizabeth (no es precisamente uno de los momentos más creíbles del libro, aunque apenas llega a la altura del baúl abandonado en una zanja o de la noble árabe fugada). En su noche de bodas, Víctor sale a enfrentarse a la criatura, habiendo asumido ingenuamente que la amenaza estaba dirigida contra su persona. Mientras tanto, el monstruo irrumpe en la pequeña cabaña que Víctor y Elizabeth han tomado para pasar la noche. Adiós, Elizabeth. El siguiente en desaparecer es el padre de Frankenstein, víctima de la impresión y la pena.

Frankenstein persigue a su demoníaca creación implacablemente hacia el norte, hasta llegar a las aguas del Ártico, donde fallece a bordo del barco en dirección al polo de Robert Walton, otro científico determinado a desvelar los misterios de Dios y la Naturaleza… y el círculo se cierra limpiamente.

3

Y ahora surge la pregunta: ¿cómo ha podido este modesto cuento gótico, que sólo tenía unas cien páginas en su primer borrador (el marido de la señora Shelley, Percy, la animó a que lo expandiera), quedar atrapado en una especie de cámara de eco cultural que ha ido amplificándolo de tal manera que ciento sesenta y cuatro años después tenemos una marca de cereales llamada Frankenberry (pariente cercana de otras dos perennes favoritas de la mesa del desayuno: Count Chocula y Boberry); una vieja serie de televisión llamada *Los Munster* que al parecer ha pasado a sindicación terminal; maquetas del monstruo de Frankenstein marca Aurora que, una vez montadas, deleitan al joven y feliz modelista con una criatura que brilla en la oscuridad acechando en un cementerio que también brilla en las oscuridad; y un dicho como el de «parecía Frankenstein» para indicar la apoteosis de la fealdad?

La respuesta más obvia a esta pregunta es: las películas. Han sido las películas. Y es una respuesta cierta, hasta donde llega. Tal y como se han encargado de señalar los libros de cine *ad infinitum* (y posiblemente *ad nauseam*), las películas han sido un buen instrumento a la hora de crear una caja de resonancia cultural… quizá porque, en términos de ideas al igual que de acústica, el mejor lugar para crear un eco es un sitio grande y vacío. En lugar de las ideas que nos brindan los libros y novelas, las películas a menudo las sustituyen por grandes pedazos de emoción visceral. A esto las películas americanas le han añadido un feroz sentido a la imagen, creando entre ambos elementos un espectáculo deslumbrante. Pongamos por ejemplo a Clint Eastwood en *Harry el Sucio* (*Dirty Harry*, 1971) de Don Siegel. En términos de imagen y emoción (la joven raptada siendo sacada de una cisterna al amanecer, el malo aterrorizando un autobús lleno de niños, el mismo rostro granítico de Harry Callahan), la película es brillante. Incluso el mejor de los liberales sale de una película como *Harry el Sucio* o *Perros de paja* (*Straw Dogs*, 1971), de

Peckinpah, con aspecto de haber sido golpeados en la cabeza… o atropellados por un tren.

Hay films de ideas, por supuesto, que van desde *El nacimiento de una nación* (The Birth of a Nation, D. W. griffith, 1915) hasta *Annie Hall* (Woody Allen, 1977). Pero hasta hace un par de años este terreno era coto casi exclusivo de los cineastas extranjeros (la nueva ola cinematográfica que eclosionó en Europa de 1946 a 1965) y sus películas han corrido una suerte más bien regular en América, estrenándose subtituladas en los cines de «arte y ensayo», suponiendo que los haya en su barrio. En este sentido creo que es fácil malinterpretar el éxito de las películas más recientes de Woody Allen. En las áreas urbanas de América, sus películas y películas como *Cousin, Cousine* (Jean-Charles Tacchella, 1975) generan largas filas frente a la taquilla, y ciertamente obtienen lo que George Romero (*La noche de los muertos vivientes, Zombi*) llama «buena tinta», pero en el resto del país (los multicines de Davenport, Iowa, o Portsmouth, New Hampshire) estas películas desaparecen en una o dos semanas. Es a Burt Reynolds en *Los caraduras* (*Smokey and the Bandit*, Hal Needham, 1977) a quien los americanos parecen cogerle cariño; cuando los americanos van al cine, quieren espectáculo antes que ideas; quieren dejar los cerebros en la puerta de entrada y ver choques de coches, guerras de pasteles y monstruos al acecho.



El hombre lobo, Frankenstein y Drácula, versión Universal Pictures*

Irónicamente, hizo falta que llegara un director extranjero, el italiano Sergio Leone, para, de algún modo, estructurar el arquetipo de película americana; para definir y tipificar lo que la mayoría de los aficionados al cine americano quieren. Lo que Leone hizo en *Por un puñado de dólares* (*Per un pugno di dollari*, 1964), *La muerte tenía un precio* (*Per qualche dollaro in piú*, 1965) y, más grandiosamente en *El bueno, el feo y el malo* (*Il buono, il brutto, il cattivo*, 1966) no puede llamarse propiamente sátira. *El bueno, el feo y el malo* en particular es una enorme y maravillosamente vulgar exageración de los ya de por sí exagerados arquetipos de los westerns americanos. En esta película los disparos parecen tan atronadores como explosiones atómicas; los primeros planos parecen alargarse durante minutos, los tiroteos durante horas; y las calles de los peculiares pueblecitos del oeste de Leone parecen tan anchas como autopistas.

De modo que, cuando uno pregunta quién o qué convirtió al articulado monstruo de Mary Shelly, educado con *Las desventuras del joven Werther* y *El paraíso perdido*, en un arquetipo pop, las películas es una respuesta perfectamente adecuada. Dios sabe que las películas han convertido a sujetos aún más improbables en arquetipos; montañeros mugrientos recubiertos de suciedad y piojos pasan a ser orgullosos y atractivos símbolos de la frontera (Robert Redford en *Las aventuras de Jeremiah Johnson — Jeremiah Johnson*, Sidney Pollack, 1972 o cualquier película de Sunn Internacional que usted prefiera), asesinos de escaso ingenio se convierten en representantes del agonizante espíritu de la libertad americano (Beatty y Dunaway en *Bonnie and Clyde* — Arthur Penn, 1967), e incluso la incompetencia pasa a ser mito y arquetipo, como en las películas de Blake Edwards y Peter Sellers, con el fallecido Sellers en el papel del Inspector Clouseau. Visto en el contexto de semejantes arquetipos, las películas americanas han creado su propia baraja del tarot y la mayoría de nosotros estamos familiarizados con sus cartas; cartas como el Héroe de Guerra (Audie Murphy, John Wayne), el Sheriff Enérgico y Silencioso (Gary Cooper, Clint Eastwood), la Puta de Corazón de Oro, el Delincuente Enloquecido («¡Lo conseguí, mamá! ¡La cima del mundo!»), el Papá Inútil Pero Adorable, la Mamá Que Todo Lo Puede, el Chico del Arroyo de Camino a La Cumbre, y una docena más. No hará falta decir que todas estas creaciones y estereotipos han sido desarrollados con grados variables de inteligencia, pero incluso en las manos más ineptas, esa reverberación, ese eco cultural, parece estar presente.

Pero aquí no estamos hablando del Héroe de Guerra, ni del Sheriff Enérgico y Silencioso; estamos discutiendo el eternamente popular arquetipo de La Cosa sin Nombre. Pues resulta evidente que si alguna novela ejemplifica el proceso libro-película-mito, esa novela es *Frankenstein*. Fue objeto de una de las primeras películas «narrativas» de la historia, una de un solo rollo con Charles Ogle en el papel de la criatura. El concepto que tenía Ogle del monstruo le llevó a cardarse el pelo y aparentemente a embadurnarse el rostro con levadura parcialmente reseca. La película fue producida por Thomas Edison. El mismo arquetipo puede verse hoy como tema de la serie de televisión de la CBS *El Increíble Hulk*, que ha conseguido combinar dos de los arquetipos que estamos tratando aquí… y hacerlo con cierto éxito (*El Increíble Hulk* puede ser visto tanto como una historia de Hombre Lobo como de Cosa Sin Nombre). Aunque debo confesar que cada vez que David Banner se transforma en La Masa me quedo preguntándome adónde demonios habrán ido a parar sus zapatos y cómo los recupera[36].

De modo que empezamos con las películas… pero ¿qué ha convertido a *Frankenstein* en película no sólo una vez, sino otra y otra y otra? Una posibilidad es que la historia, aunque constantemente cambiada (pervertida, se siente uno tentado a decir) por los cineastas que la han usado (y abusado), normalmente contiene la maravillosa dicotomía que Mary Shelly imbuyó a su historia: por una parte el escritor de horror es un agente de la norma, quiere que nos guardemos del mutante, y que compartamos el horror y disgusto de Víctor Frankenstein ante la implacable y sepulcral criatura que ha creado. Pero, por otra, asimilamos el hecho de la inocencia de la criatura y el encaprichamiento de la autora con la idea de la *tabula rasa*.

El monstruo estrangula a Henry Clerval y promete a Frankenstein que estará con él «en su noche de bodas», pero el monstruo también es una criatura de placer y curiosidad infantil, que contempla la «forma radiante» de la luna alzándose sobre los árboles; lleva leña a la familia de pobres campesinos como un buen espíritu en mitad de la noche; toma de la mano al anciano ciego, cae de rodillas y le ruega: «¡Éste es el momento! ¡Sálveme y protéjame! ¡No me abandone en la hora de la prueba suprema!». La criatura que estrangula al presumido de William es la misma criatura que salva a una niña de ahogarse… y recibe como toda recompensa por sus esfuerzos una descarga de postas en el culo.

Mary Shelley no es (mordamos la bala y digamos la verdad) una escritora particularmente dotada para la prosa emocional (por eso los estudiantes que se acercan al libro prometiéndose una lectura rápida y sangrienta —expectativas generadas por las películas—, normalmente lo terminan desconcertados y decepcionados). Saca lo mejor de sí misma cuando Víctor y su creación discuten los pros y los contras de la petición de una compañera por parte del monstruo como si fueran polemistas de Harvard; es decir, saca lo mejor de sí misma a un nivel puramente abstracto. De modo que quizá es irónico que la faceta del libro que parece haber asegurado su longevo atractivo para el cine es la división de Shelley del lector en dos personas de mentes opuestas: el lector que quiere apedrear al mutante y el lector que siente en su propia piel las piedras y grita ante tamaña injusticia.

A pesar de eso, ningún cineasta ha captado por completo esta idea: probablemente el que más se acercó fue James Whale en su estilizada *La novia de Frankenstein*, en las que las penas más existenciales del monstruo (un joven Werther con tornillos en el cuello) se ven reducidas a un específico más mundano pero emocionalmente potente: Víctor Frankenstein crea a la criatura… pero a ella no le gusta el monstruo original. Elsa Lanchester, maquillada como una reina disco salida de Studio 54, grita cuando él intenta tocarla, y el monstruo cuenta con toda nuestra simpatía cuando hace pedazos el maldito laboratorio.

Un tipo llamado Jack Pierce creó el maquillaje de Boris Karloff para la primera versión hablada de *Frankenstein*, elaborando un rostro tan familiar para todos nosotros (si bien ligeramente más feo) como el de los tíos y primos del álbum de fotos familiar: la cabeza cuadrada, el ceño ligeramente cóncavo y mortalmente pálido, las cicatrices, los tornillos, los pesados párpados. Universal Pictures registró el maquillaje de Pierce, de modo que cuando la productora británica Hammer realizó su serie de películas de Frankenstein a finales de los cincuenta y primeros de los sesenta tuvieron que desarrollar un concepto diferente. Probablemente no sea tan inspirado como el maquillaje de Pierce (en la mayoría de los casos el Frankenstein de la Hammer se parece bastante al desdichado Gary Conway de *Yo fui un Frankenstein adolescente*), pero los dos tienen una cosa en común: aunque en ambos casos el monstruo es una visión horrible, también hay algo tan triste, tan desgraciado en su apariencia, que nuestros corazones albergan simpatía hacia la criatura al mismo tiempo que se encogen de temor y revulsión[37].

Como ya he dicho, la mayoría de directores que se han aproximado a una película de Frankenstein (con la excepción de aquéllos cuya única finalidad era la comedia) han percibido esta dicotomía y han intentado utilizarla. ¿Acaso respira algún cinéfilo con el alma tan muerta que nunca haya deseado que el monstruo saltara de aquel molino en llamas para meterles las antorchas por el gaznate a esos patanes ignorantes tan dedicados a terminar con él? Dudo que tal cinéfilo exista y, si es así, ciertamente debe de tener un corazón de piedra. Pero no creo que haya ningún director que haya reproducido todo el patetismo de la situación, y no hay ninguna película de Frankenstein que haga brotar lágrimas en los ojos con tanta presteza como el último rollo de *King Kong*, cuando el gran simio se alza en la cúspide del Empire State Building e intenta luchar contra los biplanos equipados con metralletas como si fueran las aves prehistóricas de su isla nativa. Como Eastwood en los spaghetti westerns de Leone, Kong es el arquetipo de un arquetipo. Podemos ver el horror de ser un monstruo en los ojos de Boris Karloff y, más tarde, en los de Christopher Lee; en *King Kong* ese horror aparece escrito en todo el rostro del simio, gracias a los maravillosos efectos especiales de Willis O'Brien. El resultado es casi un retrato animado del forastero agonizante y sin amigos. Es una de las grandes fusiones de amor y horror, inocencia y terror; una realidad emocional que Mary Shelley sólo sugiere en su novela. A pesar de ello, sospecho que habría entendido y suscrito la afirmación de Dino De Laurentiis sobre la gran atracción de esa dicotomía. De Laurentiis se refería a su propio y olvidable remake de *King Kong*, pero podría haber estado hablando del desgraciado monstruo cuando dijo: «Nadie llora cuando muere Tiburón». Bueno, tampoco es que lloremos exactamente cuando muere el monstruo de Frankenstein (no del modo que llora el público cuando Kong, ese raptado rehén de un mundo más romántico y sencillo, cae desde lo alto del Empire State) pero, quizá, nos sintamos disgustados ante nuestra propia sensación de alivio.

4

A pesar de que la reunión que en última instancia desembocó en la escritura de *Frankenstein* por parte de Mary Shelley tuvo lugar a orillas del lago Ginebra, a kilómetros de distancia del suelo británico, deberíamos calificarla como una de las merendolas inglesas más locas de todos los tiempos. Y, tangencialmente, la reunión podría haber sido la responsable no sólo de *Frankenstein*, publicada ese mismo año, sino también de *Drácula*, una novela escrita por un hombre al que todavía le faltaban treinta y un años para nacer.

Era junio de 1816, la banda de viajeros (Percy y Mary Shelley, Lord Byron, y el Dr. John Polidori) llevaban dos semanas confinados en sus alojamientos debido a las lluvias torrenciales. Iniciaron una lectura conjunta de cuentos de fantasmas alemanes de un libro titulado *Fantasmagoría*, y el encuentro comenzó a ponerse decididamente extraño. Las cosas realmente culminaron cuando Percy Shelley tuvo una especie de ataque. El Dr. Polidori anotó en su diario: «Después del té, a las 12 en punto, empezamos de verdad a hablar de fantasmas. Lord Byron leyó algunos versos del *Christabel* de Coleridge: [la parte sobre] el pecho de la bruja; a esto le siguió un silencio, Shelley, gritando de repente y llevándose las manos a la cabeza, salió corriendo de la estancia con una vela en la mano. Le arrojé agua a la cara y le di éter. Estaba mirando a la señora Shelley, y de repente se había acordado de una mujer de la que había oído hablar que tenía ojos en vez de pezones; lo cual, apoderándose de su mente, le había horrorizado».

Cosas de ingleses.

Acordaron que cada miembro de la expedición debía intentar crear una nueva historia de fantasmas. Fue Mary Shelley, cuyo trabajo a resultas de dicha reunión habría de ser el único que perdurara, la que tuvo más problemas para ponerse manos a la obra. No se le ocurría ninguna idea, y pasaron varias noches antes de que su imaginación se encendiera a causa de una pesadilla en la que «un pálido estudiante de artes impías creaba el horrendo fantasma de un hombre». Es

la escena de la creación presentada en los capítulos cuarto y quinto de su novela (y citados anteriormente).

Percy Bysshe Shelly escribió un fragmento titulado *Los asesinos*. George Gordon Byron escribió un interesante cuento macabro titulado *El entierro*. Pero es John Polidori, el buen doctor, a quien a veces se menciona como posible enlace con Bram Stoker y *Drácula*. Su cuento fue posteriormente expandido hasta alcanzar la longitud de una novela y se convirtió en un gran éxito de ventas. Se llamó *El vampiro*.

En realidad, la novela de Polidori no es muy buena… y presenta incómodas similitudes con *El entierro*, el cuento escrito por su paciente inconmensurablemente más talentoso, Lord Byron. Quizá haya un matiz de plagio. Sabemos que Byron y Polidori discutieron violentamente poco después de su interludio en el lago Génova, y que su amistad terminó. No sería demasiado suponer que la similitud entre ambas historias fuera la causa. Polidori, que tenía veintiún años cuando escribió *El vampiro*, tuvo un desdichado final. El éxito de la novela que desarrolló a partir de su cuento le animó a abandonar la medicina para convertirse en escritor a jornada completa. Como escritor cosechó poco éxito, pero se le daba realmente bien acumular deudas de juego. Cuando consideró que su reputación se había arruinado irremediablemente, se comportó como podríamos esperar de un caballero inglés de la época y se descerrajó un tiro.

La novela de horror finisecular de Stoker, *Drácula*, sólo tiene una ligera similitud con *El vampiro* de Polidori (el campo es más bien angosto, tal y como señalaremos una y otra vez, y al margen de imitaciones voluntarias, el parecido familiar siempre está presente), pero podemos estar seguros de que Stoker estaba al tanto de la existencia de la novela de Polidori. Uno cree, después de haber leído *Drácula*, que Stoker no dejó piedra sin remover mientras investigaba para su proyecto. ¿Tan inverosímil resulta creer que pudo haber leído la novela de Polidori, emocionarse con su tema y animarse a escribir un libro mucho mejor? A mí me gusta creer que ése pudo ser el caso, tanto como me gusta creer que Polidori realmente le levantó la idea a Lord Byron. Eso convertiría a Byron en el abuelo literario del legendario Conde, que muy pronto se jacta ante Jonathan Harker de haber expulsado a los turcos de Transilvania… mientras que el mismo Byron falleció mientras ayudaba a los insurgentes griegos a independizarse de los turcos en 1824, ocho años después de su encuentro con los Shelley y Polidori a orillas del lago Ginebra. Fue una muerte que el Conde en persona habría

aprobado con entusiasmo.

5

Todos los cuentos de horror pueden dividirse en dos grupos: aquéllos en los que el horror es consecuencia de un acto de propia y libre voluntad (una decisión consciente de cometer el mal) y aquéllos en los que el horror está predestinado y llega desde el exterior como un relámpago. El clásico cuento de horror de este segundo tipo está en el Antiguo Testamento; es la historia de Job, convertido en el césped humano sobre el que se celebra una especie de Superbowl espiritual entre Dios y Satanás.

Las historias de horror psicológicas (aquellas que exploran el terreno del corazón humano) casi siempre giran en torno al concepto de la libre voluntad; «la maldad interior», si le parece; aquélla por la que no tenemos derecho a culpar a Dios. Es el caso de Víctor Frankenstein, creando un ser vivo a partir de pedazos de cadáveres para satisfacer su propia arrogancia, y luego agravando se pecado negándose a aceptar la responsabilidad de sus actos. Es el caso del doctor Henry Jekyll, que crea a Mr. Hyde esencialmente como consecuencia de la hipocresía victoriana: quiere poder irse de jarana y darle gusto al cuerpo sin que nadie, ni siquiera la más rastrera prostituta de Whitechapel, sepa que en realidad se trata del santurrón doctor Jekyll, cuyos pies «recorren con firmeza la senda ascendente». Quizá el mejor cuento de maldad interior jamás escrito sea *El corazón delator* en el que se comete un asesinato sencillamente por pura maldad, sin circunstancias atenuantes de ningún tipo. Poe sugiere que diremos que el narrador está loco porque siempre debemos creer que una maldad tan perfecta e injustificada es una locura, por el bien de nuestra propia cordura.

Las novelas y cuentos de horror que tratan con el «mal externo», resultan, a menudo, más difíciles de tomarse en serio; habitualmente no suelen ser sino relatos de aventuras juveniles camuflados, y al final los desagradables invasores del espacio exterior son rechazados; o, en el último instante posible, el Joven y Atractivo Científico da con la solución adecuada… como cuando en *El principio*

del fin (*Beginning of the End*, Bert I. Gordon, 1957), Peter Graves crea una pistola sónica que atrae a todos los saltamontes gigantes a las aguas del lago Michigan.

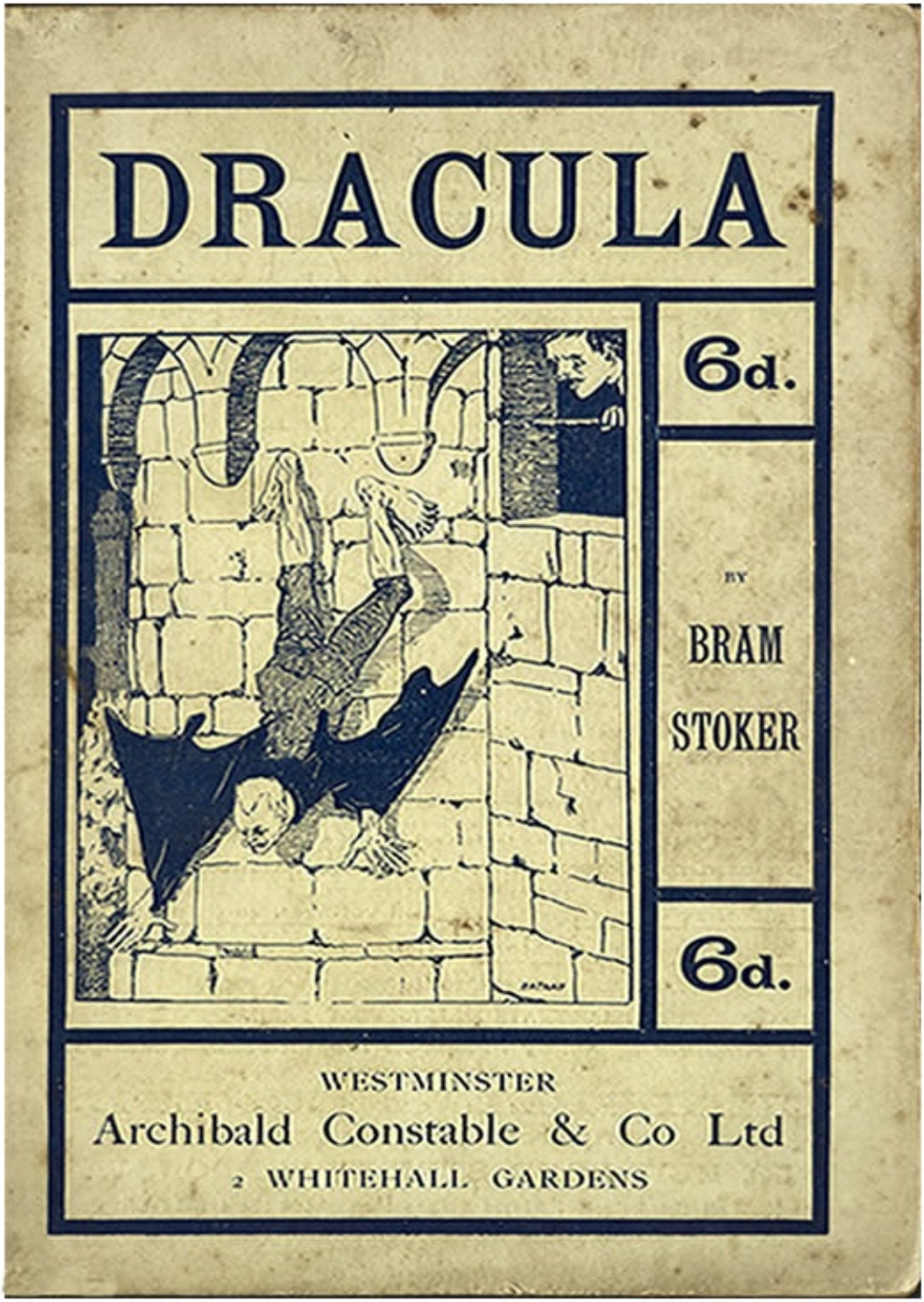
Y, sin embargo, el concepto del «mal externo» tiene más alcance, es más impresionante. Lovecraft así lo entendió, y es lo que hace que sus historias de extraordinaria, ciclópea maldad sean tan efectivas cuando son buenas. Muchas no lo son pero cuando Lovecraft da en el clavo (como en *El horror de Dunwich*, *Las ratas de las paredes* o, por encima de todos, *El color surgido del espacio*), sus cuentos acarrean consigo un impacto tremendo. Los mejores nos hacen sentir el peso del universo suspendido sobre nuestras cabezas, y sugieren fuerzas sombrías capaces de destruirnos a todos sólo con gruñir en sueños. Después de todo, ¿qué es la ínfima maldad interior de la bomba atómica en comparación con Nyarlathotep, el Caos Reptante, o Yog Sothot, la Cabra con Mil Vástagos?

Drácula de Bram Stoker se me antoja un logro considerable porque humaniza el concepto del mal externo; lo intuimos de un modo familiar que Lovecraft nunca nos permitió, y podemos sentir sus texturas. Es una historia de aventuras, pero nunca degenera al nivel de Edgar Rice Burroughs o de *Varney el vampiro*.

Stoker consigue este efecto en mayor medida manteniendo el mal literalmente fuera durante la mayor parte de su larga historia. El Conde está en escena de modo casi constante durante los primeros cuatro capítulos, jugando con Jonathan Harker, situándolo lentamente entre la espada y la pared («Cuando haya terminado con él, podréis besarlo a voluntad» le oye decir Harker a las tres diabólicas hermanas, mientras yace en una especie de desvanecimiento)… y luego desaparece durante la mayor parte de trescientas y pico páginas que quedan de la novela[38]. Es uno de los trucos más destacables y atractivos de la literatura inglesa, un *trompe l'oeil* que raramente ha sido igualado. Stoker crea a su aterrador e inmortal monstruo en muchos aspectos tal y como un niño podría crear la sombra de un conejo gigante en la pared, sencillamente pasando los dedos por delante de una luz.

La maldad del Conde parece ser completamente predestinada; el hecho de que viaje a Londres con sus «millones de habitantes» no es consecuencia de ningún acto malvado por parte de un mortal. La ordalía de Harker en el Castillo de Drácula no es el resultado de ningún pecado o debilidad; acaba frente a la puerta Conde porque su jefe le ha pedido que vaya. De igual modo, la muerte de

Lucy Westenra no es merecida. Su encuentro con Drácula en el cementerio de Whitby es el equivalente moral a ser golpeado por un relámpago mientras juegas al golf. No hay nada en su vida que justifique el final que le espera a manos de Van Helsing y de su prometido Arthur Holmwood, con el corazón reventado por una estaca, la cabeza cortada, la boca llena de ajo.



Portada de la primera edición en rústica de *Drácula*, 1901

No es que Stoker ignore el concepto de mal interior o el concepto bíblico de la libre voluntad; en *Drácula* el concepto se ve encarnado por el más adorable de los maníacos, Renfield, quien también simboliza la raíz del vampirismo, el canibalismo. Reinfield, que se trabaja su ascenso a la primera división siguiendo el camino más duro (empieza comiendo moscas, después pasa a devorar arañas y acaba cenándose unos pájaros), invita a Drácula al interior del manicomio del doctor Seward sabiendo perfectamente lo que está haciendo, pero sugerir que es un personaje lo suficientemente importante como para asumir la responsabilidad de todos los terrores que siguen a continuación es sugerir el absurdo. Su personaje, aunque atractivo, no es lo suficientemente fuerte para cargar con todo ese peso. Asumimos que, si Drácula no hubiera entrado sirviéndose de Renfield, habría encontrado otro modo.

En cierto modo fue la moral de la época de Stoker las que dictó que la maldad del Conde tenía que ser externa; ya que gran parte de la maldad encarnada por el Conde es perversamente sexual. Stoker revitalizó la leyenda del vampiro escribiendo una novela que rebosa energía sexual. El Conde nunca ataca a Jonathan Harker; de hecho, se lo promete a las extrañas hermanas que viven en su castillo. El único encuentro de Harker con estas voluptuosas pero letales arpías es sexual, y queda reproducido en su diario mediante unos términos realmente explícitos para la Inglaterra del cambio de siglo[39]:

> La chica rubia se arrodilló y se reclinó sobre mí, recreándose a sus anchas. Actuaba con una deliberada voluptuosidad que resultaba a la vez excitante y repulsiva, y al arquear el cuello realmente se relamió los labios, como un animal, hasta que pude ver a la luz de la luna los destellos de su saliva brillando sobre los labios escarlatas y la lengua roja, mientras relamía los blancos dientes afilados… Entonces se detuvo y pude oír el chasqueo de su lengua restallando contra sus dientes y labios, y pude sentir su cálido aliento en mi cuello… Pude sentir el suave, tembloroso toque de los labios sobre la supersensible piel de mi garganta, y los duros picos de dos colmillos afilados, rozándome y deteniéndose ahí. Cerré los ojos en un lánguido éxtasis y esperé… esperé con el corazón palpitando.

En la Inglaterra de 1897, una chica que «se arrodillaba» no era la clase de chica que uno podía llevar a casa para presentársela a su madre; Harker está a punto de ser violado oralmente y no le importa un comino. Y no pasa nada, *porque no es el responsable*. En asuntos de sexo, una sociedad altamente moralista puede encontrar una válvula de escape psicológico en el concepto del mal exterior: esto es más grande que nosotros dos, nena. Harker se muestra un

poco decepcionado cuando el Conde entra en la estancia e interrumpe su pequeño *tête-a-tête*. Probablemente la mayoría de los sorprendidos lectores de Stoker también.

De un modo similar, el Conde sólo depreda sobre las mujeres: primero Lucy, después Mina. Las reacciones de Lucy ante el mordisco del Conde son en su mayoría las mismas que las sensaciones de Jonathan ante las extrañas hermanas. Por decirlo de un modo perfectamente vulgar, Stoker indica de un modo bastante elegante que Lucy se está corriendo de gusto. Durante el día, una cada vez más pálida pero perfectamente apolínea Lucy mantiene su cortejo apropiado y decoroso con su prometido, Arthur Holmwood. Durante la noche se entrega con dionisíaco abandono a su oscuro y sangriento seductor.

Al mismo tiempo, en el mundo real, Inglaterra se había rendido al furor del mesmerismo. Franz Mesmer, el padre de lo que hoy en día llamamos hipnotismo, llevaba a cabo demostraciones públicas de su talento. Al igual que el Conde, Mesmer prefería jovencitas a las que inducía al trance… acariciando sus cuerpos. Muchas de sus sujetos experimentaron «maravillosas sensaciones que parecían culminar en una explosión de placer». Parece probable que estas culminaciones de placer fuesen en realidad orgasmos, pero pocas mujeres solteras de la época habrían sabido lo que era un orgasmo aunque las mordiera en la nariz, y la sensación sencillamente era vista como uno de los efectos secundarios más placenteros del proceso científico. Muchas de estas muchachas regresaron a Mesmer para suplicarle que las memerizara de nuevo. «A los hombres no le gusta, pero las niñitas lo entienden» como dice la vieja canción de *rhythm and blues*. En cualquier caso, la conclusión que hemos aplicado al vampirismo se ajusta igualmente al mesmerismo. La culminación en «una explosión de placer» estaba bien vista porque provenía del exterior; aquella que experimentaba el placer no podía ser considerada la responsable.

Estas corrientes subterráneas fuertemente sexuales son, con total seguridad, uno de los motivos por los que las películas han mantenido un romance tan longevo con el vampiro, empezando por Max Schreck en *Nosferatu* (*Nosferatu, eine symphonie des grauens*, F. W. Murnau, 1922), continuando con la interpretación de Lugosi (*Dracula*, 1931), la versión de Christopher Lee (*Horror of Dracula*, Terence Fisher, 1958) y así hasta llegar a *El misterio de Salem's Lot* (*Salem's Lot*, Tobe Hooper, 1979), donde la interpretación de Reggie Nalder nos devuelve de nuevo a Max Schreck cerrando el círculo.

Al margen de todo lo demás, es una oportunidad de mostrar a mujeres

vestidas con ligeros saltos de cama y a tipos dándoles a las damas dormidas los peores chupones que uno haya visto en su vida; para representar, una y otra vez, una situación de la que los asistentes al cine parecen no cansarse nunca: la escena de violación primaria.

Pero quizá haya aquí algo más sexual de lo que pueda percibirse a primera vista. Antes he mencionado mi creencia de que gran parte de la atracción de las historias de horror es que nos permiten ejercitar por poderes esas emociones y sensaciones antisociales que la sociedad exige que mantengamos a raya en la mayor parte de las ocasiones, no sólo por el bien de la sociedad sino por el nuestro. En cualquier caso, está claro que *Drácula* no es un libro de sexo «normal»; no es de la postura del misionero de la que nos está hablando. El Conde Drácula, así como las extrañas hermanas, están aparentemente muertos de cintura para abajo; hacen el amor exclusivamente con sus bocas. La base sexual de *Drácula* es un oralismo infantil emparejado con un intenso interés en la necrofilia (e incluso en la pedofilia, dirán algunos, teniendo en cuenta el papel de Lucy como «dama sangrienta»). También trata del sexo sin responsabilidades y, sirviéndonos de la singular y divertida expresión acuñada por Erica Jong, el sexo en *Drácula* puede ser visto como un polvo sin bajarse la bragueta. Esta actitud infantil y retentiva hacia el sexo podría ser una de las razones por las que el mito del vampiro, que en manos de Stoker parece decir: «Voy a violarte con la boca y te va a encantar; en vez de llenarte el cuerpo de fluidos te los voy a extraer», ha demostrado ser siempre popular entre los adolescentes todavía intentando llegar a un acuerdo con su propia sexualidad. El vampiro parece haber hallado un atajo a través de todos los rituales tribales del sexo… y además vive para siempre.

6

Hay otros elementos interesantes en el libro de Stoker, muchos, pero los elementos que parecen haber impulsado con más fuerza la novela son precisamente los del mal externo y la invasión sexual. Podemos ver el legado de las extrañas hermanas de Stoker en las voluptuosas y extraordinariamente lujuriosas vampiras de *Las novias de Drácula* (*Brides of Dracula*, Terence Fisher, 1960), el film de la Hammer (y también, siguiendo la mejor tradición moralista de las películas de horror, asegurarnos una vez más de que la recompensa al sexo extravagante es una estaca a través del corazón mientras echas la siesta en tu ataúd) y varias docenas de películas más, tanto anteriores como posteriores.

Cuando escribí mi propia novela de vampiros, *El misterio de Salem's Lot*, decidí prescindir en gran medida del ángulo sexual, intuyendo que en una sociedad donde la homosexualidad, las orgías, el sexo oral e incluso, que Dios nos ayude, los deportes acuáticos han acabado siendo temas de discusión habitual (eso por no mencionar, si uno se toma en serio las cartas de los lectores del *Penthouse*, el sexo con diversas frutas y vegetales); el motor sexual que impulsaba en gran medida el libro de Stoker podría haber perdido algo de potencia.

Hasta cierto punto, esto es probablemente cierto. El que a Hazel Court se le cayera constantemente la parte superior del vestido (bueno… casi) en *El cuervo* (*The Raven*, Roger Corman, 1963), de la AIP, hoy día casi parece cómico, eso por no mencionar la casposa imitación de Valentino hecha por Lugosi en el *Drácula* de la Universal, capaz de provocar risitas incontrolables incluso entre los aficionados al horror y cinéfilos más integristas. Pero el sexo seguirá siendo con casi total seguridad una fuerza motriz en el género del horror; sexo que en ocasiones se nos presenta bajo un disfraz freudiano, como en la creación vaginal de Lovecraft, en gran Cthulhu. ¿Acaso debemos preguntarnos, tras haber visto

esa criatura gélida y viscosa de múltiples tentáculos, por qué Lovecraft manifestó «escaso interés» por el sexo?



Alien

La gran mayoría del sexo en la ficción de horror está profundamente entrelazado con las fantasía de poder; es sexo basado en relaciones en las que una de las partes suele estar bajo el control de la otra; sexo que casi inevitablemente conduce a un desenlace funesto. Les recuerdo, por ejemplo, *Alien*, donde las dos mujeres miembros de la tripulación son presentadas en términos perfectamente no sexistas hasta el desenlace, en el que Sigourney Weaver debe enfrentarse al terrible autostopista interestelar que ha conseguido incluso penetrar en su diminuta cápsula de salvamento. Durante esta batalla final, la señorita Weaver aparece vestida con unas braguitas y una diminuta camiseta, mujer toda ella y, en este momento, perfectamente intercambiable por cualquiera de las víctimas de *Drácula* en el ciclo de la Hammer de los sesenta. El mensaje parece ser: «Era una chica guay hasta que se desnudó[40]».

El secreto de crear horror es en gran medida el mismo que el secreto de paralizar a un oponente con artes marciales: es el secreto de encontrar puntos vulnerables y luego aplicar presión contra ellos. El punto vulnerable más obvio, psicológicamente hablando, es de hecho nuestra propia mortalidad. Ciertamente es el más universal. Pero en una sociedad que le da tanta importancia a la belleza

física y a la potencia sexual, una inquietud y ambivalencia soterradas respecto al sexo se convierten en otro punto débil natural, uno sobre el que el escritor de novelas o películas de horror presiona instintivamente. En los relatos épicos y desnudos de espada y brujería de Robert E. Howard, por ejemplo, las «malas» féminas son presentadas como monstruos de depravación sexual, que se entregan al exhibicionismo y al sadismo. Como ya indicamos anteriormente, uno de los conceptos para cartel de película más manidos y eficaces de todos los tiempos muestra a un monstruo, ya sea el MOS (monstruo de ojos de saltones) de *Regreso a la tierra* (*This Island Earth*, Joseph M. Newman, 1955) o la momia del remake de la Hammer de 1959 de la película de la Universal, avanzando a zancadas sobre las ruinas humeantes de cualquier ciudad con una atractiva mujer inconsciente entre sus brazos. *La bella y la bestia*. Estás en mi poder. Heh-heh-heh. Una vez más, se trata de esa escena de violación primaria. Y el perverso y primario violador es el vampiro, robando no sólo los favores sexuales sino la mismísima vida. Lo mejor de todo, quizá, a ojos de esos millones de adolescentes que han visto al vampiro extender las alas y entrar aleteando en el dormitorio de alguna bella joven dormida, es que al vampiro ni siquiera se le tiene que levantar para hacerlo. ¿Puede haber una noticia mejor para aquéllos a punto de cruzar el umbral de la esfera sexual, a la mayoría de los cuales les han enseñado (como ciertamente así ha sido y no sólo en las películas) que una relación sexual satisfactoria es aquélla basada en el dominio del hombre y la sumisión de la mujer? El comodín de esta baraja es que la mayoría de los chavales de catorce años que acaban de descubrir su propio potencial sexual sólo se ven capaces de dominar con éxito las páginas donde está la conejita del mes del *Playboy*. El sexo hace que los chicos adolescentes sientan muchas cosas, pero una de ellas, con toda franqueza, es temor. Las películas de horror en general y las de vampiros en particular, confirman ese temor. Sí, nos dicen: el sexo *da* miedo; el sexo *es* peligroso. Y puedo demostrártelo aquí y ahora. Siéntate, chaval. Agarra tus palomitas. Quiero contarte una historia…

7

Pero basta ya de portentos sexuales, al menos por ahora. Descubramos la tercera carta de esta inquietante mano de tarot. Olvidémonos por el momento de Michael Landon y de la AIP. Observen, si se atreven, el rostro del auténtico Hombre Lobo. Su nombre, amable lector, es Edward Hyde.

Robert Louis Stevenson concibió *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde* pura y llanamente como un libro impactante, una obra escrita para ganar dinero, a ser posible a espuertas. A su esposa le horrorizó tanto que Stevenson quemó el primer borrador y luego volvió a escribirlo, inyectándole una pequeña moraleja para complacer a su esposa. De los tres libros que estamos hablando aquí, *Jekyll y Hyde* es el más corto (ocupa unas setenta páginas de letra apretada) e indudablemente el más estilizado. Si Bram Stoker nos sirve grandes golpes de efecto en *Drácula*, dejándonos tras la confrontación de Harker con Drácula en Transilvania, el empalamiento de Lucy Westenra, la muerte de Renfield y la quemadura en la frente de Mina, con la sensación de haber recibido una patada de lleno en los genitales, entonces el breve y aleccionador relato de Stevenson es como la punzada rápida y mortal de un picahielo.

Como si de una narración judicial se tratara (algo con lo que la comparó G. K. Chesterton), la historia nos llega a través de varias voces, y es a través del testimonio de los implicados como se nos revela el desdichado relato del doctor Jekyll.

Todo comienza cuando el abogado de Jekyll, el señor Utterson, y un primo lejano, un tal Richard Enfield, pasean por Londres una mañana. Al pasar frente a la «siniestra mole de cierto edificio» con «un frente ciego de muro descolorido» y una puerta «excoriada y despintada», Enfield se ve impelido a contarle a Utterson una historia sobre esa puerta en particular. Estaba en aquel lugar un día de madrugada, dice, cuando observó a dos personas acercarse a la esquina desde direcciones opuestas, un hombre y una niña. Ambos tropiezan. La niña cae al

suelo y el hombre (Edward Hyde) sencillamente sigue caminando, pisoteando a la niña que grita bajo sus pies. Se forma una multitud (qué hacía toda esa gente en la calle a las tres de la madrugada en pleno invierno es algo que nunca llega a explicarse; quizá estaban todos discutiendo qué utilizó como bolsillos Robinson Crusoe cuando salió nadando del barco naufragado) y Enfield agarra a Mr. Hyde del cuello. Hyde es un hombre de rostro tan repugnante que Enfield llega a verse obligado a protegerle de la masa, que parece a punto de lincharle: «Tuvimos que mantener a distancia a las mujeres lo mejor que pudimos, ya que estaban furiosas como arpías», le cuenta Enfield a Utterson. Más aún, el galeno al que llamaron para atender a la niña «palideció y le entraban ganas de matarlo». Una vez más vemos al escritor de horror como un agente de la norma; la multitud que se ha reunido se está guardando fielmente del mutante, y en el abominable Mr. Hyde parece haber encontrado el artículo genuino, si bien Stevenson se apresura a contarnos, a través de Enfield, que *exteriormente* no parece haber nada demasiado raro en Hyde. Aunque no es John Travolta, ciertamente tampoco se trata del joven Michael Landon con la cara recubierta de pelo y la chaqueta del instituto desgarrada.

Hyde, le reconoce Enfield a Utterson, «salió airoso del asunto como un verdadero Satanás». Cuando Enfield le exige una compensación económica en nombre de la chiquilla, Hyde desaparece tras la puerta en cuestión y regresa al cabo de un rato con cien libras, diez en monedas de oro y el resto en un cheque. Aunque Enfield no lo dice, a su debido momento descubriremos que la firma en el cheque es la de Henry Jekyll.

Enfield finaliza su relato con una de las descripciones más contundentes del Hombre Lobo de toda la ficción de horror. Aunque describe muy poco en el modo que normalmente pensamos de las descripciones, dice mucho, todos sabemos lo que implica Stevenson, y él sabía que lo haríamos, pues sabía, aparentemente, que todos nosotros tenemos práctica en guardarnos del mutante[41]:

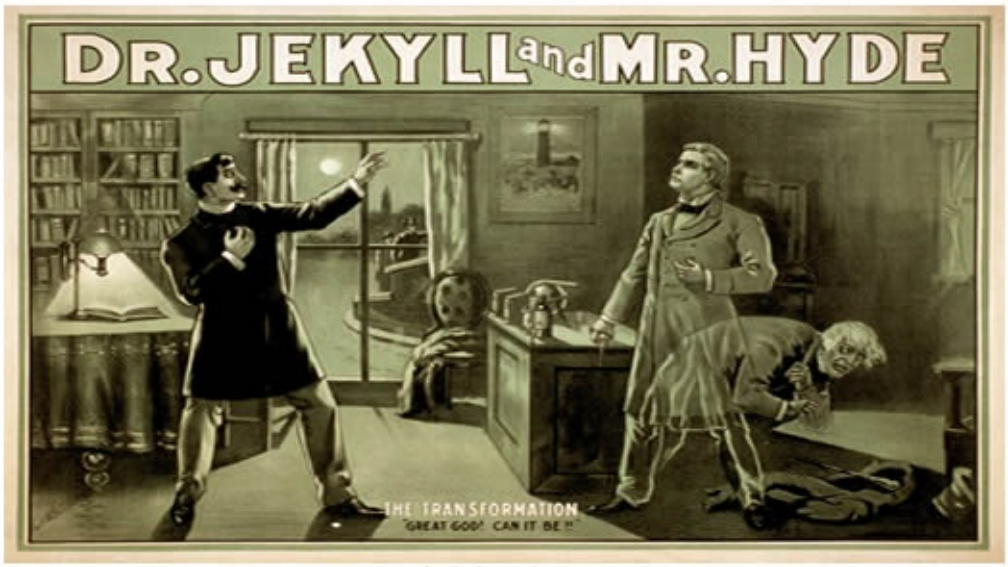
> No es fácil de describir. Algo le pasa a su aspecto; algo desagradable algo realmente desagradable. Nunca vi a un hombre que me desagradase tanto, y sin embargo seguramente no sabría decir por qué. Debe estar desfigurado en alguna parte; da la impresión de que es deforme, aunque no podría especificar en qué sentido. Es un hombre de aspecto extraordinario, y sin embargo no puedo mencionar nada realmente fuera de lo común… y no es por falta de memoria, pues confieso que es como si lo estuviera viendo ahora mismo.

Fue Rudyard Kipling, años después y en otro relato, quien definió lo que estaba perturbando a Enfield sobre Mr. Hyde. Acónito y pociones al margen (e incluso el mismo Stevenson calificó el recurso de la poción humeante como «un montón de abracadabras»), es realmente simple: viendo a Mr. Hyde, Enfield sintió lo que Kipling llamaba la Marca de la Bestia.

8

Utterson tiene información de cosecha propia que enlaza perfectamente con el relato de Enfield (Dios, la construcción de la novela de Stevenson es una belleza; todos los engranajes se ajustan suavemente como un reloj bien engrasado). Tiene la custodia del testamento de Jekyll y sabe que su heredero es Edward Hyde. También sabe que la puerta señalada por Enfield es la salida trasera de la casa de Jekyll.

Aprovechemos este momento para dar un pequeño rodeo. *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde* se publicó más de tres décadas antes de que Sigmund Freud diera a conocer sus ideas, pero en los dos primeros capítulos de la novela de Stevenson, éste ofrece una metáfora sorprendentemente apta para el concepto de Freud de la división de la mente entre consciente y subconsciente o, para ser más específico, el contraste entre el superego y el id. Stevenson nos muestra un bloque de edificios de tamaño considerable. Por el lado de Jekyll, la fachada que se presenta ante el ojo público, parece una casa encantadora y elegante, habitada por uno de los médicos más respetados de Londres. Por el otro lado, (pero aun así parte del mismo edificio), encontramos basura y miseria, gente con motivos discutibles para andar por la calle a las tres de la mañana y esa puerta «excoriada y despintada» abierta en «un frente ciego de muro descolorido». Por la parte de Jekyll, todo está en orden y la vida sigue su apolíneo curso. Por el otro lado, Dionisio campa a sus anchas. Jekyll entra por aquí, Hyde sale por allá. Incluso si son ustedes antifreudianos y no quieren concederle a Stevenson perspicacia ante la psique humana, quizá le reconozcan al menos que su edificio sirve como un adecuado símbolo de la dualidad de la naturaleza humana.



Cartel del siglo XIX**

Bueno, volvamos al meollo. El siguiente testigo de importancia en el caso es una doncella que presenció el asesinato que convierte a Hyde en un fugitivo de la horca. Es el asesinato de Sir Danvers Carew y, tal y como lo esboza Stevenson, podemos oír ecos de todos y cada uno de los asesinatos desagradables que saltan a las portadas de los tabloides de nuestra era: Richard Speck y las estudiantes de enfermería, Juan Corona, e incluso el desgraciado doctor Herman Tarnower[42]. Aquí tenemos a la bestia sorprendida en el acto de derribar a su débil y desprevenida victima, actuando no con astucia e inteligencia sino únicamente con una violencia irracional y nihilista. ¿Podría algo ser peor? Sí, al parecer otra cosa: su rostro no es tan diferente del rostro que tanto usted como yo vemos en el espejo del baño todas las mañanas.

> Y entonces, estalló de pronto en un arrebato de ira, golpeó el suelo con los pies blandiendo el bastón y se comportó… como un loco. El anciano caballero retrocedió un paso, bastante sorprendido y un poco dolido; y sin más, Mr. Hyde perdió los estribos y lo derribó al suelo a garrotazos. Y un momento después, empezó a pisotear a su víctima con furia simiesca, y le descargó una andanada de golpes, bajo los cuales se oyeron crujir sus huesos, mientras su cuerpo rebotaba sobre la calzada. Horrorizada por lo que estaba viendo y oyendo, la criada se desmayó.

Lo único que falta aquí realmente para completar la foto de portada del

tabloide es un garabato en alguna pared cercana, escrito con la sangre de la víctima, que diga MUERTE A LOS CERDOS o HELTER SKELTER[43]. Stevenson, además, nos informa de que «el bastón con que se había llevado a cabo aquella acción, aunque era de cierta madera poco común, muy dura y pesada, se había partido por la mitad bajo el ímpetu de aquella crueldad insensata; y una de sus mitades astillada había rodado hasta la alcantarilla más próxima…».

En éste y otros pasajes, Stevenson describe a Hyde como «simiesco». Sugiere que Hyde, al igual que Michael Landon en *Yo fui un hombre lobo adolescente*, es un retroceso en la escala evolutiva, algo despiadado con maquillaje humano que todavía no ha sido extirpado… ¿y no es eso lo que realmente nos asusta del mito del Hombre Lobo? Se trata de una maldad interior que resurge con alevosía y no es de extrañar que los clérigos coetáneos de Stevenson alabaran su historia. Aparentemente sabían reconocer una parábola cuando leían una y vieron en el despiadado apaleamiento de Sir Danvers Carew por parte de Hyde un arrollador regreso del viejo Adán. Stevenson sugiere que la cara del Hombre Lobo es la nuestra, y le quita algo de gracia a la famosa réplica de Lou Costello a Lon Chaney Jr en *Bud Abbott y Lou Costello contra los fantasmas*. Chaney, interpretando al perseguido y ocasionalmente hirsuto Larry Talbot, se lamenta ante Costello: «No lo entiende. Cuando se alce la luna, me convertiré en un lobo». Costello responde: «Ya… usted y otros cinco millones de tíos».

En cualquier caso, el asesinato de Carew conduce a la policía hasta el piso en el Soho de Hyde. El pájaro ha volado, pero el inspector de Scotland Yard a cargo de la investigación está seguro de que le aprehenderán, porque Hyde ha quemado su chequera, «pues el dinero es vital para ese hombre. Lo único que tenemos que hacer es esperarle en el banco y distribuir octavillas con su filiación».

Pero Hyde, por supuesto, tiene otra identidad a la que puede recurrir. Jekyll, recuperada la razón a través del miedo, decide no volver a utilizar nunca la poción. Después descubre, para su horror, que el cambio a empezado a ocurrir espontáneamente. Ha creado a Hyde para escapar de las constricciones del decoro, pero ha descubierto que el mal tiene sus propias constricciones; al final, se ha convertido en prisionero de Hyde. El clero alabó *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde* porque creía que el libro mostraba el lúgubre resultado de abandonarse a los bajos instintos del hombre en vez de llevarlos atados con el

ronzal más corto; es más probable que el lector moderno tienda a simpatizar con Jekyll como un hombre en busca de una ruta de escape (aunque sólo sea por cortos periodos de tiempo) de los corsés de la moralidad y la gazmoñería victoriana. Sea como sea, cuando Utterson y el mayordomo de Jekyll, Poole, irrumpen en el laboratorio de Jekyll, éste ha muerto… y es el cuerpo de Hyde el que encuentran. El peor horror de todos ha acontecido; el hombre ha muerto pensando como Jekyll con el aspecto de Hyde, el pecado secreto (o la Marca de la Bestia, si así lo prefiere) que esperaba mantener oculto (o esconder, si así lo prefiere[44]) estampado indeleblemente en su rostro. Concluye su confesión con las palabras: «Aquí, pues, mientras dejo a un lado la pluma y me dispongo a lacrar mi confesión, pongo fin a la vida del desdichado Henry Jekyll».

Es fácil, demasiado fácil, categorizar la historia de Jekyll y su feroz alter ego como una a una parábola religiosa contada en términos de novela sensacionalista. Es un cuento moral, por supuesto, pero me parece a mí que también es un incisivo estudio de la hipocresía, sus causas, sus peligros y sus daños para el espíritu.

Jekyll es el hipócrita que cae en el pozo del pecado secreto; Utterson, el auténtico héroe del libro, es el exacto opuesto de Jekyll. Ya que esto parece importante, no sólo para el libro de Stevenson sino para todo el concepto del Hombre Lobo, permítame que le robe un minuto de su tiempo para citar otro pasaje del libro. Así es como Stevenson nos presenta a Utterson en la primera página de *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde*:

> El abogado señor Utterson era un hombre de semblante adusto, jamás iluminado por una sonrisa: frío, parco y vergonzoso en la conversación; remiso en sentimientos; enjuto, alto, taciturno, aburrido, y sin embargo adorable, en alguna medida[45]… Era austero consigo mismo; bebía ginebra cuando estaba solo, para mortificar su afición por los vinos añejos; y aunque le encantaba el teatro, hacía ya veinte años que no cruzaba las puertas de ninguno.

Sobre los Ramones, un entretenido grupo de punk-rock que surgió hace unos años, Linda Ronstadt ha dicho: «Su música es tan compacta que casi es hemorroidal». Lo mismo podría decirse de Utterson, que cumple la función de estenógrafo de tribunal en el libro y aun así consigue perdurar en la memoria como uno de los personajes más simpáticos del libro. Por supuesto, es un mojigato victoriano de primer orden, y uno temería por un hijo o una hija

educados por semejante hombre, pero lo que le interesa a Stevenson es que tiene poco de hipócrita. («Podemos pecar de pensamiento, palabra o acción», afirma el viejo credo metodista, y supongo que al pensar en vinos añejos mientras engulle su ginebra, podríamos decir que Utterson es un hipócrita en pensamiento… pero aquí entramos en un área gris y neblinosa en la que el concepto de libre voluntad parece más difícil de asir. *La mente es un mono*, escribe Robert Stone en su novela *Dog Soldiers*, y cuánta razón tiene).

La diferencia entre Utterson y Jekyll es que Jekyll sólo bebería ginebra para mortificar su afición por los vinos añejos en público. En la privacidad de su biblioteca es la clase de hombre que podría beberse una botella entera de buen oporto (y probablemente se felicitaría a sí mismo por no tener que compartirla, ni tampoco ninguno de sus excelentes puros jamaicanos). Quizá no querría que le sorprendieran ni muerto acudiendo a un espectáculo exótico en el West End, pero está más que contento de poder ir como Hyde. Jekyll no quiere mortificar *ninguna* de sus aficiones. Sólo quiere entregarse a ellas en secreto.

9

Todo eso es muy interesante, dirá usted, pero el hecho es que no ha habido una película de hombres lobo en diez o quince años. Hay un par de telefilmes bastante malos como *Moon of the Wolf* (Daniel Petrie, 1972), pero apenas cuentan; y aunque ha habido un buen número de películas de Jekyll y Hyde[46], no creo que haya habido una reinterpretación (o plagio) decente de la historia de Stevenson desde *Daughter of Dr. Jekyll* (Edgard G. Ulmer, 1957), y ya aquélla fue un triste declive para uno de los *Mad Doctors* originales, una figura que la mayoría de los aficionados al horror tienen en alta estima.

Pero recuerde que de lo que estamos hablando aquí a su nivel más básico, es del viejo conflicto entre la mortificación y la gratificación. Esta vieja pelea es la piedra angular del cristianismo, pero si quiere plantearla en términos míticos, la división de Jekyll y Hyde sugiere otra dualidad: la anteriormente mencionada partición entre lo apolíneo (la criatura del intelecto, moralidad y nobleza: «recorriendo con firmeza la senda ascendente») y lo dionisíaco (el dios de la fiesta y la gratificación física; el lado jaranero de la naturaleza humana). Si intentan llevar más allá el mito, se acercarán terriblemente a separar por completo el cuerpo y la mente… que es exactamente la impresión que Jekyll quiere causarle a sus amigos: que es una criatura de pura mente, sin gustos ni pulsiones humanas. Resulta difícil imaginarse a este tipo sentado en el retrete con un periódico.

Si vemos la historia de Jekyll y Hyde como un conflicto pagano entre el potencial apolíneo del hombre y sus deseos dionisíacos, veremos que de hecho el mito del hombre lobo subyace en gran número de novelas y películas de horror modernas.

Quizá el mejor ejemplo de todos sea la película de Alfred Hitchcock, *Psicosis* (*Psycho,* 1960), aunque con todo el respeto al maestro, la idea ya estaba ahí esperando que alguien la tomara en la novela de Robert Bloch. Bloch, de

hecho, llevaba refinando esta particular visión de la naturaleza humana en varios libros anteriores, incluyendo *The Deadbeat*[47] y *The Scarf* (que comienza con estas fantásticas, inquietantes frases: «¿Un fetiche? Dígamelo usted. Lo único que sé es que siempre he sentido la necesidad de llevarla conmigo…»). Estos libros no son, al menos técnicamente, novelas de horror; en ellos apenas tiene cabida ningún monstruo ni acontecimiento sobrenatural. Están calificadas como «novelas de misterio». Pero si las observamos con el conflicto entre lo apolíneo y lo dionisíaco en mente, vemos que en gran medida son novelas de horror; cada una de ellas trata del psicópata dionisíaco encerrado tras la fachada apolínea de la normalidad… pero emergiendo poco a poco, temiblemente. En resumen, Bloch ha escrito cierto número de novelas de hombres lobo en las que ha prescindido del abracadabra de la poción y el acónito. Lo que pasó con Bloch cuando dejó de escribir historias lovecraftianas de lo sobrenatural (y nunca ha dejado de hacerlo por completo; véase su reciente *Strange Eons*[48]) no fue que dejara de ser un escritor de horror; sencillamente cambió de perspectiva abandonando el exterior (más allá de las estrellas, en lo más profundo del mar, en las Llanuras de Leng, o en el campanario de una desierta iglesia de Providence, Rhode Island) por el interior… el lugar en el que se oculta el Hombre Lobo. Puede ser que algún día estas tres novelas, *The Scarf*, *The Deadbeat* y *Psicosis*, sean reunidas en una antología, como una especie de tríptico unificador, tal y como se hizo con *El cartero siempre llama dos veces*, *Pacto de sangre* y *Mildred Pierce*, de James M. Cain, pues a su propio modo, las novelas que Bloch escribió en los cincuenta han tenido tanta influencia en el curso de la ficción americana como los relatos de «canallas con corazón» de Cain en los treinta. Y aunque el método de ataque sea radicalmente diferente en cada caso, tanto las novelas de Cain como las de Bloch son estupendas novelas criminales; ambos adoptan un punto de vista naturalista de la vida americana; ambos exploran la idea del protagonista como antihéroe; y las novelas de ambos ponen de relieve el conflicto Apolo/Dioniso por lo que sus novelas pueden ser consideradas historias de hombres lobo.



Anthony Perkins como Norman Bates

Psicosis, la más conocida de las tres, es la historia de Norman Bates, un personaje (tal y como lo interpretó Anthony Perkins en la película de Hitchcock) tan estirado y hemorroidal como los haya. Para el mundo que le rodea (o para esa pequeña parte del mundo a la que podría importarle observar al propietario de un ruinoso motel de mala muerte), Norman es tan normal como el que más. De inmediato nos viene a la cabeza Charles Whitman, el apolíneo Eagle Scout que se entregó a un desmán dionisíaco desde lo alto de la Texas Tower[49]; Norman parece un tipo igualmente majo. Ciertamente, Janet Leigh no ve el más mínimo motivo para sospechar que pueda tener algo que temer de él en los últimos momentos de su vida.

Pero Norman es el Hombre Lobo. Sólo que, en vez de crecerle pelo, su cambio está marcado por las bragas, las medias y el vestido de su madre muerta, y en vez de morder a sus huéspedes los acuchilla. Tal y como el doctor Jekyll tenía sus aposentos secretos en el Soho y su propia «puerta de Mr. Hyde» en su casa, descubrimos que Norman tiene un escondrijo secreto donde sus dos personas se encuentran; en este caso un agujero detrás de un cuadro del que se sirve para observar cómo se desnudan las mujeres.

Psicosis es efectiva porque devuelve el mito del Hombre Lobo a su raíz. No es un mal exterior, predestinado; la culpa no reside en las estrellas sino en nosotros mismos. Sabemos que Norman sólo es el Hombre Lobo exteriormente

cuando lleva las ropas de mamá y habla con voz chillona; pero tenemos la inquietante sensación de que por dentro es el Hombre Lobo *todo* el rato.

Psicosis engendró docenas de imitaciones, la mayoría de ellas inmediatamente reconocibles por sus títulos, que sugerían más de un par de juguetes en el ático: *El caso de Lucy Harbin* (*Straitjacket*, William Castle, 1964), Joan Crawford maneja el hacha en este oscuro, si bien excesivamente rebuscado, film realizado a partir de un guión de Bloch. *Dementia-13* (la primera película de Francis Coppola, 1963). *El abismo del miedo* (*Nightmare*, Freddie Francis, 1964), una producción de la Hammer. *Repulsión* (Roman Polanski, 1965). Éstos son sólo algunos de los vástagos de la película de Hitchcock, que fue adaptada para la gran pantalla por Joseph Stefano. Stefano acabó encargándose de *Outer Limits*, para la televisión, de la que antes o después acabaremos hablando.

10

Sería ridículo por mi parte sugerir que toda la ficción de horror moderna, tanto impresa como en celuloide, puede reducirse a estos tres arquetipos. Eso simplificaría enormemente las cosas, pero sería una simplificación falsa incluso aunque añadiéramos la carta de El Fantasma para asegurarnos. Esto no acaba con La Cosa, El Vampiro y el Hombre Lobo; hay muchos otros monstruos acechando entre las sombras. Pero estos tres dan cuenta de un gran pedazo de la ficción de horror moderna. Podemos ver la desenfocada forma de La Cosa Sin Nombre en *El enigma de otro mundo* de Howard Hawks (al final resulta ser, siempre para mi gran decepción, Jim Arness disfrazado de vegetal del espacio exterior); el Hombre Lobo asoma su peluda cabeza tras Olivia de Havilland en *Lady in a Cage* (Walter Grauman, 1964) y como Bette Davis en *¿Qué fue de Baby Jane?* (*Whatever Happened to Baby Jane?*, Robert Aldrich, 1962); y podemos ver la sombra del vampiro en filmes tan diversos como *La humanidad en peligro* y *La noche de los muertos vivientes* y *Zombie* de George Romero… aunque en estos dos últimos el acto simbólico de beber la sangre ha sido reemplazado por el acto del canibalismo en sí mismo mientras los muertos mordisquean la carne de sus víctimas vivas[50].

También es innegable que los cineastas parecen regresar una y otra vez a estos grandes monstruos, y creo que en gran parte es porque realmente son arquetipos; o lo que es lo mismo, barro que puede ser fácilmente moldeado en manos de niños habilidosos, que es exactamente lo que muchos de los cineastas que trabajan en este género parecen ser.

Antes de dejar atrás estas novelas y cualquier tipo de análisis en profundidad de la ficción sobrenatural del siglo XIX junto a ellas (y si le apeteciera proseguir con el tema un poco más allá, permítame que le recomiende el largo ensayo de H. P. Lovecraft *El horror en la literatura*; está disponible en una edición en

rústica de Dover barata pero atractiva y resistente), sería pertinente volver sobre nuestros pasos hasta el principio y sencillamente quitarnos el sombrero ante las virtudes que poseen como novelas.

Siempre ha existido cierta tendencia a ver las historias populares del ayer como documentos sociales, tratados morales, lecciones de historia o precursoras de otras ficciones posteriores más interesantes (tal y como *El Vampiro* de Polidori precede a *Drácula*, o *El monje* de Lewis prepara en cierto modo el terreno para el *Frankenstein* de Mary Shelley); como cualquier cosa, en realidad, pero son novelas capaces de valerse por sí mismas, cada una con su historia que contar.

Cuando los profesores y estudiantes se dedican a estudiar novelas como *Frankenstein, El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde*, y *Drácula* como lo que son, es decir, como obras de continua imaginación y destreza, la discusión es a menudo demasiado corta. Los profesores suelen tender más a centrase en sus carencias y los estudiantes a fijarse en simpáticos anacronismos, como el diario fonografiado del doctor Seward, el atroz acento sureño de Quincey P. Morris o la literatura filosófica que se saca el monstruo de la chistera.

Es cierto que ninguno de estos libros se acerca a las grandes novelas del mismo periodo, ni se me ocurría afirmar lo contrario; sólo tiene usted que comparar dos libros de aproximadamente la misma época (*Drácula* y *Jude el oscuro*, pongamos por ejemplo) para darse cuenta de ello. Pero ninguna novela pervive únicamente por la fuerza de sus ideas, ni por su dicción ni ejecución, tal y como muchos escritores y críticos de literatura moderna parecen creer sinceramente… vendedores de hermosos coches sin motor. A pesar de que *Drácula* no es *Jude*, la novela de Stoker continúa reverberando en nuestras mentes después de que la mucho más macabra y chillona *Varney el vampiro* se haya desvanecido; lo mismo puede decirse de la aproximación de Shelley a la Cosa Sin Nombre y del modo en que Stevenson manejó el mito del Hombre Lobo.

Lo que parece olvidar el aspirante a escritor de ficción «serio» (que relegaría la trama y la historia la último puesto de una larga línea encabezada por la sintaxis y ese fluir natural del lenguaje que la mayoría de los profesores de escritura universitarios identifican equivocadamente con el estilo) es que la novelas son motores, igual que lo son los coches; un Rolls-Royce sin motor podría ser igualmente la maceta de begonias más lujosa del mundo, y una novela en la que no hay historia se convierte únicamente en una curiosidad, un pequeño

ejercicio mental. Las novelas son motores y digamos lo que digamos sobre estas tres, sus creadores las cargaron con suficiente inventiva como para correr de prisa, bien y largas distancias.



Zombi

Curiosamente, sólo Stevenson fue capaz de cargar con éxito su motor en más de una ocasión. Sus novelas de aventuras siguen siendo leídas, pero libros posteriores de Stoker como *La joya de las siete estrellas* y *La madriguera del gusano blanco*, son prácticamente desconocidos y apenas nadie los lee salvo los más rabiosos aficionados a la fantasía[51]. Las posteriores obras góticas de Mary Shelley también han seguido el mismo camino hacia el olvido.

Cada una de las tres novelas de las que hemos hablado es destacable de algún modo, no sólo como cuento de horror o narración de misterio, sino como ejemplo de un género mucho más amplio: la novela en sí misma.

Cuando Mary Shelley es capaz de dejar de lado sus disquisiciones acerca de las implicaciones filosóficas del trabajo de Víctor Frankenstein, nos ofrece varias escenas poderosas de desolación y desnudo horror… la más notable, quizá, en las silenciosas vastedades polares a medida que este mutuo baile de venganza se acerca a su desenlace.

De las tres, quizá la de Bram Stoker es la más enérgica. Su libro quizá podría parecer excesivamente prolijo a ojo de los lectores contemporáneos y de los

críticos modernos que han decidido que uno no debería tener que dedicarle más tiempo a una obra de ficción popular de la que podría dedicarle a un telefilm (su creencia parece ser que ambas cosas son intercambiables), pero durante su desarrollo nos vemos obsequiados (si es que ésta es la palabra adecuada) con escenas e imágenes dignas de Doré: Renfield extendiendo su azúcar con la impertérrita paciencia del condenado; el empalamiento de Lucy; la decapitación de las extrañas hermanas a manos de Van Helsing; el mismo final del Conde que tiene lugar en medio de una granizada de disparos y una peliaguda carrera contra el atardecer.

El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde es una obra maestra de la concisión (el veredicto es de Henry James, no mío). En *The Elements of Style* el indispensable manual de Wilfred Strunk y E. B. White, la regla número trece para componer bien exige únicamente «omitir palabras innecesarias». Junto a *La roja insignia del valor* de Stephen Crane, *Otra vuelta de tuerca* de Henry James, *El cartero siempre llama dos veces* de James M. Cain y *Shoot* de Douglas Fairbairn, el escueto relato de horror de Stevenson podría servir como texto de manual para los jóvenes escritores sobre la mejor aplicación de la regla número 13 de Strunk (las tres palabras más importantes de todos los manuales jamás escritas sobre la técnica de la composición). Los personajes están descritos con tanta rapidez como precisión; la gente de Stevenson está abocetada, pero nunca caricaturizada. El ambiente está implícito más que desarrollado. La narración es tan entrecortada y enérgica como las toses de un leñador.

Vamos a dejarlo donde empezamos, con el asombro y el terror que estos tres grandes monstruos siguen creando en la mente de los lectores. La faceta que, quizá, más a menudo se suele pasar por alto de cada uno de ellos puede ser que cada uno consigue trascender la realidad para entrar en un mundo de fantasía total. Pero en este salto no nos dejan atrás; nos llevan consigo y nos permiten contemplar estos arquetipos, el Hombre Lobo, el Vampiro y la Cosa, no como figuras mitológicas sino como una realidad cercana; o lo que es lo mismo, nos proporcionan el viaje más emocionante de nuestras vidas. Y eso, como mínimo, es más que «bueno».

Tío… es de puta madre.

IV. UNA IRRITANTE PAUSA AUTOBIOGRÁFICA

1

Al principio de este libro mencioné que intentar abordar con éxito del fenómeno del terror y el horror como eventos mediáticos y culturales durante los últimos treinta años sería imposible sin un pedazo de autobiografía. Me parece que ha llegado el momento de cumplir mi amenaza. Qué coñazo, ¿verdad? Pero me temo que me va a tener que aguantar, aunque sólo sea porque soy incapaz de divorciarme de un campo al que estoy unido de por vida.

Los lectores que se descubren proclives a cierto género al que regresan habitualmente (western, policiaco, misterios de salón, ciencia ficción o aventuras), rara vez parecen sentir el mismo deseo por psicoanalizar los intereses de su escritor favorito (y los suyos propios) como los lectores de ficción de horror. En secreto, o no tanto, está presente la sensación de que la atracción por la narrativa de horror es anormal. Ya escribí un ensayo tirando a largo a modo de introducción de otro de mis libros (*El umbral de la noche*), en el que intenté analizar algunos de los motivos por los que la gente lee ficción de horror y por qué yo la escribo. No tengo el más mínimo interés en recalentar ese viejo guiso en estas páginas; si están interesados en ahondar más en el tema, les recomendaría que leyeran dicha introducción; a todos mis familiares les encantó.

La pregunta que vamos a formularnos aquí es más esotérica: ¿por qué tiene la gente semejante interés en mi interés… y en el suyo propio? Creo que, más que otra cosa, es porque todos tenemos un postulado enterrado en nuestras mentes: que sentir interés por el horror es malsano y aberrante. De modo que cuando la gente pregunta «¿Por qué escribe usted estas cosas?», en realidad me están invitando a que me tumbe en el diván y explique lo de aquella vez que me quedé encerrado tres semanas en un sótano, o cuánto tardé en aprender a utilizar en retrete, o posiblemente alguna rivalidad fraternal anormal. Nadie quiere saber si Arthur Hailey o Harold Robbins tardaron más tiempo del normal en aprender a usar el orinal, porque escribir sobre bancos y aeropuertos y cómo ganar

grandes fortunas son temas que parecen perfectamente normales. Hay algo puramente americano en saber cómo funcionan las cosas (que contribuye enormemente a explicar el éxito fenomenal del foro de lectores de la revista *Penthouse*, me parece a mí; de lo que hablan en realidad todas esas cartas es de la cohetería del acto, las posibles trayectorias del sexo oral y los secretos de varias posturas exóticas; el foro de lectores es sencillamente un manual de fontanería para el autodidacta entusiasta), salvo cuando se trata de algo inquietantemente ajeno como el gusto por los monstruos, las casas encantadas y la Cosa que Surgió de la Cripta a Medianoche. Los que preguntan automáticamente se convierten en sosias de ese divertido psiquiatra de los tebeos, Víctor De Groot, ignorando el hecho de que inventar cosas a cambio de dinero (que es esencialmente lo que hace cualquier escritor de ficción) es un modo bastante peculiar de ganarse la vida.

En marzo de 1979 me invitaron a ser uno de los tres ponentes en una conferencia sobre el horror en un evento llamado los Idus de Mohonk (una reunión anual de escritores y aficionados al misterio patrocinado por Murder Ink, una sensacional librería especializada en novelas policiacas y de misterio de Manhattan). En el transcurso de la conferencia conté una historia que mi madre me había contado sobre mi infancia: fue algo que ocurrió cuando apenas tenía cuatro años, de modo que quizá podrán perdonarme que recuerde la historia que me contó ella pero no el hecho en sí.

Según mi madre, había ido a jugar a casa de un vecino, una casa que estaba situada cerca de unas vías férreas. Más o menos una hora después de haberme marchado (dijo ella), volví a casa pálido como un fantasma. No volví a decir palabra durante todo el día; no le conté por qué no había esperado a que viniera a recogerme ni llamado para decirle que quería volver a casa; no le dije por qué la madre de mi amigo no me había acompañado sino que había permitido que volviera solo.

Resultó que el chaval con el que había estado jugando había sido atropellado por un mercancías mientras jugaba en las vías o intentaba cruzarlas (años más tarde, mi madre me contó que habían tenido que recoger los pedazos en una cesta de mimbre). Mi madre nunca supo si había estado cerca de él cuando sucedió, si había ocurrido antes de que yo llegara o si me había marchado de allí después de que sucediera. Quizás ella tuviera sus propias ideas sobre el asunto. Pero como ya he dicho, yo no recuerdo el incidente en lo más mínimo; sólo recuerdo que me lo contó algunos años más tarde.

Conté esta historia para responder a una pregunta de un asistente entre el público que había preguntado: «¿Recuerdan ustedes algo que sucediera en su infancia que fuera particularmente terrible?». En otras palabras, puede pasar señor King, el doctor le verá ahora.

Robert Marasco, autor de *Holocausto* y *Juego homicida*, dijo que no. Yo conté mi historia del tren principalmente para que el que había preguntado no se sintiera defraudado, terminando tal y como lo he hecho aquí, diciendo que en realidad no recordaba el incidente. A lo que el tercer miembro de la mesa, Janet Jeppson (que es psiquiatra además de novelista), dijo: «Pero llevas escribiendo sobre ello desde entonces».

Un murmullo de aprobación surgió de entre el público. Aquí estaba el roto para mi descosido… aquí teníamos, por Dios, un *motivo*. Escribí *El misterio de Salem's Lot, El Resplandor*, y destruí el mundo a manos de la plaga en *Apocalipsis* porque vi a un chiquillo arrollado por un mercancías en los días de mi impresionable infancia. Francamente me parece un argumento muy tendencioso; estos juicios psicológicos a matacaballo son poco más que astrología presuntuosa.

Y no es que el pasado no proporcione grano para el molino del escritor; por supuesto que lo hace. Un ejemplo: el sueño más vívido que puedo recordar lo tuve cuando tenía unos de ocho años. En este sueño vi el cuerpo de un ahorcado balanceándose del brazo de un cadalso situado en una colina, y tras él se extendía un cielo verde tóxico hirviendo de nubes. El cadáver tenía un cartel: ROBERT BURNS. Pero cuando el viento provocó que el cadáver girara sobre sí mismo, vi que era mi rostro, podrido y picoteado por los pájaros, pero claramente el mío. Y entonces el cadáver abrió los ojos y me miró fijamente. Me desperté chillando, convencido de que me encontraría con ese mismo rostro cadavérico inclinado sobre mi cama en la oscuridad. Dieciséis años más tarde, fui capaz de utilizar este sueño como una de las imágenes centrales de mi novela *El misterio de Salem's Lot*. Lo único que hice fue cambiar el nombre del cadáver por el de Hubie Marsten. En otro sueño (este último, además, recurrente durante varios años en momentos de estrés) estoy escribiendo una novela en una vieja casa en la que, según se dice, una loca homicida suele acechar en busca de víctimas. Estoy trabajando en el tercer piso y hace mucho calor. Una puerta en el extremo más alejado de la habitación comunica con el ático y sé que ella está allí (lo *sé*), y que antes o después el ruido de mi máquina de escribir llamará su atención y vendrá a buscarme (quizá sea el crítico del *Times Book Review*). En

cualquier caso, finalmente abre la puerta como un horrendo muñeco saliendo de su caja impulsado por un muelle, con el pelo canoso y los ojos enloquecidos, divagando y blandiendo un hacha de carnicero. Y cuando echo a correr, descubro que la casa se ha expandido, ahora es más grande y estoy completamente perdido. Al despertar de este sueño, inmediatamente me arrimo al lado de la cama de mi mujer.

Todos tenemos nuestras pesadillas y nos servimos de ellas lo mejor que podemos. Pero una cosa es utilizar el sueño y otra muy diferente es sugerir que el sueño es la causa en sí misma. Es sugerir algo ridículo sobre una interesante subfunción del cerebro humano que poca o ninguna aplicación práctica tiene en el mundo real. Los sueños sólo son películas mentales, las sobras y remanentes de nuestra vida en la vigilia entretejidas hasta formar pequeños edredones subconscientes por la ahorrativa mente humana, que siempre se resiste a tirar nada. Algunas de estas películas mentales son de las calificadas x; otras son comedias; algunas son películas de horror.

Creo que los escritores se hacen, no nacen ni se crean a partir de sueños o traumas de la infancia, que convertirse en escritor (o pintor, actor, director, bailarín, etc.) es el resultado directo de una decisión consciente. Por supuesto que ha de haber algo de talento por medio, pero el talento es una materia prima tremendamente barata, más barata que la sal común. Lo que separa al individuo talentoso del artista de éxito es un montón de estudio y trabajo duro; un proceso de mejora constante. El talento es un cuchillo romo incapaz de cortar nada a menos que se maneje con una fuerza tan enorme que, en realidad, el cuchillo no está cortando sino que está hundiendo y desgarrando (y tras dos o tres gargantuescos mandobles podría acabar rompiéndose… que podría ser lo que le sucedió a escritores tan dispares como Ross Lockridge y Robert E. Howard). La disciplina y el trabajo constante son las piedras de amolar en las que se pule el cuchillo romo del talento hasta desarrollar el filo suficiente como para, con suerte, cortar la carne y el hueso más duros. Ningún escritor, pintor o actor (ningún *artista*) recibe jamás un cuchillo afilado de buenas a primeras (aunque algunas personas reciban cuchillos realmente enormes; el nombre que le damos al artista del cuchillo grande es «genio»), lo que pasa es que los afilamos con varios grados de dedicación y aptitud.

Lo que estoy sugiriendo es que, para tener éxito, el artista de cualquier campo ha de estar en el lugar adecuado en el momento adecuado. El momento

adecuado no deja de ser un capricho de los dioses, pero cualquier hijo o hija de vecino puede abrirse camino hasta llegar al lugar adecuado para ponerse a esperar allí[52].

Pero ¿cuál es el lugar adecuado? Ése es uno de los grandes, afables misterios de la experiencia humana.

De niño recuerdo haber ido a zahoriar con mi tío Clayton, un auténtico vecino de Maine si es que alguna vez hubo alguno. Mi tío Clayt y yo solíamos salir juntos de paseo, él con su camisa de franela a cuadros rojos y negros y su vieja gorra verde, yo con mi anorak azul. En aquel entonces tendría unos doce años; él podría haber estado tan cerca de los cincuenta como de los sesenta. Llevaba una varita de zahorí bajo el brazo, una rama de manzano en forma de hueso de la suerte. La madera de manzano es la mejor, me dijo, aunque en caso de apuro uno podía apañarse con la de abedul. También estaba el arce, pero las escrituras del tío Clayt afirmaban que el arce es la peor madera para zahoriar, porque la fibra no es de fiar y te engañara si te dejas.

Con doce años ya era lo suficientemente mayor como para no creer ni en Papá Noel, ni en el ratoncito Pérez ni en los zahoríes. Uno de los aspectos más extraños de nuestra cultura es que muchos padres parecen empeñados en borrar tan pronto como sea posible todas estas encantadoras invenciones de las mentes de sus hijos. Quizá papá y mamá no sean capaces de encontrar el tiempo suficiente para ayudar a sus hijos a hacer los deberes o para leerles un cuento por las noches (mejor que vean la tele, la tele es una gran compañera, cuenta muchas historias; que vean la tele), pero se toman grandes esfuerzos para desacreditar al viejo Papá Noel y demás maravillas, como los zahoríes y las artes adivinatorias. Para *eso* siempre hay tiempo. Por alguna extraña razón a ese tipo de padres les parecen más aceptables los cuentos de hadas de *La isla de Gilligan*, *La extraña pareja* y *Vacaciones en el mar*. Dios sabrá por qué tantos adultos han confundido el proceso de aprendizaje con un asalto al banco de las emociones y la imaginación, pero así ha sido; muchos no parecen quedarse tranquilos hasta que el sentimiento de lo maravilloso ha parpadeado por última vez y se ha extinguido por completo en los ojos de sus hijos. (No se estará refiriendo a mí, habrá susurrado usted para sí mismo… pero, señor o señora, quizá *sí* lo esté haciendo). La mayoría de los padres reconocen, y con razón, el hecho de que los niños están locos en el sentido clásico de esa palabra. Pero no estoy del todo convencido de que matar a Papá Noel o al ratoncito Pérez sea un sinónimo de «racionalidad».

Los niños parecen arreglárselas la mar de bien con la racionalidad de la locura. Para empezar, es con lo que mantienen a raya a la criatura del armario.

El tío Clayt había perdido muy poco de ese sentido de lo maravilloso. Entre sus varios asombrosos talentos (asombrosos para mí, al menos) estaban la habilidad de rastrear abejas (es decir, ver una libando en una flor y luego seguirla de vuelta hasta su colmena, abriéndose paso a través del bosque, vadeando ciénegas, salvando desniveles), su capacidad para liar sus propios cigarrillos con una sola mano (asestándoles siempre una excéntrica pirueta final antes de colocárselos en la boca y encenderlos con cerillas Diamond que guardaba en un pequeño estuche a prueba de agua) y su aparentemente inagotable filón de cuentos y tradiciones… historias indias, historias de fantasmas, historias familiares, leyendas… lo que se le ocurra.

Aquél día, mientras cenábamos, mi madre se había estado lamentando ante Clayt y su esposa, Ella, de lo lentamente que llegaba el agua a los fregaderos y al tanque del retrete. Temía que el pozo se estuviera volviendo a secar. En aquella época, en torno a 1959 y 1960, teníamos un pozo excavado que se secaba todos los veranos durante más o menos un mes. Entonces, mi hermano, yo y nuestro primo traíamos agua en un enorme y viejo tanque que otro tío (mi tío Oren, durante muchos años el mejor carpintero y contratista de todo el sur de Maine) había soldado en su taller. Lo encaramábamos en la parte trasera de una vieja camioneta y luego lo hacíamos descender hasta el fondo del pozo con un motor, utilizando grandes alcántaras de hierro galvanizado para llenarlo con agua que traíamos desde la fuente del pueblo. Así, durante aquel mes o seis semanas que duraba la sequía.

De modo que el tío Clayt me llevó a un lado mientras las mujeres fregaban y me dijo que íbamos a zahoriar un pozo nuevo para mi madre. A los doce años, parecía un modo bastante interesante de pasar el rato, pero me mostré escéptico; el tío Clayt igual podría haberme dicho que iba a mostrarme el lugar en el que había aterrizado un platillo volante detrás de la iglesia metodista.

Se puso a dar vueltas, con la gorra verde vuelta hacia atrás, uno de sus cigarrillos Bugler colgando de la comisura de sus labios, la rama de manzano agarrada con ambas manos, una en cada uno de los salientes, con las muñecas vueltas hacia fuera, sus grandes pulgares firmemente apretados contra la madera. Paseamos sin rumbo por el patio trasero, el camino de entrada, la colina en la que alzaba el manzano (donde aún sigue hoy en día, aunque ahora es otra familia la que vive en aquella pequeña casa de cinco habitaciones). Y Clayt no dejaba de

contar historias… historias de béisbol, sobre cómo en una ocasión había intentado comprar la concesión de una mina de cobre nada menos que en Kittery, sobre cómo contaban que Paul Bunyan había desviado el curso del arroyo Prestile hacía mucho tiempo para llevar agua a los campamentos madereros.

Y de vez en cuando se detenía, y su varita de zahorí de madera de manzano temblaba un poquito. Hacía una pausa en su historia y esperaba. El temblor podía convertirse en una vibración regular que luego se desvanecía.

—Ahí tenemos algo, Stevie —decía—. Algo. Pero no mucho.

Yo asentía con suficiencia, convencido de que estaba provocando el movimiento él mismo. Igual que son los padres, y no Papá Noel, quienes dejan los regalos debajo del árbol. ¿No lo sabías? O igual que te quitan el diente de debajo de la almohada mientras duermes y dejan una moneda en su lugar. Pero le seguí el juego. Recuerden que vengo de una era en la que los niños querían ser buenos; nos enseñaban a «hablar cuando te dirijan la palabra» y a seguirle la corriente a nuestros mayores sin importar lo lunáticas que pudieran parecer sus ideas. No me parece un mal modo de iniciar a los niños en los terrenos más exóticos de la creencia y el comportamiento humano; de este modo el niño silencioso (y yo lo era) recibe a menudo visitas guiadas a través de algunos parajes extremadamente bizarros de la campiña mental. No creía que fuera posible encontrar agua con una varita de zahorí, pero estaba bastante interesado en ver como llevaría a cabo el truco mi tío.

Dimos un rodeo hasta llegar al jardín delantero y la varita empezó a temblar otra vez. El tío Clayt se animó.

—Esta vez sí que hemos dado en el clavo —dijo—. ¡Mira esto, Stevie! ¡Va a hundirse, maldito sea si no lo hace!

Tres pasos después, la rama de manzano se hundió, sencillamente se revolvió en las manos de tío Clayt y señaló directamente hacia abajo. Fue un buen truco, sí señor; pude incluso oír cómo crujían los tendones de sus muñecas, y pude percibir algo de tensión en su rostro al hacer como que se esforzaba para volver a enderezar la rama. Tan pronto como dejó de ejercer presión, la varita volvió a hundirse y volvió a señalar hacia el suelo.

—Aquí tenemos cantidad de agua —dijo—. Podrías beber hasta el día del juicio y seguirá manando. Y además no está muy profunda.

—Déjame que lo intente —pedí.

—Bueno, pero antes tienes que retroceder un poco —dijo. Y así lo hicimos. Volvimos hasta el borde del camino.

Me entregó su varita, me enseñó a sostenerla apoyando los pulgares (las muñecas hacia abajo, los pulgares señalando hacia dentro, o de «otro modo esta hija de puta te romperá las muñecas cuando llegues a donde está el agua», dijo Tío Clayt), y luego me asestó una pequeña palmada en el trasero.

—Ahora no parece nada más que un trozo de madera, ¿verdad? —preguntó.

Asentí.

—Pero cuando empieces a acercarte al agua, vas a sentir como cobra vida —dijo—. Y me refiero a *viva de verdad*, como si aún formara parte del árbol. Oh, el manzano es bueno para zahoriar. No hay nada mejor que el manzano cuando hay que buscar un pozo.

De modo que, quizá, parte de lo que sucedió bien pudo deberse a la sugestión, no voy a intentar convencerles de lo contrario, aunque desde entonces he leído lo suficiente como para llegar a creer que el zahorismo realmente funciona, al menos en ocasiones, con ciertas personas y por algún caprichoso motivo[53]. Sí diré que el tío Clayt me había engatusado hasta llevarme al mismo estado al que también yo intento llevar una y otra vez a mis lectores con mis historias: ese estado de credibilidad en el que el anquilosado escudo de la «racionalidad» ha sido depuesto durante un rato, la suspensión de la incredulidad queda a mano y la sensación de maravilla vuelve a estar a nuestro alcance. Y si ése es el poder de la sugestión, a mí me parece bien; mejor que cocaína para el cerebro.

Me encaminé hacia el lugar en el que había estado el tío Clayt cuando se había inclinado la varita, y maldito sea si la rama de manzano no pareció cobrar vida entre mis manos. Primero se calentó y luego empezó a moverse. Al principio sólo fue una vibración que podía notar pero no ver, y luego la punta de la varita empezó a saltar.

—¡Funciona! —le grité al tío Clayt—. ¡Puedo sentirlo!

Clayt se hecho a reír. Yo también me eche a reír, no con una carcajada histérica, sino con una risa de puro y completo placer. Cuando llegué al lugar en el que la varita de zahorí se había hundio en manos del tío Clayt, también se hundió entre las mías; primero estaba horizontal y un instante después estaba señalando directamente hacia el suelo. Recuerdo dos cosas con toda claridad de aquel momento. Una fue una sensación de peso… lo *pesada* que se había vuelto aquella ramita de manzano. Parecía que apenas pudiera sostenerla. Era como si el agua estuviera dentro de la rama en vez de bajo el suelo; como si estuviera

completamente *hinchada* de agua. Clayt había devuelto la varita a su posición original después de que se hubiera hundido. Yo no pude. Él la tomó de entre mis manos, y al hacerlo sentí que la sensación de peso y magnetismo se rompía. No pasó de mí a él; se *rompió*. Estuvo allí un momento y al siguiente había desaparecido.

La otra cosa que recuerdo es una sensación combinada de certeza y misterio. Allá abajo había agua. El tío Clayt lo sabía y yo también. Estaba allí, bajo la tierra; quizá un río atrapado en la roca. Era la sensación de haber llegado al lugar adecuado. Y es que, usted sabe, en el mundo hay líneas de poder… son invisibles, pero vibran con una carga de energía tremenda, inquietante. De tanto en cuando alguien tropieza con una y acaba electrocutado, o la agarra del modo adecuado y hace que juegue a su favor. Pero antes hay que encontrarla.

Clayt clavó una estaca señalando el lugar en el que había notado la atracción del agua. Como era de esperar, nuestro pozo se secó, en julio en lugar de agosto y ya que aquel año no había dinero para excavar un nuevo pozo, el depósito de agua hizo su aparición anual en la parte trasera del furgón, y mi hermano, mi primo y yo llevamos a cabo una vez más nuestra ronda de inmersiones en el viejo pozo con las alcántaras de leche. Pero allá por 1963 o 1964, encargamos que nos excavaran el pozo artesiano.

Para entonces hacía tiempo que la estaca que había clavado Clayt había desaparecido, pero yo recordaba el lugar perfectamente. Los excavadores situaron su perforadora, un armatoste rojo enormemente parecido a una mantis hecha por un niño pequeño con su mecano, a un metro escaso de donde había estado la estaca (y en mi cabeza todavía resuenan los lamentos de mi madre al ver todo el barro húmedo que salió despedido por todo el jardín). Apenas tuvieron que excavar menos de treinta metros, y tal y como Clayt había afirmado aquel domingo en el que él y yo salimos a pasear con la varita de zahorí, había agua en abundancia. Podríamos haberla bebido hasta el día del juicio y todavía habría seguido manando.

2

Todo esto venía a cuento de por qué me parece inútil preguntarle a cualquier escritor por qué escribe lo que escribe. Igualmente podrían preguntarle a una rosa por qué es roja. El talento, igual que el agua que detectó el tío Clayt bajo nuestro jardín una tarde de domingo después de cenar, está siempre ahí, salvo que, en vez de agua, es más bien como una rudimentaria veta de mena. Puede ser refinada (o afilada, por recuperar una imagen anterior) y puede ser utilizada de muchas maneras. El afilado y el refinado son operaciones sencillas, completamente controlables por el escritor novato. Refinar el talento no es sino cuestión de ejercicio. Si entrenan ustedes con pesas quince minutos al día, todos los días, durante diez años, tendrán músculos. Si escriben hora y media cada día durante diez años, se convertirán en buenos escritores[54].

Pero ¿qué es lo que hay ahí abajo? Ésa es la gran variable, la carta imprevista de la baraja. No creo que ningún escritor tenga control sobre eso. Cuando uno perfora un pozo y extrae agua, envía una muestra al Centro de Análisis del Estado y recibe un informe en el que el contenido mineral puede variar de modo asombroso. No todos los H_2 O son creados iguales. De modo similar, a pesar de que tanto Joyce Carol Oates como Harold Robbins escriben en inglés, ciertamente no utilizan ni mucho menos el mismo lenguaje.

Existe cierta fascinación inherente al descubrimiento del talento (aunque es algo sobre lo que resulta muy difícil escribir bien, algo que ni siquiera voy a intentar. «¡Déjaselo a los poetas!», grito. Los poetas saben cómo hablar de todo eso, o al menos eso creen, y al final siempre acaban en lo mismo; «¡de modo que déjaselo a los poetas!»), ese momento mágico en el que la varita de zahorí apunta hacia abajo y uno sabe que está ahí, *ahí mismo*. También hay cierta fascinación en el hecho de perforar el pozo, refinar la mena, afilar el cuchillo (también algo sobre lo que resulta difícil escribir bien; una saga centrada en la

Heroica Lucha del Joven y Viril Escritor que siempre me ha resultado genuina es *Youngblood Hawke* de Herman Wouk), pero a lo que realmente quiero dedicar un par de minutos es a otro tipo de zahorismo, no el descubrimiento del talento, sino ese relámpago que cae cuando uno descubre no el talento sino la dirección en particular hacia la que se va a inclinar ese talento. Es el momento, si quiere verlo así, en que el jugador de la liga infantil de béisbol descubre, no que es capaz de lanzar (algo que él o ella pueden llevar algún tiempo sabiendo) sino que tiene una habilidad particular para lanzar bolas rápidas, o para otorgarles un efecto curvo particularmente devastador. También éste es un momento particularmente espléndido. Y todo esto, espero, justificará el pequeño pedazo de autobiografía que viene a continuación. No intenta explicar mi propio interés en la danza macabra, ni justificarlo, ni psicoanalizarlo; sólo intenta establecer el telón de fondo para un interés que ha demostrado ser de por vida, provechoso y placentero… excepto, claro está, por los momentos en los que la loca sale de su ático en esa desagradable casa soñada a la que mi subconsciente me lleva cada cuatro meses más o menos.

3

El apellido de la familia de mi madre era Pillsbury, y venían originalmente (o eso decía ella) de la misma familia que alumbró a los Pillsbury que ahora hacen pasteles preparados y harinas. La diferencia entre las dos ramas de la familia, decía mi madre, era que los Pillsburys de la harina se habían mudado al oeste para hacer fortuna, mientras que los nuestros se habían quedado descamisados, pero honestos, en la costa de Maine. Mi abuela, Nellie Pillsbury (nacida Fogg), fue una de las primeras mujeres en graduarse en el Instituto Gorhan Normal, en 1902, si no recuerdo mal. Falleció a los ochenta y cinco años, ciega y postrada en la cama, pero todavía capaz de declinar los verbos en latín y recitar los nombres de todos los presidentes hasta llegar a Truman. Mi abuelo por parte materna era carpintero y, durante un breve período de tiempo, le hizo las chapuzas a Winslow Homer[55].

La familia de mi padre venía de Perú, Indiana, y mucho más atrás, de Irlanda. Los Pillsbury, como buenos anglosajones, eran equilibrados y prácticos. Al parecer mi padre provenía de una larga estirpe de excéntricos; su hermana, mi tía Betty, tenía fugas mentales (mi madre creía que era una maníaco depresiva, claro que, por otra parte, mi madre nunca se hubiera presentado a presidenta del club de fans de la tía Betty), mi abuela por parte de padre se desayunaba media barra de pan frito en grasa de tocino y mi abuelo, que medía metro ochenta y pesaba ciento sesenta kilos, cayó muerto a los treinta y dos años mientras corría para coger un tren. O eso cuenta la historia.

Anteriormente he afirmado que resulta imposible explicar por qué un área en particular afecta la mente con toda la fuerza de una obsesión, pero que es muy posible indicar el momento en el que uno descubre ese interés (el momento, si quieren, en el que la varita de zahorí se inclina repentina y enérgicamente hacia el agua escondida). Dicho de otro modo, el talento es sólo una brújula, y no vamos a entrar en por qué señala hacia el norte magnético; en vez de eso,

trataremos brevemente ese momento en el que la aguja gira para señalar hacia ese gran punto de atracción.

A mí siempre me ha resultado peculiar que le deba ese momento de mi vida a mi padre, que abandonó a mi madre cuando yo tenía dos años y mi hermano, David, cuatro. No tengo recuerdos de él, pero en las pocas fotos suyas que conservo parece un hombre de altura normal, atractivo al estilo de los años cuarenta, un poco mofletudo, con gafas. Era marino mercante durante la Segunda Guerra Mundial, atravesando el Atlántico Norte y jugando a la ruleta rusa con los submarinos nazis. Su peor temor, decía mi madre, no eran los submarinos, sino que le retiraran la licencia de contramaestre debido a su escasa visión (en tierra, tenía la costumbre de comerse las esquinas y los semáforos). También mi vista es parecida; parecen gafas, pero en ocasiones tengo la impresión de que lo que llevo en la cara son dos culos de botella de Coca Cola.

Don King era un hombre de culo inquieto. Mi hermano nació en 1945, yo en 1947, y a partir de 1949 de mi padre no volvió a saberse… aunque en 1964, durante las revueltas en el Congo, mi madre insistió en que le había visto en un reportaje sobre los mercenarios blancos que prestaban sus servicios a uno u otro bando. Supongo que es remotamente posible. Para entonces habría estado a punto de dejar la cuarentena o alcanzado la cincuentena. Si realmente fue *así*, de verdad espero que en el ínterin se hubiera corregido la vista.

Después de que mi padre la abandonara, mi madre cayó de pie, pero sobre un pedregal. Mi hermano y yo apenas la vimos durante los siguientes nueve años. Trabajó en una sucesión de empleos mal pagados: planchadora en una lavandería, pastelera en el turno de madrugada de la panadería, dependienta, ama de casa. Era buena pianista y una mujer con un gran, y en ocasiones excéntrico, sentido del humor, y del algún modo consiguió evitar que las cosas se desmoronaran, tal y como lo hicieron otras mujeres antes que ella y otras mujeres siguen haciéndolo ahora mientras hablamos. Nunca tuvimos coche (ni televisión hasta 1956), pero nunca nos faltó de comer.

Durante aquellos nueve años fuimos de aquí para allá por todo el país, siempre regresando a Nueva Inglaterra. En 1958 regresamos a Maine para establecernos definitivamente. Mis abuelos tenían para entonces ochenta años y la familia contrató a mi madre para que se encargara de cuidarlos en sus últimos años.

Esto era en Durham, Maine, y a pesar de que todas estas divagaciones familiares parezcan alejadas del tema, nos estamos acercando a él. Como a

medio kilómetro de distancia de la pequeña casa de Durham en la que mi hermano y yo terminamos de crecer, había una preciosa casa de ladrillo en la que vivía la hermana de mi madre, Ethelyn Pillsbury Flaws, con su esposo, Oren. Sobre el garaje de los Flaws había un fantástico desván, de tablas sueltas y chirriantes y con ese embelesador aroma de los desvanes.

En aquel entonces el desván estaba conectado con todo un complejo de cobertizos que a su vez desembocaban en un gran y viejo granero… todas estos edificios olían intensamente al dulce heno largamente desaparecido. Pero también quedaban recuerdos de cuando había habido animales en el granero. Si uno trepaba hasta el tercer piso, podía ver los esqueletos de varias gallinas que aparentemente habían muerto a causas de una extraña enfermedad. Era un peregrinaje que efectuaba a menudo; había algo fascinante en aquellos esqueletos de gallina, rodeados por un montoncito de plumas tan efímeras como polvo lunar, algún secreto en aquellas negras cuencas en las alguna vez habían estado sus ojos.

Pero el desván de encima del garaje era una especie de museo familiar. Todos los miembros de la familia Pillsbury habían guardado cosas allí en uno u otro momento, de muebles a fotografías, y había el espacio justo para que un niño pequeño se escurriera por entre los estrechos pasillos y pilas, agachándose por debajo del brazo de una lámpara de pie o saltando por encima de una caja de viejas muestras de papel de empapelar que alguien había querido guardar por alguna razón olvidada.

A mi hermano y a mí no es que nos prohibieran expresamente visitar el desván, pero mi tía Ethelyn fruncía el ceño ante nuestras visitas, porque las maderas del suelo sólo habían sido colocadas, nunca clavadas, y algunas habían caído. Supongo que no habría sido difícil tropezar y caer de cabeza por algún agujero hasta el duro suelo de cemento que esperaba abajo… o sobre el metal de la camioneta Chevy verde del tío Oren.

Para mí, un frío día de otoño de 1959 o 1960, el desván sobre el garaje de mis tíos fue el lugar en el que mi varita de zahorí interior giró repentinamente, donde la aguja del compás se volvió enfáticamente hacia algún norte mental y genuino. Fue el día que por casualidad encontré una caja llena con los libros de mi padre… novelas de bolsillo en rústica de mediados de los cuarenta.

Gran parte de la vida de casados de mis padres seguía allí, en aquel desván, y puedo entender que, después de su repentina desaparición de nuestras vidas, mi madre hubiera querido librarse de la mayoría de las cosas de mi padre y dejarlas

en un lugar oscuro. Fue allí, un año o dos antes, donde mi hermano había encontrado un rollo de película que mi padre había filmado sobre su vida a bordo del barco. Dave y yo reunimos algún dinero que teníamos ahorrado (sin que mi madre lo supiera), alquilamos un proyector y la pasamos una y otra y otra vez, fascinados, en silencio. Llegado cierto punto, mi padre le pasaba la cámara a otra persona y… ahí estaba, Donald King, de Perú, Indiana, apoyado contra la barandilla. Levanta una mano; sonríe; saluda sin saberlo a unos hijos que en aquel momento ni siquiera habían sido concebidos. Rebobinamos; la vimos; la rebobinamos, la vimos otra vez. Y otra. Hola, papá; me pregunto dónde estarás ahora.

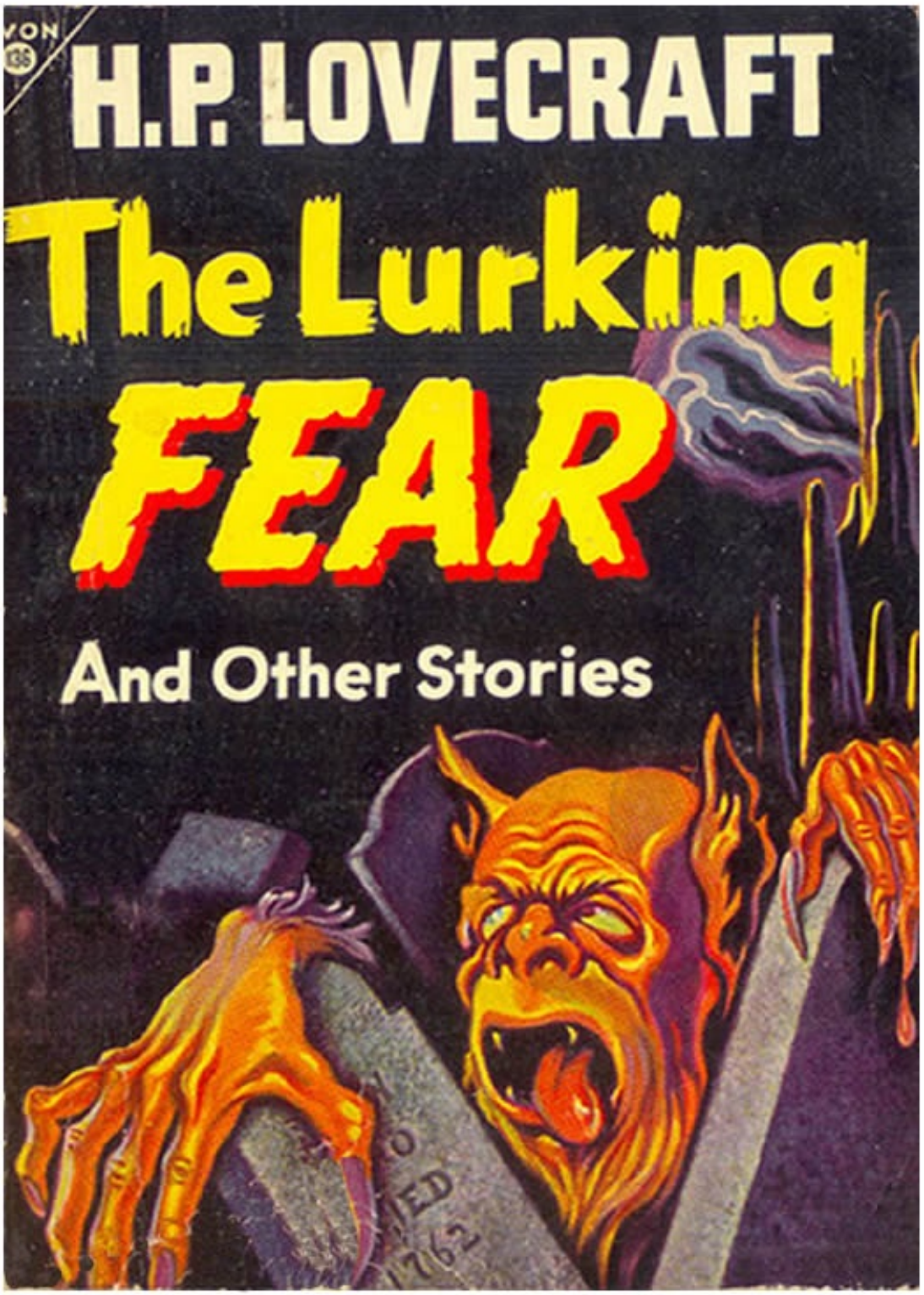
En otra caja había pilas de manuales de marino mercante; en otra, álbumes de recortes con recuerdos de países extranjeros. Mi madre me contó que, a pesar de que siempre solía ir por ahí con una novelilla del oeste embutida en el bolsillo posterior del pantalón, el interés de mi padre residía principalmente en las historias de ciencia ficción y horror. También él decidió probar suerte escribiendo algunos cuentos de este estilo y enviándolos a las revistas para hombres populares por aquel entonces, entre ellas *Bluebook* y *Argosy*. En última instancia, nunca llegó a publicar nada («Tu padre nunca tuvo en su naturaleza el dedicarse a algo en concreto durante mucho tiempo», me dijo secamente mi madre en cierta ocasión, y ésa fue la única vez que estuvo cerca de llegar a categorizarle de algún modo), pero sí recibió varias cartas de rechazo; mensajes de «Esto-no-nos-sirve-pero-siga-enviándonos-nuevas-muestras», solía llamarlas yo en mis últimos años de adolescente y primeros de veinteañero, cuando también yo reuní unas cuantas de ellas (a veces, en ocasionales periodos de depresión, me preguntaba cómo sería sonarte la nariz con una carta de rechazo).

La caja que encontré aquel día era un cofre del tesoro de viejas novelas de bolsillo editadas por Avon. Avon era, en aquellos tiempos, la única editorial de libros baratos comprometida con la fantasía y la ficción de lo insólito. Recuerdo aquellos libros con gran afecto… particularmente el brillante plastificado que llevaban todos los Avon, un material que era un cruce entre la goma arábiga y el plástico de envolver alimentos. Si la historia resultaba aburrida, uno podía recurrir a pelar esta brillante sustancia de la portada en largas tiras. Producía un ruidito realmente fantástico. Y aunque me aleje un poco del tema, también recuerdo con cariño los libros de bolsillo de los cuarenta editados por Dell; en aquel entonces eran todos de misterio y en la contraportada de cada uno de ellos había un detallado mapa mostrando la escena del crimen.

Uno de esos libros que encontré aquel día era una «muestra» de Avon (aparentemente la palabra *antología* estaba considerada demasiado esotérica como para que la entendieran los lectores de este tipo de material). Contenía relatos de Frank Belknap Long («Los perros de Tíndalos»), Zelia Bishop («The Curse of Yig») y muchos otros salidos de los primeros años de la revista *Weird Tales*. Dos de los otros eran novelas de Abraham Merritt: *Arde, bruja, arde* (no confundir con la novela posterior de Fritz Leiber, *Esposa hechicera*) y *The Metal Monster*.

La joya de la corona, en cualquier caso, era una colección de cuentos de H. P. Lovecraft. No estoy seguro de cuál era el título, pero recuerdo bien la ilustración de la portada: un cementerio (¡es de suponer que muy cercano a Providence!) de noche y, surgiendo de debajo de una lápida, una abominable criatura verde con largos colmillos y ojos rojos y ardientes. Detrás la cual, sugerido pero no dibujado explícitamente, se extendía un túnel que conducía a las entrañas de la tierra. Desde entonces he visto literalmente cientos de ediciones de libros de Lovecraft y sin embargo ése sigue siendo el que mejor conjura, para mí, la obra de H. P. L… y no tengo ni idea de quién podría haber sido el artista.

Aquella caja de libros no fue mi primer encuentro con el horror, claro. Creo que en América uno debería ser ciego y sordo para no haber entrado en contacto por lo menos una criatura o monstruito antes de los diez o doce años. Pero sí fue mi primer encuentro con una ficción de fantasía y horror seria. Lovecraft ha sido tildado de simple emborrona páginas, una descripción que yo discutiría vigorosamente, pero lo fuese o no, y ya fuese un escritor de literatura popular o de la así llamada «ficción literaria» (dependiendo de su inclinación crítica), lo cierto es que es algo que no tiene demasiada importancia en este contexto, porque de un modo u otro el hombre se tomaba su trabajo muy en serio. Y eso se nota. De modo que ese libro, cortesía de mi padre ausente, fue mi primera ventana a un mundo que profundizaba más allá de las películas de serie B que echaban en el cine los sábados por la tarde o de la ficción para niños de Carl Carmer y Roy Rockwell. Cuando Lovecraft escribió «Las ratas en las paredes» y «El modelo de Pickman», no estaba pasando el rato ni intentando ganarse un par de dólares; realmente lo *sentía*, y fue a esa seriedad, junto con todo lo demás, ante lo que respondió mi varita de zahorí interior. O al menos eso creo yo.



Recopilación de relatos de H. P. Lovecraft, edición Avon 1947

Me llevé los libros del desván. Mi tía, que era maestra de gramática en la escuela y el vivo retrato del sentido práctico de la cabeza a los pies, los desaprobó rotundamente, pero yo me mantuve firme. Aquel día y el siguiente, visité por primera vez las Llanuras de Leng; conocí a ese pintoresco árabe pre-OPEP llamado Abdul Alhazred (autor de *El Necronomicón*, un libro que, que yo sepa, nunca ha sido ofrecido a los socios del Círculo de Lectores, aunque se dice que una copia lleva años guardada a cal y canto en la caja fuerte que contiene la Colección Especial de la Universidad Miskatonic); visité las ciudades de Dunwich y Arkham, Massachusetts; y me vi, sobre todo, transportado por el inhóspito y soterrado terror de «El color que cayó del cielo».

Una o dos semanas más tarde todos aquellos libros desaparecieron y nunca volví a verlos. Siempre he sospechado que mi tía Ethelyn tuvo algo que ver en este caso… pero a la larga tampoco importaba. Yo había encontrado el camino. Lovecraft, por cortesía de mi padre, me lo había mostrado, tal y como había hecho para otros antes que yo: Robert Bloch, Clark Ashton Smith, Frank Belknap Long, Fritz Leiber y Ray Bradbury entre ellos. Y a pesar de que Lovecraft, que había fallecido antes de que la Segunda Guerra Mundial hiciera reales muchas de sus visiones de inimaginable horror, apenas aparece en este libro, el lector hará bien en recordar que es su sombra, larga y esbelta, y sus ojos, oscuros y puritanos, los que cubren y contemplan casi toda la ficción de horror importante que ha surgido desde entonces. Son sus ojos lo que mejor recuerdo de la primera fotografía que vi de él… ojos como los de esos viejos retratos que todavía cuelgan en muchas casas de Nueva Inglaterra, ojos negros que parecen asomarse al interior tanto como al exterior.

Ojos que parecen seguirte.

4

La primera película que recuerdo haber visto fue *La mujer y el monstruo* (*Creature from the Black Lagoon*, Jack Arnold). Fue en el autocine y, a menos que se tratase de una reposición, yo debía de tener unos siete años, ya que la película, protagonizada por Richard Carlson y Richard Denning, fue estrenada en 1954. Originalmente también era en 3-D, pero no recuerdo haberme puesto las gafas, de modo que quizá si se tratase de una reposición.

Sólo recuerdo claramente una escena de la película, pero me dejó una impresión perdurable. El héroe (Carlson) y la heroína (Julia Adams, absolutamente espectacular con su bañador blanco de una pieza) están de expedición en algún remoto lugar de la cuenca amazónica. Consiguen avanzar a través de un meandro estrecho y pantanoso hasta desembocar en una amplia laguna que parece una idílica versión sudamericana del Jardín del Edén.

Pero la criatura acecha… naturalmente. Es un monstruo batracio y escamado notablemente similar a las aberraciones mestizas y degeneradas de Lovecraft, el enloquecido y blasfemo resultado de las relaciones entre dioses y mujeres humanas (ya le dije que resulta difícil alejarse de Lovecraft). Y el monstruo se dedica a bloquear lenta y pacientemente la desembocadura del meandro, con ramas y palos, atrapando irrevocablemente a la expedición de antropólogos en su interior.

En aquella época apenas era lo suficientemente mayor para leer, aún faltaban años para descubrir la caja con libros de ficción extraña de mi padre. Tengo cierta memoria vaga de los novios que tuvo mi madre durante aquel periodo, de 1952 a 1958 más o menos; una memoria lo suficientemente consistente como para estar seguro de que tenía vida social, pero no lo suficiente como para siquiera intentar adivinar si tuvo vida sexual. Estuvo Norville, que fumaba Lucky Strike y siempre tenía tres ventiladores encendidos en su apartamento de dos habitaciones durante el verano; también estuvo Milt, que conducía un Buick

y se ponía un bañador azul enorme cuando hacía calor; y también hubo otro tipo, muy pequeño, que era, si no recuerdo mal, cocinero en un restaurante francés. Hasta donde yo sé, mi madre nunca tuvo la menor intención de casarse con ninguno de ellos. Ya había recorrido ese camino con anterioridad. Además, le estoy hablando de una época en que la mujer, una vez casada, se convertía en una figura prácticamente al margen del proceso de tomar decisiones y ganar el jornal para la familia. Creo que mi madre, que podía ser tozuda, intratable, perseverante y prácticamente inasequible al desaliento, le había pillado el gusto a capitanear su vida. De modo que salía con hombres, pero ninguno de ellos volvió a convertirse en algo definitivo.

Fue Milt, el del Buick y el enorme bañador azul, quien nos llevó al cine aquella noche. Parecía sentir auténtica simpatía por mi hermano y por mí, y sinceramente no parecía importarle tenernos de vez en cuando de carabinas en el asiento trasero (también podría ser que cuando alcanzas los cuarenta has alcanzado unas aguas más calmas en las que la idea de darte el lote en el autocine con tu chica ya no resulta tan desesperadamente atractiva… aunque tengas un Buick tan grande como un yate en el que poder hacerlo). Para cuando la Criatura hace su primera aparición, mi hermano se había escurrido al suelo de la parte de trasera y se había quedado dormido. Mi madre y Milt estaban charlando, quizá pasándose un Kool. Pero ellos no importaban, al menos no en este contexto; nada importaba salvo las enormes imágenes en blanco y negro que inundan la pantalla, donde la indescriptible Criatura pretende emparedar al atractivo héroe y a la sexy heroína en… en… ¡en *la laguna Negra*!

Supe, al verlo, que la Criatura se había convertido en *mi* Criatura; la había comprado. Ni siquiera para un niño de siete años resultaba una Criatura terriblemente convincente. No sabía entonces que se trataba del entrañable Ricou Browning, el famoso especialista subacuático, metido en un traje de látex, pero estaba seguro de que se trataba de un tipo disfrazado de monstruo… del mismo modo que sabía que, más tarde aquella misma noche, me visitaría en la laguna negra de mis sueños, donde tendría una apariencia mucho más realista. Podría estar esperándome en el armario cuando regresáramos; podría estar de pie, oculta entre las sombras del cuarto de baño al final del pasillo, apestando a algas y a la podredumbre del pantano, dispuesta para un tentempié de media noche. Siete años no son muchos, pero son suficientes como para saber que uno consigue aquello por lo que paga. Pasa a ser de tu propiedad, lo has comprado, es tuyo. Es una edad suficiente como para sentir la rama cobrar vida repentinamente,

aumentar de peso y girar en tus manos para señalar en dirección al agua escondida.

Mi reacción ante la Criatura aquella noche fue quizá la reacción perfecta, la que cualquier escritor de ficción de horror o director que ha trabajado en el género anhela cuando desenfunda una pluma o una lente: una implicación emocional total, en absoluto diluida por ningún proceso mental real; y entenderá usted, verdad, que en lo que a películas de horror respecta, el único proceso mental necesario para romper el ambiente es que un amigo se incline para susurrarte al oído: ¿Te has fijado en que se le ve la cremallera en la espalda del traje?



La mujer y el monstruo

Creo que sólo la gente que ha trabajado algún tiempo en el género puede entender realmente lo frágil que es todo esto, y el enorme compromiso que exige por parte del lector o espectador maduro o inteligente. Cuando Coleridge habló de la «suspensión de la incredulidad» en su ensayo sobre la poesía imaginativa, creo que sabía que la incredulidad no es como un globo, que puede hacerse flotar por el aire con un esfuerzo mínimo; es como un peso de plomo que ha de levantarse con un enérgico tirón y mantenerse en el aire a base de fuerza. La incredulidad no es ligera; es pesada. La diferencia de ventas entre Arthur Hailey y H. P. Lovecraft podría explicarse sencillamente argumentando que todo el

mundo puede creer en la existencia de coches y bancos, pero hace falta un intelecto sofisticado y musculoso para creer, aunque sólo sea por unos instantes, en Nyarlathotep, el Ciego sin Rostro, el Aullador en la Noche. Y cada vez que me encuentro con alguien que me dice algo por el estilo de: «No leo fantasía ni veo películas de ésas; nada de todo eso es real», siento cierta simpatía por él. Sencillamente no es capaz de levantar el peso de la fantasía. Los músculos de su imaginación se han atrofiado y debilitado.

En este sentido, los niños son la audiencia perfecta para el horror. La paradoja es la siguiente: los niños, que físicamente son bastante débiles, son capaces de levantar el peso de la incredulidad con una facilidad pasmosa. Son los malabaristas del mundo invisible, un fenómeno perfectamente comprensible cuando se considera la perspectiva desde la que deben ver las cosas. Los niños manipulan con habilidad la logística de la llegada de Papá Noel en Nochebuena (entra por la chimenea porque es capaz de hacerse pequeño y, si no hay chimenea, siempre está la abertura del correo, y si no hay abertura para el correo siempre está el espacio bajo la puerta), del Conejo de Pacua, Dios (un tío grandote, tirando a viejo, barba blanca, trono), Jesús («¿Cómo crees que convirtió el agua en vino?», le pregunté a mi hijo Joe cuando tenía cinco años; la idea de Joe era que había utilizado una especie de «Kool-Aid mágico, ¿sabes lo que te digo?»), el diablo (un tipo grandote, piel roja, pies de caballo, rabo con una flecha al final, bigote como el de Snidely Whiplash), Ronald McDonald, el Rey de las Hamburguesas, los Elfos de Keebler, Dorothy y Toto, el Llanero Solitario y Tonto.

La mayoría de los padres creen que entienden esta franqueza mejor de lo que en muchos casos lo hacen, e intentan mantener a sus hijos alejados de cualquier cosa que huela demasiado a horror y a terror: «Apta para todos los públicos —mayores de 13 en el caso de *La amenaza de Andrómeda* (*The Andrómeda Strain, Robert Wise, 1971*)—, pero podría ser demasiado intensa para los niños pequeños», rezaban los anuncios de *Tiburón*, creyendo, supongo, que permitir que los niños vean una auténtica película de horror sería comparable a dejar una granada de mano en una guardería.

Pero uno de los curiosos efectos Döppler que parece darse durante este proceso de olvido selectivo que parece formar gran parte del acto de «crecer», es el hecho de que casi *todo* tiene el potencial de asustar a un niño menor de ocho años. En el momento y lugar adecuados, los niños se asustan literalmente de su propia sombra. A lo mejor ya conocerá la historia del niño de cuatro años que se

negaba a irse a la cama si no le dejaban encendida la luz en el armario. Por fin, sus padres descubrieron que tenía miedo de una criatura de la que les había oído hablar a menudo; esta criatura, que había crecido hasta extremos aterradores en la imaginación del niño, era el «twi-night double header[56]».

Visto desde esta perspectiva, incluso las películas de Disney son campos de minas del terror, y los dibujos animados, permanentemente en pantalla gracias a reposición tras reposición, y así hasta que se acabe el mundo[57], son normalmente los mayores transgresores. Hay adultos hoy en día que, al preguntarles, les dirán que la cosa más aterradora que vieron en el cine de niños fue al padre de Bambi abatido por el cazador, o a Bambi y a su madre huyendo del incendio en el bosque. Otros recuerdos de Disney que pueden situarse al mismo nivel que el horror batracio de la Laguna Negra incluyen el desfile de escobas descontroladas de *Fantasía* (y, para un niño pequeño, el auténtico terror inherente a esta situación deriva probablemente de la implícita relación paterno filial entre el ratón Mickey y el viejo brujo; las escobas están provocando un terrible desorden y, cuando el brujo/padre llegue a casa, alguien va a sufrir un CASTIGO… secuencia que podría provocar en el niño con padres estrictos un éxtasis de terror); la secuencia de *Una noche en el monte pelado* de la misma película; las brujas de *Blancanieves y los siete enanitos* y *La bella durmiente*, una con su tentadora manzana roja envenenada (¿y a qué niño pequeño no le han enseñado bien pronto a temer la idea del VENENO?), la otra con su mortal rueca… la saga continúa hasta llegar a la relativamente inocua *101 Dalmatas*, que nos presenta a la nieta lógica de todas las brujas de Disney de los años treinta y cuarenta, la malvada Cruella DeVille, con su desagradable y huesuda cara, su voz chillona (los adultos a veces olvidan lo mucho que les aterrorizan a los niños las voces chillonas, que vienen de los gigantes de su mundo, los adultos), y su plan para matar a todos los cachorros de dálmata (léase «niños», si eres una personita) y convertirlos en un abrigo de piel.

Sin embargo son los padres, por supuesto, quienes continúan respaldando la política de continuas reposiciones de Disney, a menudo con carne de gallina en sus propios brazos al redescubrir aquello que les aterrorizó de niños… porque lo que hace por encima de todo la buena película de horror (o la secuencia de horror en lo que podría presentarse como una «comedia» o un «dibujo animado») es derrumbar las angarillas de adulto de debajo de nuestros pies y devolvernos a nuestra infancia dando volteretas por una pendiente. Y ahí nuestra

propia sombra puede volver a convertirse en la de un perro agresivo, una boca abierta o una ominosa silueta.

Quizá la encarnación suprema de este retorno a la infancia esté en *Cromosoma-3* (*The Brood*, 1979) la fabulosa película de David Cronenberg en la que una mujer perturbada produce literalmente «hijos de rabia» que van asesinando uno por uno a todos los miembros de su familia. Más o menos hacia la mitad del film, su padre se sienta desanimado en la cama en una habitación del segundo piso, bebiendo y echando de menos a su mujer, que ha sido la primera en sentir la ira de los vástagos. El plano cambia para centrarse en la cama misma… y unas garras surgen de repente de debajo de ella y agarran la alfombra junto a los pies del condenado padre. De este modo, Cronenberg nos empuja por la pendiente, volvemos a tener cuatro años y nuestras peores conjeturas sobre lo que puede estar acechando bajo la cama resultan ser ciertas.

La irónico de todo esto es que los niños están mejor capacitados para tratar con la fantasía y el terror *en sus propios términos* que los adultos. Notarán que he puesto en cursiva la frase «en sus propios términos». Un adulto es perfectamente capaz de asumir el terror cataclísmico de una película como *La Matanza de Texas* porque entiende que todo es ficticio y que, cuando se acaba de rodar la toma, los muertos se levantan y van a limpiarse la sangre falsa. El niño no está tan preparado para hacer esta distinción y es por ello que *La Matanza de Texas* tiene una justa calificación de no apta para menores de dieciocho años. Los niños no necesitan ver esta película más de lo que necesitan ver a John Cassavetes reventando en mil pedazos al final de *La furia* (*The Fury*, Brian De Palma, 1978). Pero el caso es que si sentáramos a un chaval de seis años en primera fila para ver *La matanza de Texas* y a su lado pusiéramos un adulto que fuera temporalmente incapaz de distinguir entre las ficción y «las cosas reales» (tal y como lo expresa Danny Torrance, el niño de *El resplandor*); si, por ejemplo, le hubiéramos dado una dosis de LSD dos horas antes de que empezara la película, sospecho que el chaval tendría pesadillas durante quizá una semana. El adulto podría pasar un año en una habitación acolchada, escribiendo a casa con lápices de cera.

A mí, que haya cierta cantidad de fantasía y horror en la vida de un niño me parece algo perfectamente normal y útil. Debido al tamaño de su capacidad imaginativa los niños son capaces de asumirlo, y dada su posición única en la vida son capaces de emplear esas sensaciones en su propio beneficio. También entienden perfectamente su posición. Incluso en una sociedad tan relativamente

ordenada como la nuestra, entienden que su supervivencia es algo que queda completamente fuera de su influencia. Los niños son «dependientes» en todos los sentidos de la palabra hasta aproximadamente los ocho años; dependen de mamá y papá (o cualquier sustitutivo razonable) no sólo para comer, vestirse y tener refugio, sino que también dependen de que no estrellen el coche contra el estribo de un puente, de que los lleven a la escuela, de que los recojan después de las reunión de Cub Scouts, de que compren medicinas con tapones a prueba de críos, dependientes de que se aseguren de que no se electrocutan trasteando con la tostadora o intentando jugar con el Salón de Belleza de Barbie en la bañera.

En directa oposición a esta necesaria dependencia está la directiva de supervivencia implantada en todos nosotros. El niño percibe su falta de control y sospecho que es precisamente esta percepción la que hace que se sienta inquieto. Es el mismo tipo de ansiedad compartida por muchos viajeros a bordo de un avión. No tienen miedo porque crean que volar no es seguro; tienen miedo porque han rendido todo su control y, si algo va mal, lo único que podrán hacer será seguir sentados agarrados a una bolsa antimareos o a la revista de la compañía. Rendir el control va en contra de la directiva de la supervivencia. Por el contrario a pesar de que una persona informada e inteligente comprenda intelectualmente que viajar en coche es mucho más peligroso que hacerlo en avión, aun así es probable que se sienta mucho más cómoda detrás del volante, ya que entonces tiene el control… o por lo menos la ilusión de tenerlo.

Esta soterrada hostilidad y ansiedad hacia los pilotos de sus vidas puede ser la explicación de por qué, igual que las películas de Disney regresan a perpetuidad durante las vacaciones escolares, los viejos cuentos de toda la vida también parecen no pasar nunca de moda. Es improbable que un padre que levantaría los brazos en un gesto de horror sólo con pensar en llevar a su hijo o hija a ver *Drácula* o *Al final de la escalera* (*The Changeling*, Peter Medak, 1980), con su penetrante imaginería del niño ahogado, ponga objeciones a que la canguro le lea «Hansel y Gretel» a sus hijos antes de dormir. Pero tengamos en cuenta lo siguiente: el cuento de «Hansel y Gretel» comienza con un abandono deliberado (oh, sí, planeado por la madrastra, pero igualmente se trata de una madre simbólica, y el padre es un patán con cerebro de chorlito que hace todo lo que ella le dice a pesar de que sabe que está mal; así, a ella podemos considerarla amoral, pero él es activamente malvado tanto en el sentido bíblico como en el miltoniano), progresa con un rapto (la bruja de la casa de

caramelo), para desembocar en esclavización, retención ilegal y, finalmente, homicidio justificado y cremación. La mayoría de los padres y madres jamás llevarían a sus hijos a ver *Supervivientes de los Andes*, (René Cardona, 1976) esa peliculilla mexicana de explotación sobre los miembros de un equipo de rugby que sobrevivieron a un accidente de aviación en los Andes comiéndose a sus compañeros fallecidos, pero son esos mismos padres los que encuentran pocas objeciones a «Hansel y Gretel», una historia en la que la bruja hace engordar a los niños para poder comérselos. Le damos este material a los niños de un modo casi instintivo, quizá entendiendo a un nivel más profundo que semejantes cuentos de hadas son perfectos para cristalizar sus temores y hostilidades.

Incluso los viajeros temerosos de volar tienen sus propios cuentos de hadas, como por ejemplo la saga de películas de Aeropuerto que, al igual que «Hansel y Gretel» y los dibujos animados de Disney, empieza a parecer eterna… pero que en realidad sólo deberían ser vistas en Halloween, ya que todas ellas suelen estar protagonizadas por un gran reparto de momias.

Mi reacción instintiva ante *La mujer y el monstruo* aquella noche de hace tantos años fue una especie de vahído terrible, como al despertarse de una pesadilla. Pero en este caso la pesadilla se estaba desarrollando justo frente a mis ojos; toda reacción ante el espanto de la que es capaz el cuerpo humano estaba siendo apelada en aquella pantalla de autocine.

Aproximadamente veintidós años más tarde tuve la oportunidad de ver otra vez *La mujer y el monstruo*, no en la tele, donde cualquier intento por crear una tensión dramática se ve interrumpido por anuncios de coches usados, antologías de música disco de K-Tel y braguitas marca Underalls, sino, gracias a Dios, entera e intacta… e incluso en 3-D. A los tipos con gafas como yo lo del 3-D nos jode un poco. Pregúntenle a cualquiera que lleve anteojos qué le parecen esas pequeñas gafas de cartón tan chulas, a ver qué le dice. Si el 3-D regresara alguna vez a lo grande, pienso acercarme a mi Pearle Vision Center local e invertir setenta dólares en un par de gafas graduadas especiales: con una lente roja, la otra azul. Gafas molestas aparte, debería añadir que me llevé a mi hijo Joe conmigo; entonces tenía cinco años, más o menos la misma edad que tenía yo la primera vez que la vi en el autocine (e imaginen mi sorpresa —mi *triste* sorpresa — al descubrir que la película que tanto me había aterrorizado aquella lejana noche había sido calificada para todos los públicos por la MPAA[58]… igual que las películas de Disney).

Como resultado, tuve la oportunidad de experimentar ese extraño desdoblamiento en el tiempo que, creo, la mayoría de los padres sólo experimentan con sus hijos al ver una película de Disney, al leer los libros de *Winnie de Puh*, o quizá llevándolos al circo Shrine o al Barnum & Bailey. Una canción popular tiene la capacidad de recrear un «momento» en la mente del que la escucha, precisamente debido a su breve existencia de entre seis semanas y tres meses, y si por algún motivo siguen radiándose los clásicos de toda la vida es porque son el equivalente emocional del café instantáneo. Cada vez que oigo a los Beach Boys en la radio cantando «Help Me Rhonda», siempre vuelvo a experimentar durante un par de maravillosos segundos el fantástico placer culpable de palpar un pecho por primera vez (y si hacen el cálculo mental, teniendo en cuenta que ahora mismo tengo treinta y tres años, verán que no fui precisamente espabilado en este aspecto). Las películas y los libros consiguen el mismo resultado, aunque argumentaría que el «momento» mental, su textura y profundidad, tiende a ser un poco más rico, un poco más complejo, al volver a experimentar una película, y mucho más complejo cuando se trata de libros.

Aquel día con Joe vi *La mujer y el monstruo* desde el otro extremo del telescopio, pero esta particular teoría de la identificación con el momento se cumplió igualmente; de hecho, prevaleció. El tiempo, la edad y la experiencia han dejado en mí sus marcas, tal y como lo han hecho en usted; el tiempo no es un río, como teorizó Einstein: es una puta manada de búfalos desbocados que nos arrolla hasta dejarnos aplastados contra el suelo, sangrantes o muertos, con un sonotone implantado en una oreja y una bolsa de colostomía colgando de nuestro costado en vez de un calibre 44. Veintidós años más tarde ya sabía que la criatura era en realidad el entrañable Ricou Browning, el afamado especialista subacuático, embutido en un traje de látex moldeado, y la suspensión de incredulidad, ese peso mental, había pasado a ser mucho más difícil de levantar. Pero aun así lo conseguí, lo que podría no significar nada, o podría querer decir (¡eso espero al menos!) que los búfalos todavía no me han arrollado. Así, cuando el peso de la incredulidad se alzó finalmente, las viejas sensaciones volvieron a inundarme, tal y como me inundaron hace cinco años cuando llevé a Joe y a mi hija Naomi a ver su primera película, una reposición de *Blancanieves y los siete enanitos* (*Snow White and the Seven Dwarfs*, Walt Disney, 1938). Hay una escena en la película, después de que Blancanieves haya mordido la manzana envenenada, en la que los enanitos la llevan al bosque sollozando copiosamente. La mitad de los chiquillos del público también lloraban, y los labios de la otra

mitad estaban temblando. En aquel caso, la identificación con el momento fue lo suficientemente intensa como para que también yo me sorprendiera soltando unas lágrimas. Me odié a mí mismo por dejarme manipular de un modo tan descarado, pero así fue, y allí me tiene usted, lloriqueando y mojándome la barba por culpa de unos dibujos animados. Pero no era Disney quien me estaba manipulando, sino yo mismo. Era el niño de mi interior el que lloraba, sorprendido en pleno sueño e inducido a abandonarse a la lágrima fácil… pero al menos despierto por un rato.

Durante los dos últimos rollos de *La mujer y el monstruo*, el peso de la incredulidad mantiene un bonito equilibrio por encima de mi cabeza y, una vez más, el director Jack Arnold dispone frente a mí los símbolos y resuelve la vieja ecuación de los cuentos de hadas; cada símbolo es tan grande y fácil de manejar como un alfabeto infantil en bloques. Al verla, el niño vuelve a despertarse y sabe que así debe ser la muerte. La muerte es cuando el monstruo de la Laguna Negra bloquea la salida. La muerte es cuando la criatura te alcanza.

Al final, por supuesto, el héroe y la heroína, vivitos y coleando, no sólo sobreviven sino que también triunfan… igual que Hansel y Gretel. En el momento en el que los focos alumbraron la pantalla y el proyector proyectó su diapositiva de BUENAS NOCHES, CONDUZCAN CON CUIDADO sobre la gran sábana blanca (acompañada de la virtuosa sugerencia ACUDA A LA IGLESIA DE SU ELECCIÓN), experimenté una breve sensación de alivio, casi de resurrección. Pero la sensación que más perduró fue la de vahído al convencerme de que el viejo Richard Carlson y la vieja Julia Adams iban a sumergirse con toda seguridad una tercera vez, y la imagen que permanece para siempre en la retina es la de la criatura atrapando lenta y pacientemente a sus víctimas en la Laguna Negra; incluso ahora puedo verla observando por encima de su pared de barro y maderos cada vez más alta.

Sus ojos. Sus antiquísimos ojos.

V. La radio y la apariencia de realidad

1

Los libros y las películas están realmente bien, y volveremos a ellos en breve, pero antes me gustaría hablarle un rato sobre la radio de mediados de los años cincuenta. Empezaré contándole un par de cosas acerca de mi propia experiencia y, a partir de ahí, tengo la esperanza de que podremos pasar a un caso general más provechoso.

Yo pertenezco al último cuarto de la última generación que recuerda los seriales radiofónicos como una fuerza activa, un forma dramática artística con sus propias reglas y realidades. Esta afirmación es completamente cierta hasta donde alcanza, pero por supuesto no alcanza lo suficientemente lejos ni por asomo. La auténtica edad de oro de la radio terminó alrededor de 1950, el año en el que comienza el periodo de la historia de los medios que este libro intenta analizar informalmente, el año en el que cumplí tres años y celebré mi primer año completo utilizando el orinal. Como hijo de los medios de comunicación, he tenido el placer de contemplar el nacimiento del rock and roll, y lo he visto crecer sano y fuerte… pero también estuve presente, durante mi infancia, junto al lecho de muerte de la radio como medio dedicado a la ficción. Dios sabe que todavía podemos encontrar drama en la radio, (*CBS Mystery Theater* es el perfecto ejemplo), e incluso comedia, como bien sabrán los dedicados seguidores de ese superhéroe desmedidamente inepto llamado Chickenman. Pero *CBS Mystery Theater* parece extrañamente plano, extrañamente muerto; no es sino una curiosidad. Nada queda del poderoso impacto emocional que solía suscitar la radio cada vez que la puerta chirriante de *Inner Sanctum* se abría de par en par una vez por semana, durante la emisión de *Dimension X*, de *I Love a Mystery*, o durante los primeros días de *Suspense*. Aunque escucho *Mystery Theater* siempre que puedo (y considero que E. G. Marshall hace un gran trabajo como presentador), no es un programa que recomiende particularmente; es una excepción, como un Studebaker que todavía circula (apenas) o el último mérgulo

marino vivo. Más aún, *CBS Mystery Theater* es como un cable eléctrico por el que solía correr una corriente poderosa, casi letal, que ahora yace en el suelo, inexplicablemente frío e inofensivo. *The Adventures of Chickenman*, un programa sindicado de comedia, funciona mucho mejor (pero la comedia, al ser un medio tan auditivo como visual, suele hacerlo), pero aun así el intrépido y patoso Chickeman no deja de ser una especie de gusto adquirido, como tomar rapé o comer caracoles. En lo que a mí respecta, mi momento favorito en la carrera de Chickenman es aquél en que se sube a un autobús interurbano vestido con sus mallas, capa y botas, para descubrir que, como no tiene bolsillos, no lleva cambio para pagar el billete[59]. Aun así, por muy entrañable que pueda resultar Chickenman, lanzándose con el mejor de los ánimos a un desastre tras otro, siempre con su madre judía yéndole a la zaga para aportar sus consejos y una sopa de pollo con albóndigas *matzah*, nunca acaba de acaparar mi atención por completo… salvo quizá por ese momento impagable en el que baja la mirada frente al conductor del autobús, con la capa entre las piernas. Chickenman me hace sonreír; ocasionalmente incluso se me ha escapado alguna risita entre dientes; pero nunca me ha provocado punzadas de reír como hacia Fibber McGee, tan imparable como el mismísimo tiempo, cada vez que se aproximaba a su armario, o como Chester A. Riley empantanándose en largas e incómodas conversaciones con su vecino de al lado, un enterrador llamado Digger O'Dell («¡Un tipo estupendo!»).

De entre todos los programas de radio que recuerdo con perfecta claridad, el único que con propiedad pertenece a la danza macabra fue *Suspense*, también presentado por la CBS Radio Network.

Mi abuelo (el mismo que había trabajado para Winslow Homer de joven) y yo escuchamos juntos los últimos estertores de la radio. A la edad de ochenta y dos años, todavía gozaba de ánimo y buena salud, pero resultaba del todo ininteligible ya que tenía una barba muy poblada y no le quedaban dientes. Aunque hablaba, prolijamente en ocasiones, sólo mi madre era capaz de entender realmente lo que estaba diciendo. «¿Guisen-groppen fuzzwah grupp?», podía preguntarme mientras escuchábamos juntos la vieja Philco modelo mesa. «Claro que sí, yayo», le respondía yo, sin tener ni pajolera idea de con qué me había mostrado de acuerdo. En cualquier caso, teníamos la radio para unirnos.

Por aquel entonces (más o menos en 1958) mis abuelos vivían juntos en un dormitorio reconvertido en salón; era la habitación más grande de una pequeña

casa de Nueva Inglaterra. Él todavía podía andar sin ayuda (apenas) pero mi abuela estaba ciega, postrada en la cama y terriblemente hinchada, víctima de la hipertensión. Ocasionalmente tenía algún momento de lucidez, pero generalmente se entregaba a largas y agitadas diatribas, diciéndonos que había que dar de comer al caballo, que había que alimentar el fogón o que alguien tenía que ayudarla a levantarse para que pudiera preparar unos pasteles para la cena de los Elk. En ocasiones hablaba con Flossie, una de las hermanas de mi madre. Flossie había fallecido de meningitis espinal hacía cuarenta años. De modo que la situación en aquel cuarto era la siguiente: mi abuelo estaba lúcido pero resultaba incomprensible; mi abuela resultaba comprensible pero estaba completamente senil.

Entre medias estaba la radio del yayo.

En las noches que me dejaban oír la radio, acercaba una silla y la situaba en el rincón de mi abuelo, y él encendía uno de sus enormes puros. Entonces sonaba el gong que marcaba el inicio de *Suspense*; o *Johnny Dollar* presentaba el relato de la semana mediante el inaudito recurso (que yo sepa, al menos) de detallar su cuenta de gastos; o la voz de Hill Conrad en el papel de Matt Dillon surgía, profunda y en cierto modo indeciblemente agotada, para afirmar: «Hace que un hombre se vuelva cuidadoso… y algo solitario». Para mí, el penetrante aroma del humo en una habitación pequeña trae consigo su propio «momento» de referentes fantasmales: una noche de domingo escuchando la radio con mi abuelo. El chirriar de unas puertas de saloon, el tintineo de unas espuelas… o el grito con el que acababa uno de los episodios clásicos de *Suspense*: «You Died Last Night» [moriste anoche].

Y sí que murieron, efectivamente, uno tras otro, aquel último puñado de seriales radiofónicos. *Johnny Dollar* fue el primero; desgranó su última cuenta de gastos y se desvaneció en el limbo que sea que espera a los investigadores de seguros retirados. *Gunsmoke* desapareció uno o dos años más tarde. El público televisivo había asociado el rostro de Matt Dillon, el que únicamente había podido imaginar durante los diez años anteriores, con el de James Arness; el de Kitty con Amanda Blake, el de Doc con Milburn Stone, y el de Chester, por supuesto, con el de Dennis Weaver. Sus rostros y voces eclipsaron a las voces que surgían de la radio, e incluso ahora, veinte años más tarde, es la ansiosa y ligeramente quejumbrosa voz de Weaver la que asocio con Chester Good corriendo sobre el entablado de Dodge City con cojo entusiasmo gritando:

«¡Señor Dillon! ¡Señor Dillon! ¡Problemas en el Longbranch!»[60].

Fue *Suspense*, el último de los viejos seriales de horror, el que más aguantó, pero para entonces la televisión había demostrado su habilidad para producir sus propios horrores; tal y como había sucedido con *Gunsmoke*, *Inner Sanctum* había dado el salto definitivo de la radio a la tele, haciendo por fin visible la puerta chirriante. Y aunque ciertamente era lo suficientemente horrible (ligeramente descolgada, festoneada con telarañas), también resultó en cierto modo un alivio. Ninguna puerta podría haber tenido un aspecto tan horrible como para sonar de aquel modo. Permítame que prescinda de lanzarme a una disertación acerca de por qué murió la radio o en qué aspectos era superior a la televisión en términos del nivel de exigencias que requería por parte de la imaginación de sus oyentes (aunque pasaré de puntillas sobre algunos de esos elementos cuando hable del gran Arch Oboler), ya que el drama radiofónico ha sido analizado en exceso y ciertamente encomiado en exceso. Un poco de nostalgia es buena para el alma, pero creo que ya me he entregado suficiente a la mía.

Sí quiero hacer hincapié, sin embargo, en el concepto de la imaginación como herramienta en el arte y la ciencia de hacer que la gente se cague de miedo. La idea no se me ha ocurrido a mí; se la oí expresar a William F. Nolan en la World Fantasy Convention de 1979. Nada hay tan aterrador como lo que nos espera tras la puerta cerrada, dijo Nolan. Uno de acerca a la puerta de la vieja casa abandonada y oye algo arañándola desde el otro lado. El público aguanta la respiración mientras el protagonista o la protagonista (más a menudo ella que él) se acerca a la puerta. La protagonista la abre de par en par y se topa con un insecto de tres metros de altura. El público grita, pero este grito en particular tiene un curioso matiz de alivio. «Un insecto de tres metros de altura no deja de ser horrible», piensa el público, «pero soy capaz de soportar un insecto de tres metros. Temía que pudiera ser un insecto de treinta metros».

Considere, si es tan amable, la secuencia más aterradora de *Al final de la Escalera*. La heroína (Trish Van Devere) ha llegado corriendo a la casa encantada que ha alquilado su nuevo amigo (George C. Scott), pensando que éste puede necesitar su ayuda. Scott ni siquiera está allí, pero una serie de ruiditos amortiguados le llevan a ella a creer que sí. El público observa, hipnotizado, cómo Trish sube al segundo piso; luego al tercero; y finalmente franquea los estrechos escalones llenos de telarañas que conducen al desván en el que un joven fue asesinado de modo particularmente desagradable hace unos

ochenta años. Cuando entra en la estancia, la silla de ruedas del muerto gira sobre sí misma repentinamente y se lanza hacia ella, persiguiéndola tres pisos escaleras abajo, y adelantándola por el recibidor para finalmente volcar frente a la puerta principal. El público grita cuando la silla de ruedas vacía persigue a la muchacha, pero el auténtico miedo ya ha pasado; ha sido en ese momento en el que la cámara se regodea en las largas y sombrías escaleras, mientras intentamos imaginar cómo nos sentiríamos nosotros al recorrer esos escalones yendo al encuentro de un horror todavía desconocido pero inevitable.

Cuando ofreció el ejemplo del insecto gigante detrás de la puerta, Bill Nolan hablaba como guionista, pero el caso es aplicable a todos los medios. Lo que se oculta tras la puerta o acecha en lo alto de las escaleras nunca resulta tan aterrador como la puerta o la escalera en sí. Y a causa de ello se genera una paradoja: el trabajo de horror artístico casi siempre resulta decepcionante. Es la clásica situación en la que resulta imposible ganar. Puedes asustar a la gente con lo desconocido durante mucho, mucho tiempo. El ejemplo clásico, tal y como señaló Bill Nolan, es la película de Jacques Tourneur con Dana Andrews *La noche del demonio* (*Night of the Demon*, 1957), pero antes o después, como en el póker, hay que mostrar las cartas. Hay que abrir la puerta y mostrarle al público lo que hay detrás de ella. Y si resulta que lo que hay es un insecto de, no tres, sino treinta metros de alto, el público dejará escapar un suspiro de alivio (o un grito de alivio) y pensará: «Un insecto de treinta metros de altura no deja de ser horrible, pero puedo soportarlo. Temía que pudiera ser un insecto de trescientos metros». El caso es (y no deja de ser algo positivo para la raza humana, teniendo en cuenta que hemos tenido que lidiar con acontecimientos tan agradables como Dachau, Hiroshima, la Cruzada de los Niños, la hambruna en Camboya y lo sucedido en Jonestown, Guyana) que el consciente humano puede soportarlo casi todo… lo que deja al escritor o director de un relato de horror con un problema que es el equivalente psicológico de tener que inventar un motor espacial que supere la velocidad de la luz teniendo que enfrentarse a la ecuación $E=MC^2$.



Cartel de *La noche del demonio*

Hay y siempre ha habido, una escuela de escritores de horror (yo no me cuente entre ellos) que creen que el modo de saltarse esta barrera es no llegar nunca a abrir la puerta. El ejemplo clásico de esto (incluso sale una puerta) es la versión de Robert Wise de la novela de Shirley Jackson *The Haunting of Hill House*[61]. La película y el libro no distan mucho en cuanto a argumento, pero a mi juicio difieren notablemente en empuje, punto de vista y efecto final. (¿Estábamos hablando de radio, verdad? Bueno, ya volveremos a ello, supongo, antes o después). Más adelante trataremos la excelente novela de la señorita Jackson, pero por ahora centrémonos en la película. En ella, un antropólogo (Richard Johnson) cuyo pasatiempo es la caza de fantasmas, invita a tres personas a pasar con él un fin de semana en la tristemente célebre Hill House, donde en el pasado se han sucedido cierto número de acontecimientos desagradables y donde, en ocasiones, se han aparecido (o no) fantasmas. La expedición incluye a dos damas que ya han experimentado con anterioridad aspectos del mundo invisible (Julie Harris y Claire Bloom) y el despreocupado sobrino del actual propietario, interpretado por Russ Tamblyn, uno de los locos del baile de *West Side Story* (Robert Wise, 1961).

El ama de llaves, la señora Dudley, les ofrece a cada uno su sencillo y escalofriante catecismo al llegar: «Nadie vive cerca de esta casa; nadie quiere vivir cerca de aquí. De modo que nadie los oirá si gritan. En la noche. En la

oscuridad».

Por supuesto, pronto queda demostrado que la señora Dudley tiene razón. Los cuatro experimentan una escalada constante de horrores y el despreocupado Luke termina diciendo que la propiedad que hasta ahora tanto deseaba heredar debería ser quemada… y el suelo sembrado con sal.

Lo más interesante para nuestra discusión es el hecho de que nunca llegamos a ver realmente qué es lo que encanta Hill House. Hay *algo*, eso está claro. *Algo* agarra de la mano a la aterrorizada Eleanor en mitad de la noche (ella cree que ha sido Theo, pero al día siguiente averigua que Theo ni siquiera estaba cerca de ella). Algo golpea contra las paredes produciendo un ruido como de cañonazos. Y de un modo más apropiado aún para el tema que nos ocupa, ese mismo algo provoca que una puerta se combe grotescamente hacia dentro hasta que toma el aspecto de una gran burbuja convexa… una visión tan poco habitual para el ojo que la mente reacciona con horror. Para usar la terminología de Nolan, algo está rascando en la puerta. De un modo muy real, a pesar de la buena labor de los actores, la buena dirección, y la maravillosa fotografía en blanco y negro de David Boulton, lo que tenemos en la película de Wise, que abrevió el título dejándolo en *The Haunting* (*La mansión encantada*) es una de las pocas películas radiofónicas de horror. Algo está arañando esa recargada puerta artesonada, algo horrible… pero es una puerta que Wise escoge no abrir nunca.

Lovecraft habría abierto la puerta… pero sólo una rendija. Ésta es la última entrada en el diario de Robert Blake en el cuento «El huésped de la negrura», que le dedicó a Robert Bloch:

> Pierdo la noción de la distancia… lo lejano está cerca y lo cercano lejos… no hay luz… no hay cristal… veo la aguja… la torre… la ventana… ruidos… Roderick Usher estoy loco o me estoy volviendo loco… ya se agita y aletea en la torre… somos uno… quiero salir debo salir y unificar mis fuerzas… sabe dónde estoy.
>
> Soy Robert Blake, pero veo la torre en la oscuridad. Hay un olor terrible… sentidos transfigurados… saltan las tablas de la torre y se abre paso… Ia… ngai… yggg.
>
> Lo veo… viene hacia acá… viento infernal… sombra titánica… negras alas… Yog-Sothoth, sálvame tú, ojo ardiente de tres lóbulos[62].

Así termina el cuento, dejándonos sólo con una vaga intuición de lo que podría haber sido el acechador de Robert Blake. «No puedo describirlo», nos cuenta un protagonista tras otro, «si lo hiciera, se volverían locos de terror». Pero

de algún modo, lo dudo. Creo que tanto Wise como Lovecraft antes que él entendieron que abrir la puerta, en el noventa y nueve por ciento de los casos, es destruir el efecto onírico, unificador, del mejor horror. «Puedo soportarlo», dice el público acomodándose en el asiento y… ¡Bam! Has perdido el partido justo en el último minuto.

Mi propia desaprobación de este método (dejar que la puerta se combe pero no abrirla nunca) surge de la creencia de que es como jugar a empatar, no a ganar. Después de todo, siempre está (o podría estar) ese uno por ciento restante, así como todo el concepto de la suspensión de incredulidad. En consecuencia, prefiero abrir la puerta de par en par en algún momento de las festividades; prefiero darle la vuelta a todas mis cartas. Y si el público se descojona de risa en vez de gritar de terror, si ven la cremallera en la espalda del monstruo… pues habrá que volver a la mesa de dibujo e intentarlo de nuevo.

Lo más emocionante de la radio en sus mejores momentos era que podía prescindir de todo el dilema de si abrir la puerta o dejarla cerrada. La radio, debido a la naturaleza misma del medio, quedaba exenta. Para los oyentes de los años 1930 a 1950, no había expectativas visuales que satisfacer en su apariencia de realidad.

Pero ¿en qué consiste exactamente esta «apariencia de realidad»? Voy a servirme de otro ejemplo sacado de las películas, para propósitos de comparación y contraste. Una de los clásicos filmes de miedo que me perdía continuamente de niño fue el de *La mujer pantera* (*Cat People*, 1943) de Val Lewton, dirigida por Jacques Tourneur. Al igual que *La parada de los monstruos*, es una de esas películas que suele surgir en las conversaciones entre aficionados sobre qué debe tener una «estupenda» película de horror; otras serían *La noche del demonio*, *Al morir la noche* (*Dead of Night*, Alberto Cavalcanti, Charles Crichton, Basil Dearden y Robert Hamer, 1945) y *El experimento del Dr. Quatermass* (*The Quatermass Xperiment*, Val Guest, 1955), supongo, pero por ahora centrémonos en la película de Lewton. Mucha gente la recuerda con afecto y respeto de su infancia… hizo que se cagaran de miedo. Hay dos escenas en concreto que siempre suelen mencionarse; ambas implican a Jane Randolph, la chica «buena», siendo amenazada por Simone Simon, la chica «mala», que en el fondo, siendo justos, no es más voluntariamente malvada que el pobre Larry Talbot en *El hombre lobo* (*The Wolf Man*, George Waggner, 1941). En una, la señorita Randolph queda atrapada en una piscina desierta en un sótano, amenazada por una gran pantera que da vueltas a su

alrededor, acercándose cada vez más. En la otra secuencia, es perseguida por Central Park… el felino anda pisándole los talones… se prepara para saltar sobre ella… oímos un ruido seco… que resulta ser sólo el ruido producido por los frenos de un autobús. La señorita Randolph sube a él, dejando al público flácido de alivio y con la sensación de que ha escapado a un terrible desastre por los pelos.

En términos de efectividad psicológica, no discutiré la tesis de que *La mujer pantera* es una buena, quizá incluso una estupenda, película americana. Es, casi con completa seguridad, el mejor film de horror de los cuarenta. La base del mito del pueblo felino (los Hombres Pantera, si así lo prefiere) está profundamente arraigada en el temor sexual; a Irena (la señorita Simon) la han convencido desde niña de que cualquier explosión de pasión tendrá como resultado convertirla en felino. En cualquier caso, se casa con Kent Smith, que está tan encaprichado de ella que la lleva al altar a pesar de que todos intuimos que va a pasar la noche de bodas (y muchas otras después) durmiendo en el sofá. No es de extrañar que el pobre acabe dedicando sus atenciones a Jane Randolph.

Pero volviendo a esas dos escenas: la de la piscina funciona bastante bien. Lewton, al igual que Stanley Kubrick en *El resplandor* (*The Shining*, 1980), es un maestro del contexto, ilumina la escena a la perfección y controla hasta la última variable. Sentimos la verdad de la escena en todos los detalles, desde las paredes azulejadas y el movimiento del agua en la piscina hasta el eco ligeramente desdibujado que oímos cuando habla la señorita Randolph (para pronunciar la tradicional pregunta de las películas de horror: «¿Quién anda ahí?»). Y estoy seguro de que la escena de Central Park también funcionaba para el público de los años cuarenta, pero hoy en día no hay modo de tragársela; incluso en los pueblos más remotos, el público abucheará y se reirá de ella.

Finalmente pude ver la película como adulto y me estuve estrujando los sesos algún tiempo intentando entender a qué había venido tanta algarabía. Creo que finalmente comprendí por qué la escena del acecho en Central Park resultaba efectiva entonces pero ha dejado de serlo ahora. Tiene algo que ver con lo que los técnicos cinematográficos llaman la «tecnología de vanguardia». Pero esto es sólo el modo que tienen los técnicos de referirse a lo mismo que yo he llamado «expectativas visuales» o «apariencia de realidad».

Si tienen la oportunidad de ver *La mujer pantera* en la tele o en alguna filmoteca en su ciudad, presten particular atención a la secuencia en la que Irena persigue a Jane Randolph mientras ésta se apresura a coger el autobús. Tómense

un momento para observarla atentamente y verán que no se trata ni mucho menos de Central Park. Es un decorado construido en un estudio. No hace falta estrujarse demasiado los sesos para encontrar un motivo. No es que Tourneur, que quería tener el control de la iluminación en todo momento[63], eligiera rodar en un estudio; es que no le quedaba otro remedio. La «tecnología de vanguardia» de 1942 no permitía rodar de noche en locaciones. De modo que, en vez de rodar de día con un filtro, utilizó una técnica que de inmediato resulta más evidentemente falsa, Tourneur optó razonablemente por el decorado (me resulta interesante que, unos cuarenta años después, Stanley Kubrick hiciera exactamente lo mismo en *El Resplandor*… y, como Lewton y Tourneur antes que él, Kubrick es un director que muestra una sensibilidad casi exquisita ante los matices de la luz y las sombras).



La mujer pantera

Para el público de la época esto no suponía un problema de autenticidad; estaban acostumbrados a integrar los decorados de las películas en su proceso imaginativo. Los decorados eran aceptados, del mismo modo que ahora nosotros podemos aceptar un único elemento de atrezzo en una obra teatral que exige un escenario principalmente vacío (tal como sucede en *Nuestra ciudad* de Thornton Wilder); es una convención que el aficionado al teatro victoriano sencillamente no hubiera asimilado. Quizá podría haber aceptado el *principio* del escenario

desnudo, pero emocionalmente la obra habría perdido la mayor parte de su efecto y encanto para él. Lo más probable es que el aficionado al teatro victoriano encontrara *Nuestra ciudad* fuera del alcance de su «apariencia de realidad».

Para mí, la escena de Central Park ha perdido su verosimilitud por la misma razón. A medida que la cámara sigue a la señorita Randolph, todo lo que la rodea grita «¡falso! ¡falso! ¡falso!» ante mis ojos. Mientras se supone que debía estar preocupado por si Jane Randolph iba o no iba a ser atacada, me sorprendí por el contrario fijándome en la pared de cartón piedra que se ve al fondo. Cuando por fin aparece el autobús, imitando con sus frenos el gruñido de decepción felino, estaba distraído preguntándome si les habría resultado difícil llevar un autobús neoyorquino a un estudio cerrado y si los arbustos del fondo eran auténticos o de plástico.

La apariencia de realidad cambia, los límites de ese país mental en el que la imaginación puede ser utilizada con fruición (definido atinadamente por Rod Serling como *The Twilight Zone — La dimensión desconocida*—, una expresión que ha pasado a formar parte del vocabulario americano) están en un flujo casi constante. En los años sesenta, la década en la que más películas he visto en mi vida, la tecnología de vanguardia había avanzado hasta tal que los decorados y los estudios casi habían quedado obsoletos. Nuevos tipos de película habían hecho perfectamente posible rodar con luz natural. En 1942 Val Lewton no habría podido rodar en Central Park de noche, pero en *Barry Lyndon* (1975), Stanley Kubrick rodó varias escenas a la luz de las velas. Es un salto técnico cuántico que tiene un efecto paradójico: roba el banco de la imaginación. Quizá, dándose cuenta de esto, Kubrick da un enorme paso atrás y recupera los decorados con su siguiente película, *El resplandor*[64].

Todo esto podría parecer alejado del tema de los seriales radiofónicos y la pregunta sobre si abrirle o no la puerta al monstruo, pero en realidad estamos justo al lado de ambos temas. De igual modo que el público de los años cuarenta y cincuenta aceptaba el decorado de Central Park de Lewton, también los oyentes de radio creían lo que los presentadores, actores y técnicos de sonido les contaban. La apariencia de realidad estaba ahí, pero era de plástico, y se veía limitada por muy pocas expectativas. Cuando imaginabas el monstruo en tu cabeza, no había ninguna cremallera en su espalda; era un monstruo perfecto. Un oyente de hoy en día que escuchara viejas grabaciones no aceptaría un programa

como *Make-Belive Ballroom* más de lo que yo soy capaz de aceptar la pared de cartón piedra de Lewton; sencillamente estamos oyendo a un DJ de los años cuarenta poniendo discos en un estudio. Pero para los oyentes de aquel entonces, el *Make-Belive Ballroom* era más auténtico que impostado; podías imaginar a los hombres con sus chaqués, a las mujeres con sus trajes y suaves guantes hasta el codo, los brillantes candelabros de pared y a Tommy Dorsey, resplandeciente con su chaqueta blanca, dirigiendo la orquesta. En el caso de la célebre emisión de Orson Welles de *La guerra de los mundos* en una presentación de Halloween del Mercury Theater (y ése fue un truco o trato que millones de americanos nunca pudieron olvidar), ese país de la imaginación pudo ensancharse lo suficiente como para conseguir que la gente saliera gritando a las calles. En la tele nunca hubiera funcionado, pero en la radio no había cremalleras en la espalda de los marcianos.

La radio evitó el dilema de puerta abierta/puerta cerrada, creo porque ingresaba en el banco de la imaginación antes que retirar, en nombre de la «tecnología de vanguardia». La radio lo hacía real.

2

Mi primera experiencia con el horror de verdad se la debo a Ray Bradbury, más concretamente a una adaptación de su relato «La tercera expedición» que oí en *Dimension X*. Debió emitirse más o menos en 1951, lo que quiere decir que entonces tenía cuatro años. Pedí permiso para poder oírlo pero mi madre me lo denegó, diciendo: «Empieza demasiado tarde, y además sería demasiado sobrecogedor para un niño pequeño como tú».

En otra ocasión, mi madre me contó que una de sus hermanas casi se cortó las venas en la bañera durante la emisión de *La guerra de los mundos* de Orson Welles. Mi tía no lo había hecho sin pensar, podía ver el exterior desde la ventana del baño y no tenía, dijo luego, ninguna intención de cortarse las muñecas mientras no viera los trípodes de los marcianos surgir amenazadoramente en el horizonte. Supongo que podríamos decir que a mi tía el programa de Welles le había resultado demasiado sobrecogedor… y las palabras de mi madre aún resuenan en mi cabeza años después como una voz surgiendo de un sueño inquietante del que nunca has llegado a despertar del todo: «Demasiado sobrecogedor… sobrecogedor… sobrecogedor…».

En cualquier caso, me levanté de la cama y me acerqué sin hacer ruido a la puerta para escuchar. Y tenía razón: era realmente sobrecogedor.

Unos viajeros espaciales aterrizan en Marte, sólo que no se trata de Marte ni mucho menos. Es la entrañable ciudad de Greentown, Illinois, habitada por todos los amigos y parientes fallecidos de los viajeros. Sus madres están aquí, sus antiguas novias, el viejo Clancey, el policía local, la señorita Henreys, de segundo. En Marte, Lou Gehrig sigue enviando pelotas por encima de la valla bateando para los Yankees.

Marte es el cielo, deciden los viajeros espaciales. Los locales llevan a la tripulación a sus casas, donde duermen el sueño de los justos, ahítos de hamburguesas, perritos calientes y pastel de manzana de mamá. Sólo uno de los

miembros de la tripulación sospecha la indecible obscenidad, y tiene razón. ¡Vaya si la tiene! Pero incluso él despierta a la realidad de esta ilusión mortal demasiado tarde… porque durante la noche, los adorados rostros empiezan a fundirse, a descomponerse y a cambiar. Los ojos amables, sabios, se vuelven negros pozos de odio homicida. Las rosadas mejillas del abuelo y la abuela se alargan y adquieren un tono amarillento. Las narices se convierten en arrugadas trompas. Las bocas se tornan fauces abiertas. Es una noche de horror progresivo, una noche de gritos desesperanzados y terror prolongado, porque después de todo Marte no es el cielo. Marte es un infierno de odio y engaño y asesinato.

Aquella noche no dormí en mi cama; aquella noche dormí en el pasillo, donde la luz real y racional de la bombilla del baño podía alumbrar mi rostro. Ése era el poder de la radio en su punto álgido. La Sombra, nos aseguraban al principio de cada episodio, tenía «el poder de obnubilar la mente de los hombres». Me parece a mí que, en lo que a la ficción en los medios se refiere, son la televisión y el cine los que a menudo obnubilan esa parte de nuestra mente en la que la imaginación se mueve más productivamente; y lo hacen imponiendo la dictadura de la realidad visual.

Si ve usted la imaginación como una criatura mental capaz de adoptar cien formas posibles (imaginen, si quieren, a Larry Talbot condenado no sólo a convertirse en un hombre lobo con la luna llena sino en todo un bestiario en noches sucesivas; desde hombre tiburón hasta hombre pulga), entonces una de sus formas es la de un gorila desbocado: una criatura peligrosa y completamente fuera de control.



Lon Chaney Jr. como Larry Talbot, el hombre lobo

Si esto le parece fantasioso o melodramático, piense en sus hijos o en los de algún amigo cercano (no recurra a su propia infancia; será capaz de recordar algunos hechos que sucedieron con cierta fidelidad, pero la mayoría de sus recuerdos sobre cómo era su vida emocional serán completamente falsos) y las veces en las que sencillamente se descubren completamente incapaces de apagar la luz del segundo piso, bajar al sótano o quizá traer un abrigo del armario porque vieron u oyeron algo que los asustó (y no necesariamente una película o un programa de la tele). Ya he mencionado antes el caso del aterrador «twi-night double-header»; John D. MacDonald cuenta la historia de cómo durante semanas su hijo vivió aterrorizado por algo que llamaba «the green ripper» [el destripador verde]. Finalmente, MacDonald y su esposa averiguaron que, en una cena, un amigo había mencionado las palabras «the Grim Reaper» [el Segador, la Parca]. Sin embargo, su hijo había entendido *green ripper*; más tarde MacDonald tituló así uno de sus relatos de Travis McGee.

Los niños pueden asustarse por una gama tan amplia de cosas que los adultos generalmente entienden que preocuparse en exceso por esto es poner en peligro todas las relaciones con ellos; empieza uno a sentirse como un soldado en mitad de un campo de minas. Añádase a esto otro factor de complicación: a veces asustamos a nuestros niños a propósito. *Algún día*, les decimos, *un hombre en un coche negro podría pararse junto a ti y ofrecerte un caramelo a cambio de que vayas con él a dar un paseo. Es un hombre muy malo* (léase el hombre del saco), *y si se para a tu lado, nunca, nunca, nunca has de…*

O: *En vez de darle ese diente al Ratoncito Pérez, Ginny, vamos a meterlo en este vaso de Coca-Cola. Mañana por la mañana el diente habrá desaparecido. La Coca-Cola lo habrá disuelto. Piensa en ello la próxima vez que te bebas medio litro de golpe…*

O: *Los niños pequeños que juegan con cerillas mojan la cama, no pueden evitarlo, de modo que no…*

O el clásico entre los clásicos: *No te metas eso en la boca, no sabes de dónde ha salido*.

La mayoría de los niños se las arreglan bastante bien con sus temores… la mayor parte del tiempo, al menos. El rango de metamorfosis de sus imaginaciones es tan enorme, tan maravillosamente variado, que el gorila sólo sale de la baraja de vez en cuando. Además de preocuparse de lo que podría esconderse en el armario o bajo la cama, tienen que imaginarse así mismos como bomberos o policías (imaginarse como el Perfecto y Muy Gentil Caballero),

como sus propios padres, disfrazados con las viejas ropas del desván y cogidos de la mano sonrientes frente a un espejo que les muestra el futuro del modo menos amenazador. Necesitan experimentar todo un rango de emociones, del amor al aburrimiento, para probarlas como zapatos nuevos.

Pero de vez en cuando salta el gorila. Los niños entienden que este rostro de su imaginación debe ser enjaulado («Sólo es una película, en realidad no podría pasar, ¿verdad?»; o, como escribe Judith Viorst en uno de sus recomendables libros para niños: Mi mamá dice que los fantasmas, los vampiros y los zombis no existen… *pero*…). Pero sus jaulas son, necesariamente, más endebles que las que erigen sus mayores. No creo que haya gente en el mundo sin una sola pizca de imaginación (aunque he acabado por creer que los hay que carecen incluso del más rudimentario sentido del humor), pero a veces lo parece… quizá porque algunas personas parecen levantar, no simples jaulas de gorila, sino cámaras acorazadas estilo Chase Manhattan Bank. Con cierres temporales incluidos.

Una vez le hice notar a un entrevistador que la mayoría de los grandes escritores tienen una curiosa mirada infantil en sus rostros, y esto parece incluso más pronunciado en los rostros de los que escriben fantasía. Quizá sea más perceptible en la cara de Ray Bradbury, que conserva enérgicamente la apariencia del muchacho que fue en Illinois (su rostro aún muestra ese aspecto a pesar de ya es un sexagenario de pelo canoso y gruesas gafas). Robert Bloch tiene la cara de un alumno de sexto (el payaso de la clase, además) a pesar de haber rebasado los sesenta (si bien no me atrevo a decir en cuánto los ha rebasado; podría enviar a Norman Bates a hacerme una visita); es el rostro del chaval que se sienta en la última fila de la clase y hace ruidos chirriantes en su pupitre con la palma de las manos, al menos hasta que la maestra le indica que se siente en la primera, algo que normalmente no tarda mucho en suceder. Harlan Ellison tiene el rostro de un chico duro de ciudad, con la suficiente confianza en sí mismo como para ser amable en la mayor parte de los casos, pero perfectamente capaz de joderte vivo si le causas algún problema.

Pero quizá el aspecto que estoy intentando describir (o sugerir; una auténtica descripción resulta del todo imposible) es más evidente en el rostro de Isaac Bashevis Singer, quien, a pesar de estar considerado un escritor «serio» por parte del *establishment* crítico, ha dedicado buena parte de su carrera a catalogar diablos, ángeles, demonios y *dybbuks*. Coja cualquier libro de Singer y échele un buen vistazo a la foto del autor (también puede leerse el libro cuando haya terminado de ver la foto, ¿vale?). Es el rostro de un anciano, pero tiene una

superficie tan transparente que podríamos leer el periódico a través de ella. Y por debajo está el muchacho, estampado con toda claridad en sus rasgos. Se ve principalmente en sus ojos; son jóvenes y límpidos.

Una de las razones que podrían explicar estas «jóvenes caras» es el echo de que a los escritores de fantasía les cae bien el gorila. Nunca se han tomado las molestias de reforzar la jaula y, como resultado, parte de ellos nunca ha terminado de realizar ese alejamiento de la imaginación que forma una parte muy importante del proceso de crecimiento, de adoptar esa visión de túnel tan necesaria para labrarse una carrera exitosa como adulto. Una de las paradojas de la fantasía y el horror es que el escritor especializado en el género es un poco como los cerditos perezosos que construyen sus casas de paja y ramas, pero en vez de aprender la lección y levantar razonables casas de ladrillo como su hermano mayor (en mis recuerdos simbolizado para siempre por su gorra de ingeniero en los dibujos de Disney), el escritor de fantasía y horror simplemente vuelve a levantarla con palos y paja. Porque, en cierto modo insensato, le *gusta* que el lobo venga y la derrumbe soplando, del mismo modo que le gusta que de vez en cuando el gorila se escape de la jaula.

La mayoría de la gente no son escritores de fantasía, por supuesto, pero casi todos nosotros reconocemos la necesidad de alimentar la imaginación con un poco de fantasía de vez en cuando. La gente parece darse cuenta de que en cierto modo la imaginación necesita una dosis, como si fueran vitaminas o sales de yodo para prevenir el bocio. La fantasía es sal para la mente.

Antes he hablado sobre la suspensión de la incredulidad, la definición clásica de Coleridge para lo que el lector debe proveer si busca encontrar una descarga concentrada de emoción en un cuento fantástico, una novela o un poema. Otra modo de decirlo es que el lector debe estar dispuesto a abrir la jaula para dejar salir al gorila un rato, y cuando vemos la cremallera en la espalda del monstruo, el gorila regresa dócilmente a su jaula. Después de todo, para cuando cumplimos los cuarenta más o menos, el pobre bicho lleva tanto tiempo metido allí dentro que quizá ha desarrollado en parte la clásica «mentalidad de internado». En ocasiones hay que empujarle con la porra para conseguir que salga. En otras, se niega en redondo.

Visto en estos términos, la apariencia de realidad resulta ser algo muy difícil de manipular. Por supuesto las películas han conseguido hacerlo; de otro modo este libro tendría un tercio menos de páginas como poco. Pero al dar un rodeo y evitar el aspecto visual de esta apariencia de realidad, la radio desarrolló una

herramienta fantástica (quizá incluso peligrosa; las revueltas y la histeria nacional que siguieron a la emisión de *La guerra de los mundos* sugieren que así podría haber sido[65]) para trastear en la cerradura de la jaula del gorila.

Pero a pesar de toda la nostalgia que queramos sentir, es imposible volver atrás y experimentar de nuevo la esencia creativa del terror radiofónico; esa ganzúa en particular se ha roto debido al sencillo hecho de que, para bien o para mal, hoy en día exigimos una aportación visual creíble como parte de nuestra apariencia de realidad. Nos guste o no, parece que estamos condenados a ello.

3

Casi hemos terminado nuestro breve repaso a la radio, creo que insistir más sería arriesgarme a dar el coñazo como uno de esos agotadores cinéfilos que insisten en pasarse la noche afirmando que Charlie Chaplin fue el mejor actor que ha visto la pantalla o que los spaghetti westerns de Clint Eastwood representan la cumbre del movimiento Absurdo/Existencial. Pero ninguna discusión del fenómeno del terror radiofónico, sin importar lo breve que sea, estaría completa sin por lo menos hacer una mención al principal *auteur* del género: no Orson Welles, sino Arch Oboler, el primer dramaturgo que tuvo su propio serial radiofónico a nivel nacional, el escalofriante *Lights Out*.

En realidad *Lights Out* se emitió en los años cuarenta, pero muchos de sus programas fueron recuperados en los cincuenta (e incluso en los sesenta) como para que pueda sentirme justificado a la hora de incluirlo aquí.

El episodio que recuerdo más vivamente, de haberlo oído en una de las recuperaciones de *Dimension X* es «The Chicken Heart That Ate the World» [el corazón de pollo que se comió el mundo]. Oboler, al igual que muchos otros autores en el campo del horror (Alfred Hitchcock es otro ejemplo perfecto), es extremadamente consciente del humor que va implícito en el horror, y esta percepción nunca fue más evidente que en la historia del corazón de pollo, que provocaba risas en el oyente debido a lo absurdo de su premisa a pesar de ponerle la carne de gallina.

—¿Recuerda que hace tan sólo un par de días me preguntaba usted mi opinión acerca de cómo creía que sería el fin del mundo? —Le cuenta a su joven protegido el estudioso científico que involuntariamente ha traído el horror a un mundo confiado mientras ambos vuelan a dos mil metros en un aeroplano ligero sobre el corazón del pollo que no deja de crecer—. ¿Recuerda mi respuesta? ¡Oh, qué profecías tan académicas! Teorías imponentes sobre el cese de la rotación de la tierra… entropía… pero ahora… ¡Ésta es la realidad, Louis! ¡Es el

fin de la humanidad! No a manos de la fusión atómica… ni en la gloria de la combustión interestelar… ni en la paz del silencio blanco y frío… ¡sino con *eso*! Esa carne mutante y absorbente que se extiende bajo nosotros. Menuda broma, ¿eh, Louis? ¡La broma del cosmos! ¡El final de la humanidad… por culpa de un corazón de pollo.

—No —balbucea Louis—. No, yo no puedo morir. Encontraré un lugar seguro en el que aterrizar…

Pero entonces, perfectamente medido, el reconfortante zumbido del motor del avión se convierte en un tosido intermitente.

—¡Vamos a caer! —Grita Louis.

—El fin de la humanidad —proclama el doctor en tonos estentóreos, y ambos se precipitan directamente sobre el corazón del pollo. Oímos su latido regular… más fuerte… más fuerte… y por fin el nauseante zambullido con el que finaliza el relato.

Parte del auténtico genio de Oboler reside en que, cuando «The Chicken Heart That Ate the World» terminaba, uno sentía ganas de reír y de vomitar a la misma vez.

«Que salgan los bombarderos», solía decir un viejo anuncio radiofónico (de fondo, un zumbido de bombarderos; el ojo mental visualiza un cielo recubierto de Fortalezas Volantes). «Suelten el helado sobre Puget Sound[66]», continúa la voz (ruido chirriante de las puertas hidráulicas de la bodega abriéndose; un silbido penetrante seguido de un gigantesco chapoteo). «Muy bien, ahora lancen sirope de chocolate… la nata montada… y… *dejen caer las guindas de marrasquino!*». Oímos un enorme bufido líquido mientras cae el sirope de chocolate, luego un tremendo chiflido cuando le sigue la nata montada. Estos sonidos son rematados por un pesado *plop… plop… plop…* de fondo. Y, por absurdo que pueda parecer, la mente responde a estas indicaciones; el ojo interior realmente ve una serie de gigantescas bolas de helado cayendo sobre Puget Sound como si fuera un cucurucho volcánico, cada una de ellas rematada por una guinda de marrasquino del tamaño del Kingdome de Seattle. De hecho, vemos esas guindas de cóctel desagradablemente rojas cayendo del cielo, hundiéndose en la gigantesca masa de nata montada y dejando cráteres del tamaño del Gran Tycho. Agradézcanselo al genio de Stan Freberg[67].

Arch Oboler, un hombre infatigablemente inteligente que también estuvo implicado en el teatro y en el cine (*Five*, 1951 uno de los primeros filmes en

tratar la supervivencia de la humanidad tras la Tercera Guerra Mundial, fue un invento de Oboler), utilizó dos de las mayores fuerzas de la radio: la primera es la obediencia innata de la mente, su predisposición a intentar ver lo que sea que alguien le sugiere que vea, sin importar lo absurdo que pueda ser; la segunda es el hecho de que el miedo y el horror son emociones cegadoras que nos quitan los anclajes de adulto de un sopapo y nos dejan tanteando en la oscuridad como niños que no encuentran el interruptor de la luz. La radio es, por supuesto, un medio «ciego», y sólo Oboler lo utilizó tan bien o de un modo tan completo.

Por supuesto, nuestros oídos modernos captan de inmediato las convenciones que el medio ya ha superado (en su mayor medida debido a nuestra dependencia cada vez mayor de lo visual a la hora de crear nuestra apariencia de realidad), pero eran una práctica habitual que las audiencias del momento no tenían el más mínimo problema en aceptar (del mismo modo que aceptaban el muro de cartón piedra de Tourneur en *La mujer pantera*). Si estas convenciones resultan discordantes para los oyentes de los ochenta, del mismo modo que los apartes de una obra shakespeariana pueden resultar discordantes para alguien que va por primera vez al teatro, se trata de nuestro problema, y somos nosotros quienes debemos lidiar con él lo mejor que podamos.

Una des estas convenciones es el uso constante de la voz de un narrador para hacer avanzar la historia. La segunda es el diálogo descriptivo, una técnica necesaria en la radio que la televisión y el cine se han encargado de volver obsoleta. Aquí, por ejemplo, extraído de «The Chicken Heart That Ate the World», tenemos al doctor Alberts hablándole a Louis del corazón de pollo; lean el pasaje y luego pregúntese lo genuino que suena este parlamento a sus oídos entrenados por la tele y el cine:

> Míralo ahí abajo… una gran manta de maldad que lo recubre todo. Observa cómo las carreteras se ennegrecen cubiertas de hombres, mujeres y niños que huyen por sus vidas. Mira cómo la masa protoplásmica gris se alarga para engullirlos.

En la tele, uno se reiría a carcajadas de este diálogo por ridículo; como dicen ahora, «no mola». Pero oído en la oscuridad, acompañado del zumbido del motor del avión de fondo, funciona realmente bien. Voluntaria o involuntariamente, la mente conjura la imagen que Oboler desea: esa enorme masa gelatinosa, latiendo rítmicamente, engullendo a los refugiados que

huyen…

Irónicamente, la televisión y las primeras películas habladas también dependían en gran medida de las convenciones principalmente auditivas de la radio hasta que encontraron sus propias voces y sus propias convenciones. La mayoría de nosotros recordaremos los «puentes» narrativos utilizados en las primeras series televisivas (estaba, por ejemplo, Truman Bradley, aquel individuo de aspecto peculiar, que nos ofrecía una mini lección de ciencia al principio de cada episodio semanal de *Science Fiction Theater* y una mini moraleja al final; puede que el último pero quizá mejor ejemplo de la convención fuera la narración con la que el fallecido Walter Winchell acompañaba cada episodio de *Los intocables de Elliot Ness*). Pero si observamos esas primeras películas sonoras, también podremos encontrar los mismos diálogos descriptivos y los mismos recursos narrativos. En realidad no son necesarios, ya que podemos ver lo que está sucediendo, pero igualmente permanecieron durante cierto tiempo, como un apéndice inútil, presente únicamente porque la evolución todavía no lo ha eliminado. Mi ejemplo favorito son los por lo demás innovadores dibujos animados de Superman realizados por Max Fleischer a primeros de los cuarenta. Cada episodio comenzaba con el narrador explicando solemnemente a los espectadores que una vez había existido un planeta llamado Krypton, «que brillaba como una gran joya verde en los cielos». Y ahí lo tenemos, por Júpiter, brillando como una gran joya verde en los cielos, frente a nuestros ojos. Un momento después, estalla en pedazos en una cegadora explosión de luz. «Krypton explotó», nos informa amablemente el narrador mientras los fragmentos se desperdigan por el espacio. Por si acaso nos lo hubiéramos perdido[68].

Oboler se servía de un tercer truco mental para crear sus dramas radiofónicos, uno que nos devuelve a Bill Nolan y su puerta cerrada. Cuando se abre de par en par, nos dice, vemos un insecto de tres metros de altura y la mente, cuya capacidad de visualizar siempre es mucho más intensa que cualquier tecnología de vanguardia, siente alivio. La mente, aunque obediente (¿qué es después de todo la locura, concebida por los cuerdos, sino una especie de desobediencia mental?), es curiosamente pesimista, y más a menudo que no, directamente morbosa.

Ya que raramente se excedió con el recurso del diálogo descriptivo (como sí hacían los creadores de *The Shadow* e *Inner Sanctum*), Oboler pudo utilizar esta

tendencia natural de la mente hacia lo morboso y lo pesimista para crear algunos de los efectos más extravagantes que jamás hayan desfilado frente a los estremecidos oídos de una audiencia masiva. Hoy en día, la violencia en la televisión ha sido condenada categóricamente (y en gran medida exterminada, al menos en comparación con los niveles establecidos por *Los intocables de Elliot Ness*, *Peter Gunn* y *Thriller* en los malvados sesenta) porque la gran mayoría es explícita; *vemos* la sangre manar; es la naturaleza del medio y parte de la apariencia de realidad.

Oboler utilizaba entrañas y violencia a carretadas, pero la mayor parte estaba implícita; el verdadero horror no cobraba vida frente a la cámara sino en la pantalla de la mente. Quizá el mejor ejemplo de esto esté en una historia de Oboler con título de tebeo de Don Martin: «A Day at the Dentist's».

La historia comienza cuando el «héroe» del relato, un dentista, está a punto de cerrar su consulta. Su enfermera le dice que tiene un último paciente, un hombre llamado Fred Houseman.

—Dice que es una emergencia —le dice la enfermera.

—¿Houseman? —Ladra el dentista.

—Sí.

—¿Fred?

—Sí… ¿le conoce usted?

—No… Oh, no —responde el dentista despreocupadamente.

Houseman, según resulta, ha venido porque el Dr. Charles, el dentista que ocupaba anteriormente la consulta, se anunciaba como un «dentista indoloro», y Houseman, a pesar de ser antiguo luchador y jugador de fútbol, tiene pánico a los dentistas (como muchos de nosotros… y Oboler lo sabe perfectamente).

El primer momento de intranquilidad para Houseman llega cuando el doctor le *ata* con una correa a la silla. Houseman protesta. El dentista le dice en un tono de voz relajado y perfectamente razonable que «con objeto de no causarle ningún dolor, debe asegurarse de que no se produce el más mínimo movimiento» (y, oh, ¡cómo sospechamos el motivo de esa voz! Después de todo, ¿quién suena más cuerdo que un lunático peligroso?).

Se produce una pausa, y luego el sonido de una correa al ajustarse.

Muy apretada.

—Ya está —dice en tono conciliador el dentista—. Tan cómodo como un insecto en una alfombra. Qué expresión tan curiosa, ¿verdad? Usted no es un insecto, ¿no? Usted es más del tipo conquistador… ¿no es así?

Oh-oh, dice el hombrecito morboso de nuestro interior. *Esto no pinta nada bien para el viejo Fred Houseman. No señor*.

Y efectivamente, así es. El dentista, utilizando todavía ese tono de voz relajado, amable y… oh tan racional, sigue llamando conquistador a Houseman. Resulta que Houseman arruinó la reputación de la muchacha que posteriormente se convirtió en la esposa del dentista. Houseman vilipendió su nombre de un extremo a otro de la ciudad. El dentista averiguó que el dentista habitual de Houseman era el doctor Charles, de modo que le compró la consulta, imaginando que antes o después Houseman regresaría… regresaría a su dentista indoloro.

Y mientras esperaba, el nuevo dentista instaló correas de seguridad en su silla.

Sólo para Fred Houseman.

Todo esto, por supuesto, hace tiempo que ha dejado de tener la más mínima semblanza de realismo (claro que también podríamos decir lo mismo de *La tempestad*; ¿qué le parece como comparación insolente, eh?); y sin embargo, llegados a esta situación, eso a la mente le importa un higo, y a Oboler, por supuesto, nunca le ha preocupado en lo más mínimo; al igual que los mejores escritores de horror, lo que más le interesa es el efecto, preferiblemente uno que golpee al oyente como un puñetazo de diez kilos. Con «A Day at the Dentist's» lo consigue.

—¿Qu… qué va a hacerme? —Pregunta Houseman aterrado, pronunciando en voz alta la misma pregunta que lleva rondando en nuestras cabezas desde el mismo momento en el que fuimos lo suficientemente insensatos como para empezar a escuchar esta escalofriante pieza.

La respuesta del dentista es sencilla y sumamente aterradora, sobre todo debido a las desagradables sugerencias que invoca en nuestras mentes, unas sugerencias en las que, en última instancia, Oboler renuncia a tomar parte, dejando de este modo que el interrogante siga pendiente todo el tiempo que queramos considerarlo. Teniendo en cuenta las circunstancias, quizá no queramos considerarlo en lo más mínimo.

—Nada importante —responde el dentista mientras pulsa un interruptor y su taladro empieza a zumbar—. Sólo voy a taladrar un agujerito… para que fluya un poco de conquistador.

Mientras oímos a Houseman boquear y sollozar atemorizado de fondo, el ruido del taladro crece… y crece… y crece… y finalmente, nada más. Fin.

La pregunta, por supuesto, es dónde taladró exactamente el dentista demoníaco para dejar que fluyera «un poco de conquistador». Es una pregunta que sólo la radio, debido a la naturaleza esencial del medio, puede plantear convincentemente y dejar sin respuesta con tanta facilidad. Odiamos un poco a Oboler por no decírnoslo, principalmente porque nuestras mentes nos están sugiriendo las posibilidades más descabelladas y desagradables.

Mi primera idea fue que el dentista había aplicado casi con toda seguridad su taladro a una de las sienes de Houseman, asesinándole con un poco de cirugía cerebral improvisada.

Pero más adelante, a medida que iba haciéndome cada vez más mayor y comprendiendo mejor la naturaleza del crimen de Houseman, otra posibilidad empezó a sugerirse. Una más desagradable aún.

Todavía hoy, mientras escribo esto, me pregunto: ¿dónde *exactamente* aplicó aquel lunático su taladro?

4

Bueno, ya es suficiente; es hora de pasar del oído a la vista. Pero antes de marcharnos, me gustaría recordarle algo que probablemente ya sepa. Muchos programas antiguos de radio, desde *Inner Sanctum* a *Gangbusters*, pasando por la espumeante *Our Gal Sal*, han sido preservados en discos y cintas, cuya realidad es, en la mayoría de los casos, bastante mejor que la de los kinescopios televisivos que suelen recuperarse en ocasionales programas nostálgicos. Si está usted interesado en ver cómo resiste su propia habilidad para suspender la incredulidad y circunnavegar esa realidad visual engendrada en la tele y el cine, puede empezar por prácticamente cualquier tienda de discos bien surtida. Un catálogo Schwann de discos hablados podría serle incluso más útil. Lo que su amistoso vecino Record Mart no tenga, estará encantado de encargárselo. Y si he conseguido picarle el interés por Arch Oboler, permítame que le susurre a los oídos un secretito: «¡Drop Dead! An Exercise in Horror», producido, escrito y dirigido por Arch Oboler, disponible para su disfrute en Capitol Records (Capitol: SM-1763). Un refresco veraniego capaz de dejarle más frío que un gran vaso de té helado… si consigue librarse de esa apariencia de realidad visual durante más o menos cuarenta minutos.

VI. La moderna película de horror americana

TEXTO Y SUBTEXTO

1

Ahora mismo usted estará pensando: Este tío debe tener dos santos cojones si se piensa que va a poder hablar de todas las películas de horror estrenadas entre 1950 y 1980 —desde *El Exorcista* a la menos memorable *The Navy Vs. The Night Monsters* (Michael A. Hoey, 1966)— en un solo capítulo.

Bueno, en realidad van a ser dos capítulos; y no, no creo ser capaz de tratarlas todas, a pesar de lo mucho que me gustaría; pero sí, debo tener dos santos cojones ya sólo para atreverme a abordar el tema. Afortunadamente para mí, hay varias maneras bastante tradicionales de manejar el tema de modo que, como mínimo, emerja cierta ilusión de orden y coherencia. El camino que he escogido seguir es el de la película de horror como texto y subtexto.

El punto de partida, creo, debería ser una rápida recapitulación de las conclusiones a las que hemos llegado anteriormente al respecto de la película de horror como obra de arte. Si consideramos que «arte» es cualquier obra de creación a partir de la cual el público recibe más de lo que da (una definición particularmente libre de arte, ciertamente, pero en este campo en particular no compensa demasiado ser tiquis miquis), entonces creo que el valor artístico que más a menudo ofrece la película de horror es su capacidad para establecer un nexo de unión entre nuestros temores imaginados y nuestros temores reales. Ya he dicho antes, y vuelvo a enfatizarlo aquí, que pocas películas de horror son creadas con el «arte» en mente; la mayoría son concebidas únicamente con el «provecho» en mente. En estos casos el arte no se crea conscientemente, sino que más bien es irradiado, del mismo modo que una pila atómica emite radiación.

En cualquier caso, con esto no pretendo afirmar que hasta la última peli de horror de explotación sea arte. Podría pasear usted cualquier tarde o noche por la calle 42 en Times Square y descubrir películas con títulos como *The Bloody Mutilators, Ceremonia sangrienta*, (Jorge Grau, 1973) o *The Ghastly Ones*

(Andy Milligan, 1969), una película en la que nos vemos obsequiados con la encantadora visión de una mujer siendo partida en dos con una sierra de arco; la cámara se demora en sus intestinos desparramándose por el suelo. Se trata de viles peliculillas sin una sola brizna de arte en ellas, y sólo el más decadente de los cinéfilos podría intentar argumentar lo contrario. Son el equivalente ficticio de las películas snuff de 8 y 16 mm que, según dicen se producen en Sudamérica de vez en cuando.

Otro punto digno de mención es el enorme riesgo que asume el cineasta que decide hacer una película de horror. En otros campos creativos el único riesgo es el fracaso; podemos decir, por ejemplo, que la película de Mike Nichols *El día del delfín* (*The Day of the Dolphins*, 1973) es «fallida», pero no ha generado protestas ultrajadas, ni piquetes de madres a las puertas de los cines. Pero cuando una película de horror fracasa, cae a menudo en el doloroso absurdo de la porno violencia más vil.



La matanza de Texas

Hay películas que patinan justo por ese límite en el que deja de existir cualquier forma de arte y comienza la explotación; y a menudo estas películas son los éxitos más destacables del medio. *La matanza de Texas* es una de ellas; en manos de Tobe Hooper, el film satisface la definición de arte que les he ofrecido y testificaría felizmente a favor de su redentor mérito social en

cualquier juzgado del país. No haría lo mismo por *The Ghastly Ones*. La diferencia va más allá de la diferencia entre una motosierra y una sierra de arco; es de setenta millones de años luz. En *La matanza de Texas*, Hooper obra, a su modo, con gusto y conciencia. *The Ghastly Ones* es la obra de unos idiotas con cámara[69].

De modo que, de cara a mantener cierto orden en esta discusión, seguiré retornando al concepto de valor artístico y social. Si las películas de horror tienen un valor social redentor, es debido a esa habilidad para establecer lazos entre lo real y lo irreal: proveer subtextos. Y debido a su atractivo masivo, dichos subtextos a menudo son representativos de toda una cultura.

En muchos casos, particularmente en los cincuenta y luego de nuevo a primeros de los setenta, los temores expresados son de naturaleza sociopolítica, un hecho que otorga a películas tan dispares como *La invasión de los ladrones de cuerpos* de Don Siegel y *El Exorcista* de William Friedkin un aire documental disparatadamente convincente. Cuando las películas de horror se ponen el sombrero sociopolítico (la serie B como editorial de tabloide), a menudo sirven como un barómetro extraordinariamente fiel de los acontecimientos que turban el sueño de toda una sociedad.

Pero las películas de horror no siempre llevan puesto un sombrero que las identifique como comentarios disfrazados acerca de la escena social o política, tal y como *Cromosoma-3* de Cronenberg comenta la desintegración de la familia generacional o su *Vinieron de dentro de…* (Shivers, 1975) trata los efectos secundarios más caníbales del «polvo sin bajarse la bragueta» de Erica Jung. Más a menudo, la película de horror señala hacia el interior, buscando los temores personales más arraigados (los puntos de presión) con los que todos debemos enfrentarnos. Esto aporta un elemento de universalidad al proceso y puede llegar a producir una suerte de arte aún más sincero. También explica, a mi juicio, por qué *El Exorcista* (una película de horror social si es que alguna vez ha habido alguna) sólo funcionó regular cuando se estrenó en Alemania Occidental, un país que en aquel entonces se las tenía que ver con una gama de temores sociales completamente diferentes (más preocupados por los radicales con bombas que de los niños que digan obscenidades) y por qué *Zombi* arrasó allí.

Este segundo tipo de película de horror tiene más en común con los Hermanos Grimm que con un editorial de prensa amarilla. Es la serie B como

cuento de hadas. Este tipo de película no quiere poner de relieve argumentos políticos sino acojonarnos vivos dinamitando tabúes. De modo que si mi idea sobre el arte es correcta (da más de lo que recibe) este tipo de película resulta valioso para el público, puesto que le ayuda a entender mejor cuáles son esos tabúes y esos temores, y por qué se siente tan incómodo con ellos.

Un buen ejemplo de este segundo tipo de película de horror es *The Body Snatcher* (*El ladrón de cadáveres*, Robert Wise, 1945), de la RKO, una adaptación libre (siendo generosos) de un relato de Robert Louis Stevenson, protagonizada por Karloff y Lugosi. Por cierto la película fue producida por nuestro amigo Val Lewton.

Como película de miedo, *El ladrón de cadáveres* es una de las mejores de los cuarenta. Y como ejemplo de este segundo «propósito» artístico (el de romper tabúes) es realmente deslumbrante.



*El ladrón de cadáveres**

Creo que todos podremos mostrarnos de acuerdo en que uno de los grandes temores con los que debemos lidiar a un nivel puramente personal es el miedo a la muerte; sin la entrañable parca a la que recurrir, las películas de horror estarían en apuros. El corolario de todo esto es que hay muertes «buenas» y muertes «malas»; la mayoría de nosotros preferiríamos morir tranquilamente en la cama a los ochenta (a ser posible después de una buena comida, una botella de

vino excelente y un polvo memorable), pero muy pocos tenemos interés en averiguar lo que se debe sentir al ser lentamente aplastado por un elevacoches mientas el aceite del cárter gotea lentamente sobre nuestras frentes.

Muchas películas de horror deben sus mejores efectos a este temor a la mala muerte, como *El abominable Dr. Phibes* (*The Abominable Dr Phibes*, Robert Fuest, 1971), en la que Phibes va despachando a sus víctimas, una tras otra, sirviéndose de las Doce Plagas de Egipto ligeramente actualizadas, un recurso digno de un tebeo de Batman durante su época más camp). Quién puede olvidar, por ejemplo, los prismáticos letales de *Los horrores del museo negro* (*Horrors of the Black Museum*, Arthur Crabtree, 1959). Venían equipados con unas púas de quince centímetros, de tal modo que cuando la víctima se los llevaba a los ojos y luego intentaba ajustar el enfoque…

Otras derivan el horror sencillamente del hecho de la muerte en sí misma y de la descomposición que sigue a la muerte. En una sociedad en la que se le da tanta importancia a lujos tan frágiles como la juventud, la salud, la belleza (y esta última, me parece a mí, se define a menudo a partir de las dos primeras), la muerte y la descomposición se convierte en algo inevitablemente horrible, e inevitablemente tabú. Si no lo creen, pregúntense por qué los alumnos de segundo curso no van de excursión al depósito de cadáveres local igual que van al cuartel de policía, al de bomberos y al McDonald’s más cercano; uno puede imaginar, o por lo menos yo lo hago en mis momentos más mórbidos, una combinación de depósito de cadáveres y McDonald’s; el momento álgido de la excursión sería, por supuesto, la visión del McCadáver.

No, el depósito de cadáveres es tabú. Los empleados de pompas fúnebres son los modernos sacerdotes, empleando su magia arcana con los cosméticos para la preservación en habitaciones claramente marcadas como «prohibidas al público». ¿Quién lava el pelo de los cadáveres? ¿Corta alguien las uñas de los dedos de las manos y los pies del fallecido una última vez? ¿Es cierto que a los muertos se los mete en el ataúd sin zapatos? ¿Quién los viste para su último momento de protagonismo en la sala de exposiciones del tanatorio? ¿Cómo se tapa y disimula un agujero de bala? ¿Cómo se ocultan las abrasiones de un estrangulamiento?

Las respuestas a todas estas preguntas son accesibles, pero no son conocimiento común. Y si intentan hacer de dichas respuestas parte de su bagaje cultural, la gente pensará que son ustedes un tanto peculiares. Lo sé bien. En el proceso de investigación para una futura novela en la que un padre intenta traer a

su hijo de vuelta de entre los muertos, reuní una pila de literatura funeral de treinta centímetros de alto… y un buen número de miradas de reojo de gente que se peguntaba por qué estaba leyendo *The Funeral: Vestige or Value* [El funeral: vestigio o valor].

Pero esto no quiere decir que la gente no tenga cierto interés ocasional en lo que yace más allá de la puerta cerrada en el sótano del tanatorio, o lo que puede suceder en el cementerio local después de que los dolientes se hayan marchado… o a la luz de la luna. En realidad *El ladrón de cadáveres* no es un relato sobrenatural ni tampoco fue así como se presentó a su público; fue presentado como una película que nos llevaría «más allá del velo», al igual que el celebérrimo documental de los años sesenta *Este perro mundo* (*Mondo Cane*, Paolo Cavara, Gualtiero Jiacopetti y Franco Prosperi, 1962), más allá de esa franja que marca el límite del terreno tabú.

«¡Cementerios profanados, niños asesinados para diseccionar sus cuerpos!», babeaba el póster de la película. ¡Realidades impensables y HECHOS increíbles de los oscuros días de los inicios de la investigación quirúrgica EXPUESTOS EN LA SENSACIÓN MÁS ATREVIDA Y ESCALOFRIANTE JAMÁS LLEVADA A LA PANTALLA! (todo esto impreso en una lápida inclinada).



Cartel de *El ladrón de cadáveres***

Pero el póster no se detiene ahí; llega a demarcar muy específicamente la

localización de la franja del tabú y a sugerir que quizá no todo el mundo sea tan atrevido como para transgredir ese terreno prohibido: «Si es capaz de soportarlo… ¡VEA TUMBAS EXCAVADAS! ¡ATAÚDES ROBADOS! ¡CADÁVERES DISECCIONADOS! ¡ASESINATOS A MEDIANOCHE! ¡CHANTAJE CORPORAL! ¡NECRÓFAGOS ACECHANTES! ¡LOCA VENGANZA! ¡MISTERIO MACABRO! ¡Y no digan que no les avisamos!».

Tiene una especie de tono aliterativo que resulta sumamente placentero, ¿no le parece?

2

Estas áreas de inquietud (tanto la político sociocultural como las de la variedad más mítica, más de cuento de hadas) tienen tendencia a solaparse, claro; una buena película de horror aplicará la presión sobre cuantos puntos pueda. *Vinieron de dentro de…* por ejemplo, habla de la promiscuidad sexual sólo hasta cierto nivel; a otro, nos está preguntando qué nos parecería que una sanguijuela saliera de un salto del buzón para quedarse pegada a nuestra cara. No son ni mucho menos las mismas áreas de inquietud.

Pero ya que estábamos hablando de la muerte y la descomposición, podríamos echarle un vistazo a un par de películas en las que esta área de inquietud en particular ha sido bien utilizada. El ejemplo perfecto, por supuesto, es *La noche de los muertos vivientes*, en la que nuestro horror ante estos estados finales es explotado hasta tal punto que a gran parte del público la película le resulta casi insoportable. El film también rompe otros tabúes: llegado cierto momento, una niña pequeña asesina a su madre con una paleta de jardín… y luego empieza a comérsela. ¿Qué les parece eso como ruptura de tabúes? Y sin embargo la película gira en círculos regresando una y otra vez a su punto de partida, y la palabra clave en el título no es *vivientes*, sino *muertos*.

Casi al principio, la protagonista femenina principal, que ha conseguido escapar por los pelos a la muerte a manos de un zombi en el cementerio al que su hermano y ella habían acudido para poner flores en la tumba de su madre fallecida (el hermano no ha tenido tanta suerte), se topa con una granja abandonada. Mientras la explora, oye algo goteando… goteando… goteando. Sube las escaleras, ve algo, grita… y la cámara hace un zoom hacia la cabeza descompuesta de un cadáver con una semana de antigüedad. Es un momento impactante, memorable. Más adelante, un cargo del gobierno comunica a la asediada población que le observa que, aunque quizá no les guste (es decir, aunque tengan que cruzar el límite del tabú), deben quemar a sus muertos;

sencillamente empaparlos en gasolina y prenderles fuego. Más adelante, un sheriff local expresa nuestra propia conmoción al haber traspasado el tabú. Responde a la pregunta de un periodista diciendo: «Ah, están muertos… están hechos una pena».

El buen director de horror debe tener claro tanto dónde empiezan las fronteras del tabú —si no quiere caer inconscientemente en el absurdo— como un entendimiento instintivo de qué es lo que podemos encontrar más allá. En *La noche de los muertos vivientes*, George Romero toca varios instrumentos, y los toca como un virtuoso. Mucho se ha hablado de la violencia gráfica de la película, pero uno de los momentos más aterradores del film llega cerca del final, cuando el hermano de la heroína reaparece, con sus guantes de conducir todavía puestos y se abalanza sobre su hermana con la estulta e implacable resolución de los famélicos muertos. La película es violenta, igual que lo es su secuela, Zombi, pero la violencia tiene su propia lógica y me permito sugerirle que, en el género del horror, la lógica lleva implícita en gran parte su moralidad.



La noche de los muertos vivientes

El momento de mayor horror en *Psicosis* de Alfred Hitchcock, llega cuando Vera Miles toca la silla en el sótano y ésta se gira perezosamente sobre sí misma para revelar por fin a la madre de Norman… un cadáver arrugado, marchito, desde el que dos cuencas huecas miran vacuamente. No sólo está muerta; ha sido

disecada como uno de los pájaros que decoran la oficina de Norman. La subsiguiente entrada de Norman travestido y maquillado es casi un anticlímax.

En *El péndulo de la muerte* (*The Pit an the Pendulum*, Roger Corman, 1961), producida por la AIP, vemos otra faceta de la mala muerte, quizá la peor de todas. Vincent Price y sus cohortes irrumpen en una tumba derribando los ladrillos con pico y pala. Descubren que, efectivamente, la dama, su difunta esposa, había sido enterrada viva; por sólo un momento la cámara nos muestra su rostro torturado, congelado en un rictus de terror, sus ojos saltones, sus uñas como garras, la piel estirada y gris. Después de las películas de la Hammer, éste es, a mi parecer, el momento más importante en el cine de horror posterior a 1960, marcando no sólo la vuelta a un esfuerzo deliberado por aterrorizar a la audiencia… sino también demostrando la voluntad de servirse del medio que sea necesario para conseguirlo.

Abundan los ejemplos. Ninguna película de vampiros estaría completa sin un paseo de medianoche entre las tumbas del cementerio y la apertura de la puerta de una cripta. La versión de *Drácula* de John Badham resulta decepcionantemente parca en buenos momentos, pero sí tiene una secuencia bastante notable en la que Van Helsing (Laurence Olivier) descubre vacía la tumba de su hija Mina… y una abertura en la tierra[70]. Nos encontramos en terreno minero inglés y se nos cuenta que la colina en la que se ha dispuesto el cementerio está llena de viejos túneles. En cualquier caso, Van Helsing desciende y a continuación se desarrolla el mejor pasaje de la película, angustiante, claustrofóbico y reminiscente del clásico de Henry Kuttner, «Las ratas del cementerio». Van Helsing se detiene un momento en un repecho y la voz de su hija surge a sus espaldas, suplicándole un beso. Sus ojos brillan sobrenaturalmente; sigue vestida con la mortaja con la que fue enterrada. Su carne ha adquirido un enfermizo tono verdoso y se alza, balanceándose en este pasaje subterráneo, como algo salido del Apocalipsis. En este momento Badham no sólo nos ha pedido que crucemos el límite del tabú; literalmente nos ha empujado por encima de él y hacia los brazos de este cadáver en proceso de descomposición; un cadáver más horrible aún en cuanto que en la vida se acomodaba con tanta perfección a los estándares convencionales americanos de la belleza: juventud y salud. Sólo es un momento, y la película no tiene ningún otro comparable a éste, pero su efecto es notable mientras dura.

3

«No leerás la Biblia por su prosa», dice W. H. Auden en uno de sus mejores momentos, y espero ser capaz de evitar un error similar en esta pequeña discusión informal sobre el cine de horror. A continuación pretendo comentar varios grupos de películas pertenecientes al periodo 1950-1980, centrándome en algunos de esos lazos de unión ya comentados. Trataremos esas películas que parecen hablar en su subtexto de nuestros miedos más concretos (sociales, económicos, culturales, políticos), y también aquellas que parecen expresar temores universales presentes en todas las culturas, que sólo cambian ligeramente dependiendo del lugar. Más adelante examinaremos algunas novelas y relatos siguiendo este mismo esquema… pero con suerte, a partir de este punto de partida, podremos llegar a apreciar algunos libros y películas de este maravilloso género por sí mismos; por lo que son, más que por lo que hacen. Intentaremos no abrir en canal a la gallina para ver cómo puso los huevos de oro (un crimen quirúrgico del que pueden acusar a todos aquellos profesores de inglés del instituto y la universidad que les hicieron quedarse dormidos en clase) ni leer la Biblia por su prosa.

El análisis es una herramienta fantástica en asuntos de apreciación intelectual, pero si empiezo a hablar sobre la escala de valores de Roger Corman o las implicaciones sociales de *The Day Man Invaded the Earth* (Maury Dexter, 1963), tiene usted mi permiso para meter este libro en un sobre, enviárselo al editor y reclamar que le devuelvan su dinero. En otras palabras, cuando la mierda empiece a espesarse, pretendo abandonar el área antes de calzarme un par de botas hasta la cadera como hacen los profesores de inglés.

Vamos allá.

4

Hay muchos lugares por los que podríamos comenzar nuestra discusión acerca de los miedos «reales», pero, sólo por divertirnos, empecemos por un terreno más bien poco transitado: la película de horror como pesadilla económica.

La ficción está llena de historias de horror económico, aunque muy pocas son sobrenaturales: a uno le viene inmediatamente a la mente *The Crash of 79*[71], así como *The Money Wolves, The Big Company Look* y la fabulosa novela de Frank Norris: *McTeague*. Sólo quiero hablar de una película en este contexto: *Terror en Amityville* (*The Amityville Horror*, Stuart Rosenberg, 1979). Puede que haya otras, pero con este ejemplo me bastará, creo, para ilustrar otra idea: que el género de horror es extremadamente maleable, extremadamente adaptable, extremadamente *útil*; el escritor o cineasta puede utilizarlo como palanca para hacer saltar una puerta o como una pequeña y esbelta ganzúa con la que hacer ceder los resortes. De este modo, el género puede usarse para abrir prácticamente todo tipo de cerradura y mostrarnos los temores que acechan tras la puerta; *Terror en Amityville* es el caso perfecto en lo que a dólares y céntimos se refiere.

Quizá quede alguien en algún remoto rincón de América que no sepa que esta película, protagonizada por James Brolin y Margot Kidder, está supuestamente basada en una historia real (recogida en el libro de mismo título por la fallecida Jay Anson). Digo «supuestamente» porque desde la publicación original del libro se han sucedido las denuncias que lo acusaban de farsa en las noticias, gritos que se han renovado desde que la película se estrenó… y fue vapuleada casi unánimemente por los críticos. A pesar de los críticos, *Terror en Amityville* acabó siendo sin esfuerzos una de las películas más taquilleras de 1979.

Si no les importa, prefiero no entrar en la validez o falta de ella en la historia, aunque tengo un punto de vista bien definido sobre el asunto. En el contexto de nuestra discusión, poco importa si la casa de los Lutz estaba realmente encantada

o si todo fue un montaje. Todas las películas, después de todo, son pura ficción, incluso las verídicas. La recomendable versión fílmica de la novela de Joseph Wambaugh, *Campo de cebollas*[72], comienza con un inserto en el que se afirma: «Ésta es una historia verdadera», pero no lo es; el mismo medio ficcionaliza y no hay manera de evitarlo. Sabemos que un agente de policía llamado Ian Campbell fue realmente asesinado en el campo de cebollas, y sabemos que su compañero, Kart Hettinger, consiguió escapar; si tenemos dudas, podemos echar un vistazo en la biblioteca y ver la fría letra impresa en la pantalla o en el visor de microfilmes. Podemos ver las fotografías policiales del cadáver de Campbell; podemos hablar con los testigos. Y sin embargo sabemos que no había ninguna cámara presente cuando los dos delincuentes de pacotilla dispararon contra Ian Campbell, ni había cámaras presentes cuando Hettinger empezó a coger cosas de los grandes almacenes y a llevárselas vía *sobaco express*. Las películas producen ficción del mismo modo que una olla llena de agua puesta al fuego produce vapor… o las películas de horror producen arte.

Si fuéramos a tratar la versión en libro de *Terror en Amityville* (no lo vamos a hacer, relájese), sería importante para nosotros decidir de antemano si estamos hablando de una obra de ficción o de no ficción. Pero en lo que a la película se refiere, no importa; sea como sea, es ficción.

De modo que contemplemos *Terror en Amityville* como simplemente una historia, sin contaminar por «la verdad» o por «la ficción». Es sencilla y directa, como la mayoría de las historias de horror. Los Lutz, un matrimonio joven con dos o tres críos (resultado de un matrimonio previo de Cathy Lutz), compran una casa en Amityville en la que un joven asesinó a toda su familia siguiendo las instrucciones de «unas voces». Por ese motivo, los Lutz consiguen la casa muy barata. Pero pronto descubren que no habría sido tan barata ni aunque costara la mitad, porque la casa está encantada. Las manifestaciones incluyen un líquido viscoso negro que sale borboteando por los retretes (y antes de que acabe la fiesta empieza a manar también de las paredes y las escaleras), una habitación llena de moscas, una mecedora que se balancea sola, y algo en el sótano que provoca que el perro cave incansablemente en la pared. Una ventana se cierra sola contra los dedos del niño más pequeño. La niña conoce a un amigo invisible que parece realmente estar ahí. Unos ojos brillan a través de la ventana a las tres de la mañana. Y cosas así.



Terror en Amityville

Lo peor de todo, desde el punto de vista del público, es que Lutz (James Brolin) parece haber dejado de querer a su esposa (Margot Kidder) para iniciar una relación más satisfactoria con su hacha. Antes de que todo acabe, llegamos a la inevitable conclusión de que se está preparando para algo más que cortar leña.

Probablemente es malo para un escritor retractarse de algo que ya ha escrito, pero de todos modos voy a hacerlo. Escribí un artículo sobre cine para la revista *Rolling Stone* a finales de 1979 y creo que en aquella ocasión fui innecesariamente duro con *Terror en Amityville*. Dije que era una historia más bien estúpida, que lo es; la llamé simplista y transparente, que también lo es (David Chute, crítico de cine del *Boston Phoenix* la llamó, muy acertadamente, «Tontería en Amityville»), pero estos comentarios en realidad se equivocaron de objetivo y como aficionado de toda la vida al horror debería haberlo sabido. *Estúpido, simplista* y *transparente* son objetivos perfectamente apropiados para describir el cuento de El Garfio, pero eso no cambia el hecho de que la historia es un clásico en su categoría… de hecho, esos adjetivos probablemente explican en gran medida por qué es un clásico en su categoría.

Despojada de sus elementos de distracción (una monja que vomita, Rod Steiger descaradamente sobreactuado como cura que acaba de descubrir al diablo después de cuarenta años como hombre de Dios, y Margot Kidder —¡no demasiado vulgar!— haciendo gimnasia en bikini y con sólo un calcetín blanco),

Terror en Amityville es un perfecto ejemplo de cuento para ser contado alrededor del fuego. Lo único que tiene que hacer el cuentista es mantener el catálogo de hechos inexplicables en su orden correcto, de modo que la inquietud degenere en auténtico miedo. Si consigue hacerlo, la historia habrá cumplido su función… del mismo modo que el pan se hinchará si se añade levadura en el momento adecuado a los ingredientes que están a su temperatura correcta.

No creo que me diera cuenta de lo bien que funcionaba la película a este nivel hasta que la vi por segunda vez en un pequeño cine en Maine occidental. Durante la proyección apenas se oyeron risas, ningún abucheo… y tampoco demasiados gritos, la verdad. El público no parecía estar sólo viendo la película; parecía estar *estudiándola*. Los espectadores sencillamente permanecieron allí sentados en una especie de silencio absorto; absorbiéndolo todo. Cuando las luces se encendieron al final de la película, vi que el público era mucho mayor de lo que estoy acostumbrado a ver en películas de miedo. Situaría su edad media entre los treinta y ocho y los cuarenta y dos. Y había una luz en sus rostros… una emoción, un brillo. Al marcharse, salían comentando animadamente la película entre ellos. Fue esta reacción, que me pareció llamativamente peculiar a juzgar por lo que la película tenía que ofrecer, lo que me hizo pensar que era necesario reevaluarla.

Dos cosas se aplican: primero, que *Terror en Amityville* permite a la gente tocar lo desconocido de un modo sencillo y facilón; por ello, es tan efectiva como otras modas que la precedieron, empezando por, por ejemplo, la fiebre por la hipnosis y la reencarnación que siguió al estreno de *The Search for Bridey Murphy*, pasando por la locura por los platillos volantes de los cincuenta, los sesenta y los setenta; el *Life After Life* de Raymond Moody[73]; y un aguzado interés en fenómenos como la telepatía, la precognición y la exótica pronunciación del *Don Juan* de Castenada. La sencillez no siempre apela al sentido artístico, pero a menudo tiene más impacto en las mentes de poca capacidad imaginativa o en mentes en las que la capacidad imaginativa ha sido poco ejercitada. *Terror en Amityville* es una historia primigenia de casa encantada… y las casas encantadas son un concepto al que incluso la mente más adormecida ha dirigido su atención en algún momento u otro, aunque sólo fuera sentado frente a una hoguera en un campamento infantil.

Antes de pasar al segundo punto (y prometo no seguir agotándole mucho más con *Terror en Amityville*), veamos un fragmento de una reseña de una

película de horror de 1974: *Sucesos en la IV fase* (*Phase IV*, Saul Bass). *Sucesos en la IV fase* era una modesta producción de la Paramount protagonizada por Nigel Davenport y Michael Murphy. En ella, las hormigas intentaban adueñarse del mundo después de una explosión de radiación solar que las volvía inteligentes, una idea quizá inspirada por *La onda cerebral*, la novela corta del escritor de ciencia ficción Poul Anderson y luego cruzada con la película de 1954 *La humanidad en peligro*. Tanto *La humanidad en peligro* como *Sucesos en la IV fase* comparten el mismo escenario desértico, sin bien la primera se traslada a las alcantarillas de Los Ángeles para su explosivo desenlace. Debería añadir que, a pesar de sus planteamientos similares, las dos películas están a millones de kilómetros la una de la otra tanto en tono como en atmósfera. La reseña de *Sucesos en la IV fase* que quiero citar fue escrita por Paul Roen y publicada en *Castle of Frankenstein* n.° 24.

> Es reconfortante saber que Saul Bass, el imaginativo artista gráfico que diseñó los títulos de crédito para los tres mejores thrillers de Hitchcock, ha decidido pasar ahora a la dirección de películas de suspense. Su primera empresa es *Sucesos en la IV fase*, una mezcla de ciencia ficción de los cincuenta y de desastre ecológico de los setenta… La narración no siempre está desarrollada con lógica y coherencia, pero *Sucesos en la IV fase* es, no obstante, un tenso ejercicio se suspense. Davenport es una delicia de ver; su frío distanciamiento se desmorona por momentos, mientras su melifluo acento británico permanece digno hasta el final… Los recursos visuales de Bass son tan sofisticados como uno podría esperar, a pesar de que a menudo el color es excesivamente chillón; el ámbar y el gris predominan en la producción.

Ésta era la especie de reseña sofisticada que uno podía esperar de *Castle of Frankenstein*, la mejor de las revistas de monstruos y una que falleció demasiado pronto. Lo que destaca la reseña es que aquí tenemos una película de horror que contrasta por completo con *Terror en Amityville*. Las hormigas de Bass ni siquiera son gigantes. Sólo son pequeños insectos que han decidido unirse con un objetivo común. La película no funcionó bien en taquilla, y yo finalmente pude verla en el autocine allá por 1976, como película de relleno en un programa acompañado de un film muy inferior.

Cuando se es un genuino aficionado al horror, acaba uno desarrollando el mismo tipo de sofisticación que podría desarrollar un seguidor del ballet; se adquiere un gusto por la profundidad y las texturas del género. El oído se desarrolla junto al ojo y uno aprende a detectar el tintineo. Por una parte está el

fino cristal de Waterford, que resuena delicadamente al ser golpeado, sin importar lo grueso y achaparrado que pueda parecer; y luego están los vasos de chupitos de Los Picapiedra. Uno podría beber Dom Perignon tanto en unos como en otros; pero, amigos, *hay* una diferencia.

En cualquier caso, *Sucesos en la IV fase* fue un fracaso en la taquilla porque para toda esa gente de ahí afuera que no es aficionada al género, para todos aquéllos a los que les resulta difícil suspender su incredulidad, no parece estar pasando demasiado. No hay grandes momentos como el de Linda Blair vomitando sopa de guisantes sobre Max von Sydow en *El Exorcista.*… o James Brolin soñando que descuartiza a su familia a hachazos en *Terror en Amityville*. Pero tal y como señala Roen, una persona que ama el genuino cristal Waterford del género (y nunca hay suficiente de lo bueno en ningún campo, ¿verdad?) encontrará muchas cosas de interés en *Sucesos en la IV fase*; el delicado tintineo que caracteriza a los auténticos manjares esta ahí, puede percibirse; va desde la música de las silenciosas y ajenas panorámicas del desierto a los fluidos movimientos de cámara de Bass, y a la tranquila y sosegada narración de Michael Murphy. El oído detecta es tintineo genuino… y el corazón responde.

Y si he dicho todo esto es para poder afirmar lo siguiente: lo contrario también es aplicable. El oído constantemente sintonizado con los sonidos más «elegantes» (los decorosos acordes de la música de cámara, por ejemplo) podría no oír otra cosa aparte de una horrenda cacofonía al verse expuesto a un violín bluegrass… pero la música bluegrass también está muy bien. Lo que quiero decir es que el aficionado al cine, y al cine de terror en particular, podría resultarle fácil (demasiado fácil) pasar por alto los rudos encantos de una película como *Terror en Amityville* después de haber experimentado filmes como *Repulsión, La mansión encantada, Fahrenheit 451* (Francois Truffaut, 1966), que podría haberles parecido ciencia ficción a algunos pero que no obstante es la pesadilla de cualquier lector, o *Sucesos en la IV fase*. Para tener un aprecio real por las películas de horror… hace falta adquirir gusto por la comida basura… una idea que abordaré más en profundidad en el siguiente capítulo, Por ahora, bastará con decir que el aficionado que pierde el gusto por la comida basura lo hace por su cuenta y riesgo, y que cada vez que me entero de que el público de Nueva York se ha descojonado en una película de horror, me apresuro a verla. En la mayoría de los casos me espera una decepción, pero de vez en cuando consigo encontrar una buena melodía de bluegrass o comerme un buen pollo

frito, y me emociono tanto que mezclo las metáforas, como acaba de pasarme ahora.

Todo lo cual nos lleva de nuevo al auténtico caudal del que fluye *Terror en Amityville* y al motivo de que resulte tan eficaz: el subtexto de la película es la incertidumbre económica, un tema con el que el director Stuart Rosenberg juega constantemente. Teniendo en cuenta la época (18% de inflación, hipotecas por las nubes, la gasolina a un dólar cuarenta el galón), *Terror en Amityville*, al igual que *El Exorcista*, no podría haber llegado en un momento más oportuno.

El momento en el que esto resulta más evidente es en la única escena de drama genuino y honesto de la película; una breve viñeta que rompe las nubes de bobadas como un rayo de sol en una tarde lluviosa. La familia Lutz se está preparando para asistir a la boda del hermano pequeño de Cathy Lutz (que parece que tuviera diecisiete años). Por supuesto, cuando se desarrolla la escena, están en la Casa Encantada. El hermano pequeño ha perdido los mil quinientos dólares que ha de pagarle al proveedor del catering y se halla sumido en una comprensible agonía de vergüenza y pánico.

Brolin dice que extenderá un talón que cubra los gastos y luego se enfrenta al enfadado proveedor, que ha especificado que sólo aceptaría efectivo, en una discusión medio susurrada en el cuarto de baño mientras la fiesta alcanza su apogeo al otro lado de la puerta. Tras la boda, Lutz pone patas arriba el salón de la Casa Encantada buscando el dinero extraviado, que ahora ha pasado a ser su dinero y el único modo que tiene de respaldar el talón que le ha entregado al proveedor. En el rostro hundido y ojeroso de Brolin vemos a un hombre que no tenía el dinero más de lo que lo tenía su desdichado cuñado. Se trata de un hombre al borde de su propia debacle financiera. Sólo encuentra un rastro bajo el sofá, una banda bancaria con la cifra 500$ estampada. La banda está tirada en la alfombra, burlonamente vacía. «¿Dónde está?», grita Brolin, su voz vibrando de rabia, frustración y temor. En ese momento oímos el tintineo del cristal de Waterford, límpido y genuino… o, si lo prefieren, oímos un dulce fraseo de música de verdad en una película que por lo demás sólo es ruido y cacofonía.

Todo lo que hace bien *Terror en Amityville* está resumido en esa escena. Sus implicaciones evidencian el efecto más obvio de la Casa Encantada y también el único que parece empíricamente innegable: poco a poco está arruinando económicamente a la familia Lutz. La película bien se podría haber subtitulado *El horror de la cuenta corriente menguante*. Es la consecuencia más prosaica del punto de partida con el que comienzan tantas historias de casas encantadas:

«Está tirada de precio», dice el agente inmobiliario con una gran sonrisa complacida. «Se supone que está encantada».

Bueno, la casa que compran los Lutz está ciertamente tirada de precio (y hay otro buen momento —excesivamente breve— en el que Cathy le cuenta a su esposo que ella va a ser la primera en su numerosa familia católica capaz de permitirse su propia casa. «Siempre hemos vivido de alquiler», dice), pero acaba costándoles cara. Al final, la casa parece destrozarse a sí misma literalmente. Las ventanas revientan hacia adentro, el líquido negro sale chorreando de las paredes, las escaleras del sótano se derrumban… y yo me encontré preguntándome, no si el clan Lutz saldría de allí con vida, sino si tendrían un buen seguro de hogar.

He aquí una película para todas aquellas mujeres que alguna vez lloraron por un retrete atascado o una mancha de humedad en el techo bajo la ducha del segundo piso; para todos aquellos hombres que se llevaron un disgusto cuando el peso de la nieve provocó que se descolgarán sus desagües; para todos los niños que alguna vez se pillaron los dedos y sintieron que había sido la puerta o la ventana la que los había pillado. En lo que al horror se refiere, *Terror en Amityville* es muy pedestre. También lo es la cerveza, pero uno puede emborracharse con ella.

Imagina las facturas, gimió una mujer sentada detrás de mí en el cine en determinado momento… aunque sospecho que era en sus propias facturas en las que estaba pensando. Y aunque resulta imposible hacer un bolso de seda con piel de cerdo, por lo menos Rosenberg consigue darnos Qiana[74], y el motivo principal por el que la gente fue a ver la película, creo, es porque *Terror en Amityville*, por debajo de su apariencia de historia de fantasmas, es en realidad un derby de demolición financiera.

Imagine las facturas, sí.

5

El cine de horror como discusión política, pues.

Ya hemos mencionado anteriormente un par de películas de este pelaje: *La tierra contra los platillos voladores* y la versión de Siegel de *La invasión de los ladrones de cuerpos*, ambas de los años cincuenta. Todos los mejores filmes de este tipo político parecen ser de ese periodo, aunque quizá estemos a punto de haber completado el círculo. *El final de la escalera*, que mientras escribo esto parece estar abriéndose camino hacia convertirse en el gran éxito inesperado de la primavera de 1980, es una curiosa combinación de fantasmas y Watergate.

Si las películas son los sueños de la cultura de masas (un crítico cinematográfico, de hecho, ha definido el acto de ver películas como «soñar con los ojos abiertos»), y si las películas de horror son las pesadillas de la cultura de masas, entonces muchos de estos horrores de los cincuenta expresan la asunción por parte de América de la posibilidad de un Apocalipsis nuclear provocado por diferencias políticas.

Deberíamos eliminar las películas de horror de ese mismo periodo engendradas por la inquietud tecnológica (las así llamadas «películas de bichos gigantes» caen en esta categoría), y también las películas de conflicto nuclear como *Punto límite* (*Fail-Safe*, Sidney Lumet, 1964) o la interesante a ratos *Pánico infinito* (*Panic in the Year Zero*, Ray Milland, 1962). Estas películas no son políticas en el mismo sentido que lo pueda ser *La invasión de los ladrones de cuerpos* de Siegel; el segundo film en el que uno podía ver al enemigo político de su elección acechando detrás de cada esquina, simbolizado en las ominosas vainas del espacio exterior.

Las películas de horror político del periodo que estamos tratando empiezan con, a mi parecer, *El enigma de otro mundo* (*The Thing*, 1952) dirigida por Christian Nyby y producida por Howard Hawks (quien, sospecho, también tuvo algo que ver en la dirección). Estaba protagonizada por Margaret Sheridan,

Kenneth Tobey y James Arness en el papel de la zanahoria humana sedienta de sangre del Planeta X.

A grandes rasgos: una estación polar de soldados y científicos descubre un poderosos campo magnético emanado desde un área en la que recientemente ha caído un meteorito; el campo es lo suficientemente poderoso como para desestabilizar todos sus inventos y aparatos eléctricos. Más aún, una cámara diseñada para ponerse a tomar fotos en el momento en el que el nivel de radiación normal aumente inesperadamente ha tomado fotos de un objeto que cae, oscila y gira a alta velocidad; extraño comportamiento para un meteorito.

Una expedición es enviada al lugar del impacto y descubre un platillo volante enterrado en el hielo. El platillo, al rojo vivo al caer, fundió al hundirse el hielo, que luego volvió a congelarse, dejando sólo la aleta de la cola en el exterior (y ahorrando así al departamento de efectos especiales tener que crear un objeto potencialmente costoso). Los tipos del ejercito, que demuestran tener escarcha en el cerebro durante casi toda la película, pronto destruyen la nave extraterrestre al intentar fundir el hielo que la aprisiona con explosivos térmicos.

En cualquier caso, el ocupante (Arness) es rescatado y transportado a la estación experimental en un bloque de hielo. Una vez allí, es dejado en una cabaña de almacenaje y puesto bajo vigilancia. Uno de los guardias queda tan afectado por la presencia de la Cosa que lo tapa con una manta. ¡Ay desgraciado! Obviamente, su buena estrella está de capa caída, sus biorritmos por los suelos y su polo magnético mental temporalmente invertido. La manta es eléctrica y milagrosamente funde el hielo sin cortocircuitarse. La Cosa escapa y comienza la diversión.

La diversión termina unos sesenta minutos más tarde cuando la criatura es asada al punto en una especie de parrilla eléctrica que han montado los científicos. Un reportero presente en la estación informa a un mundo presumiblemente agradecido de la primera victoria de la humanidad contra los invasores del espacio y la película funde a negro, como *La masa devoradora* (*The Blob*, Irvin S. Yeaworth Jr., 1958) siete años más tarde, no con la palabra FIN sino con un interrogante.

El enigma de otro mundo es una peliculita (en *An Illustrated History of the Horror Film,* Carlos Clarens la define, muy apropiadamente como íntima) realizada con poco presupuesto y obviamente filmada en decorados, como *La mujer pantera* de Lewton. Al igual que *Alien,* que se estrenaría más de un cuarto

de siglo después, consigue sus mejores efectos a partir de la claustrofobia y la xenofobia, dos sentimientos que reservamos para aquellos filmes con subtextos míticos propios de los cuentos de hadas[75], pero tal y como ya hemos señalado anteriormente, las mejores películas de horror intentarán sorprenderle a varios niveles, y *El enigma de otro mundo* también opera a un nivel político. Tiene ciertas cosas nada positivas que decir acerca de los lumbreras (y liberales a ultranza; a primeros de los cincuenta uno podría haber puesto un signo de igual entre ambos) que se entregan al crimen de la conciliación.

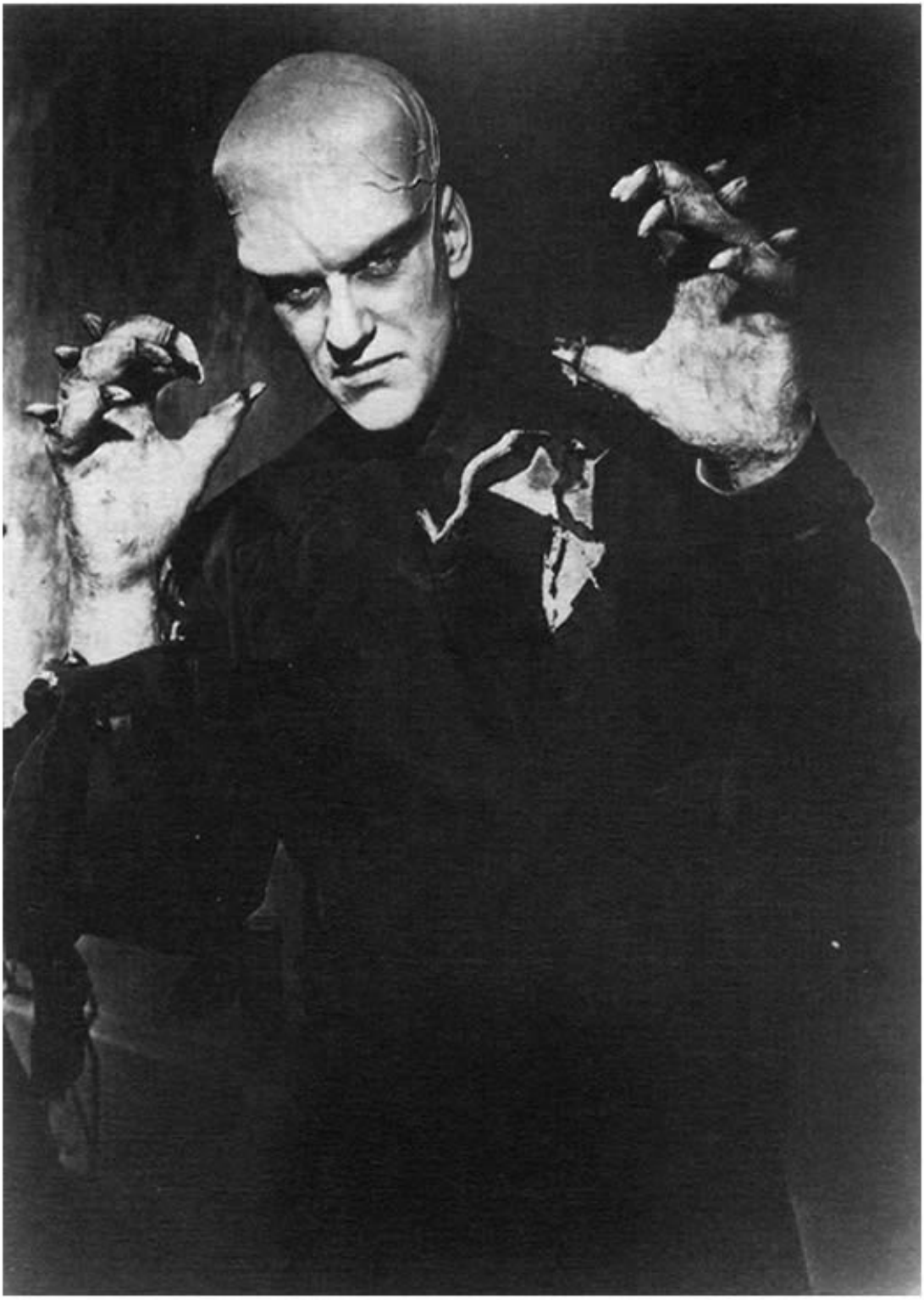
La misma presencia de Kenneth Tobey y su escuadrón de soldados le da a la película una patina militarista y por lo tanto política. Nunca tenemos la ilusión de que esta base ártica haya sido montada sólo para intelectuales, que quieren estudiar fenómenos inútiles como la aurora boreal o la formación de glaciares. No, esta base también está gastando el dinero de los contribuyentes para cosas *importantes*; es parte de la línea de Primer Aviso Distante, parte de la Incesante Vigilancia de América Contra, etc., etc. En la cadena de mando, los científicos están por debajo de Tobey. Después de todo, la película le susurra a su público, ya sabemos cómo son estos lumbreras acostumbrados a vivir en sus torres de marfil, ¿verdad? Llenos de grandes ideas pero completamente inútiles en una situación en la que hagan falta soluciones prácticas. En realidad, nos dice, cuando llega el momento de la verdad, estos científicos, estos cerebritos con sus grandes ideas, son tan responsables como un niño con una caja de cerillas. Quizá sean buenos con sus microscopios y sus telescopios, pero hace falta un hombre como Kenneth Tobey para entender la Incesante Vigilancia de América Contra, etc., etc.

El enigma de otro mundo es la primera película de los cincuenta que nos presenta al científico en el papel de El Conciliador, esa criatura que por razones o equivocadas o egoístas abriría las puertas del Jardín del Edén y dejaría que se colaran todos los males (en oposición a, por ejemplo, los Científicos Locos de los treinta, que estaban más dispuestos a abrir la caja de Pandora y a dejar salir todos los males; una distinción básica, aunque al final el resultado sea el mismo). Que los científicos debieran ser vilipendiados de un modo tan constante en las películas de tecno horror de los cincuenta (una década aparentemente dedicada a producir todo un cuerpo desfilante de hombres y mujeres con batas blancas) quizá no sea muy sorprendente si recordamos que fue esa misma ciencia la que abrió esas mismas puertas para que la bomba atómica pudiera ser introducida en

el Edén, primero por sí misma y luego a lomos de misiles. Aquellos espeluznantes ocho o nueve años que siguieron a la rendición de Japón trajeron consigo sentimientos extremadamente esquizoides hacia la ciencia y los científicos, reconociendo la necesidad de su existencia y, al mismo tiempo, odiando las cosas que habían dejado entrar para siempre. Por una parte, estaba el amigo del hombre y la mujer de la calle, ese tipo simpático, pequeñín y vivaracho: Reddy Kilowatt; por otro lado, antes de que empezara el primer rollo de *El enigma de otro mundo* en el cine local uno podría ver un noticiero en el que un simulacro de ciudad idéntica a la de uno mismo, levantado por el ejercito, desaparecía atomizada en una prueba nuclear.

Robert Cornthwaite interpreta al Científico Conciliador en *El enigma de otro mundo*, y de sus labios oímos el primer verso de una letanía con la que cualquier cinéfilo crecido en los años cincuenta y sesenta iba a quedar rápidamente familiarizado: «Debemos preservar a esta criatura para la ciencia». El segundo verso dice: «Proviene de una sociedad más avanzada que la nuestra, debe venir en paz. Si tan sólo pudiéramos establecer comunicación con él y averiguar qué quiere…».

Sólo los científicos, dice Cornthwaite, están capacitados para estudiar esta criatura de otro mundo. Y debe ser estudiada; debe ser analizada en detalle; tenemos que averiguar qué es lo impulsa sus cohetes. No importa que la criatura no haya mostrado otra cosa que tendencias homicidas, liquidando a un par de huskies (pierde una mano en el proceso, pero no hay de que preocuparse, le vuelve a crecer) y alimentándose de sangre en vez de abono Green Thumb para plantas.



El enigma de otro mundo

En dos ocasiones, cerca del desenlace, Cornthwaite es alejado por los soldados; en el momento climático, se libera de sus guardianes y se sitúa frente a la criatura con las manos abiertas y vacías. Le ruega que se comunique con él y que vea que no pretende hacerle ningún daño. La criatura le observa durante un largo momento cargado de elocuencia… y luego lo arroja sin esfuerzo a un lado de un golpe, tal y como ustedes o yo podríamos librarnos de un mosquito. A continuación queda asado al punto en la parrilla eléctrica.

Sólo soy un escritor de literatura popular, por lo que no pretendo ni mucho menos darle una lección de historia (sería como enseñarle a sorber huevos a su abuela). Sí quería señalar, sin embargo, que en aquel momento los americanos estábamos quizá más paranoicos con la idea de la «conciliación» que en cualquier momento anterior o posterior. La terrible humillación de Neville Chamberlain y los subsecuentes apuros experimentados por Inglaterra al principio de la Segunda Guerra Mundial todavía seguían estando presentes para muchos de aquellos americanos. ¿Y por qué no? Cuando se estrenó, *El enigma de otro mundo* sólo habían transcurrido doce años, e incluso los americanos que acababan de cumplir 21 años en 1951 podían recordarlo con toda claridad. La moraleja era sencilla: no sirve de nada ser conciliador; hay que tajarlos si están de pie y dispararles si corren. De otro modo, acabarán contigo mordisco a mordisco (en el caso de *El enigma de otro mundo*, literalmente). La lección de Chamberlain para los americanos de los primeros cincuenta fue que no podía haber paz a ningún precio, y nunca conciliación. A pesar de que la acción policial en Corea marcaría el principio del fin de este concepto, en 1951 la idea de América como policía del mundo (una especie de Clancy internacional gruñendo: «¿Qué crees que estás haciendo, muchacho?» frente a los maleantes geopolíticos como Corea del Norte) todavía estaba muy extendida, y muchos americanos indudablemente contemplaban la idea en términos más enérgicos aún: Estados Unidos no sólo como el policía sino como el vaquero del mundo libre, el Ranger de Texas que se había abierto camino en la pelea de saloon de la política euroasiática en 1941 y había limpiado el local en apenas tres años y medio.

Y así llegamos a ese momento en *El enigma de otro mundo* cuando Cornthwaite se enfrenta a la criatura y es rudamente quitado de en medio. Es un momento puramente político y el público aplaudía fervientemente la destrucción de la criatura momentos después. En la confrontación entre Cornthwaite y el corpulento Arness hay un subtexto que sugiere a Chamberlain y a Hitler; en la

destrucción de la criatura poco después a manos de Tobey y sus soldados, el público podría haber visto (y aplaudido) la destrucción rápida y directa de su villano geopolítico favorito. Quizá Corea del Norte; más probablemente los viles rusos que rápidamente habían reemplazado a Hitler en el papel del hombre del sombrero negro.

Si todo esto le parece demasiada carga para una modesta peliculilla de miedo como *El enigma de otro mundo*, recuerde por favor que el punto de vista de un hombre está formado por los hechos que experimenta, y que la opinión política de un hombre está formada por su punto de vista. Me limito a sugerir que, teniendo en cuenta la temperatura política del momento y los cataclísmicos acontecimientos mundiales que se habían desarrollado apenas unos años antes, el punto de vista de esta película estaba casi predestinado. ¿Qué se puede hacer con una zanahoria chupasangres del espacio exterior? Fácil. Cortarla en dos si se alza y dispararle si corre. Y si eres un Científico Conciliador como Robert Cornthwaite (con una franja amarilla en la espalda tan ancha como la línea continua de una autopista, susurra el subtexto[76]), sencillamente acabas aplastado. Carlos Clarens señala lo asombrosamente similar que resulta la criatura de esta película al monstruo de Frankenstein de la Universal de veinte años antes, pero en realidad no tiene nada de asombroso; esta carta en particular del Tarot ya debería resultarnos familiar, y si no lo es, el título amablemente nos informa de que estamos enfrentándonos una vez más a La Cosa Sin Nombre. Quizá les sorprenda a espectadores más modernos que una criatura lo suficientemente inteligente como para conquistar el espacio aparezca presentada en la película como un monstruo de los de toda la vida (en oposición a, por ejemplo, los alienígenas de *La tierra contra los platillos voladores*, que hablan inglés con moderados gorjeos pero con la elegancia de un catedrático de Oxford; la Cosa de Hawks sólo es capaz de gruñir como un cerdo al que le estuvieran rascando el lomo con un cepillo de alambre). Uno se pregunta para qué se ha molestado en venir a la tierra. Mi sospecha es que se desvió de su ruta y que el plan original era sembrar todo Nebraska, o quizá el Delta del Nilo, con pequeños pedacitos de sí mismo. Piénselo: una fuerza invasora de cosecha propia (crúcese en su camino y le matarán, pero fúmeselos y… qué relax, tío… ¡oooh, y qué *colores*!).

Pero ni siquiera esto resulta una inconsistencia demasiado grande si nos situamos una vez más en el clima del momento. La gente de entonces veía tanto

a Hitler como a Stalin como criaturas poseedoras de cierta astucia animal; Hitler, después de todo, fue el primero en tener aviones a propulsión y misiles ofensivos. Pero no por ello dejaban de ser animales que se llenaban la boca con ideas políticas que eran poco más que gruñidos. Hitler gruñía en alemán, Stalin en ruso, pero un gruñido es un gruñido al fin y al cabo. Y después de todo quizá la criatura de *El enigma de otro mundo* estuviera diciendo algo; algo perfectamente inofensivo, como: «La gente de mi sistema estelar desea saber si la carta de "salga libre de la cárcel" puede venderse a otro jugador»… pero suena mal. Realmente mal.

En contraste, consideremos el otro extremo del telescopio. Los hijos de la Segunda Guerra Mundial produjeron *El enigma de otro mundo*; veintiséis años más tarde un hijo de Vietnam y de la autoproclamada Generación del Amor, Steven Spielberg, equilibra apropiadamente la situación en una película titulada *Encuentros en la tercera fase*. En 1951, el soldado al que le toca guardia (el que ha cubierto estúpidamente el bloque de hielo en el que ha quedado atrapada La Cosa con una manta eléctrica, como recordarán) vacía su automática contra el alienígena tan pronto como le oye aproximarse; en 1977, un joven de sonrisa beatífica y colocada muestra un cartel en el que se puede leer ATERRICEN Y SEAN AMISTOSOS. En algún lugar entre ambos, John Foster Dulles se convirtió en Henry Kissinger y la política de enfrentamientos agresivos se convirtió en distensión.

En *El enigma de otro mundo*, Kenneth Tobey se ocupa de construir un paseo electrificado para acabar con la criatura; en *Encuentros*, Richard Dreyfuss construye una maqueta de Devil's Tower, el lugar elegido por la criaturas para su aterrizaje, en el salón de su casa. Y estaría igual de encantado imaginamos, de poder subir allá arriba para colocar las luces de la pista de aterrizaje. La Cosa es un bruto enorme, corpulento; las criaturas de las estrellas de la película de Spielberg son pequeñas, delicadas, infantiles. No hablan, pero su nave nodriza emite agradables sonidos armónicos; la música de las esferas, podríamos asumir. Y Dreyfuss, lejos de querer asesinar a estos emisarios del espacio, se marcha con ellos.

No estoy diciendo que Spielberg sea o se considere miembro de la Generación del Amor sólo porque llegó a la mayoría de edad mientras los estudiantes ponían margaritas en los fusiles de los militares y mientras Hendrix y Joplin tocaban en Fillmore. Tampoco estoy diciendo que Howard Hawks,

Christian Nyby, Charles Lederer (que escribió el guión de *El enigma de otro mundo*) o John W. Campbell (cuya novela inspiró la película) lucharan en las playas de Anzio o ayudaran a levantar las Barras y Estrellas de Iwo Jima. Pero los hechos determinan el punto de vista y el punto de vista determina la política; y *Encuentros en la tercera fase* me parece a mí tan predeterminada como *El enigma de otro mundo*. Podemos entender que la tesis de la segunda, «dejemos que los militares se encarguen de esto», fuese perfectamente aceptable en 1951, porque los militares habían manejado perfectamente a los japos y a los nazis en «la grande» de John Wayne, y también podemos entender que la actitud de la primera, no permitamos que los militares manejen esto fuese perfectamente aceptable en 1977, conociendo el historial del ejército en Vietnam, o incluso en 1980 (cuando se reestrenó *Encuentros en la tercera fase* con escenas adicionales), año en el que el personal militar americano perdió la batalla por nuestros rehenes en Irán después de tres horas de cagadas técnicas.



Encuentros en la tercera fase

Las películas de horror político no son ni mucho menos habituales, pero me vienen a la cabeza otros ejemplos. Las de línea dura, como *El enigma de otro mundo*, normalmente ensalzan la virtud de estar preparado y deplorar el vicio de la laxitud, a la vez que consiguen gran parte de su horror postulando una sociedad políticamente antitética a la nuestra y que sin embargo posee un gran

poder, ya sea tecnológico o mágico, sin importar cuál; como ha señalado Arthur C. Clarke, cuando alcanzas cierto punto, no hay absolutamente ninguna diferencia entre ambos. Hay un momento fabuloso al poco de comenzar la adaptación de George Pal de *La guerra de los mundos* (*War of the Worlds*, Byron Haskin, 1952), cuando tres hombres, uno de los cuales enarbola una bandera blanca, se acercan a la primera nave extraterrestre que ha aterrizado. Cada uno de ellos parece pertenecer a una raza y una clase diferente, pero están unidos, no por su humanidad común, sino por una penetrante sensación de *americanidad* que no creo fuese accidental. Mientras se acercan al cráter humeante con su bandera blanca, evocan la imagen de la guerra de la revolución con la que todos crecimos en la escuela: el tamborilero, el flautista y el abanderado. De este modo, su destrucción por parte del rayo calorífico de los marcianos se convierte en un acto simbólico que conjura todos los ideales por los que han luchado los americanos.

La película *1984* (Michael Anderson, 1956) efectúa una declaración de principios similar, sólo que aquí (a pesar de que la película aparece despojada en su mayor parte de las ricas resonancias con las que george Orwell dotó a su novela) el Gran Hermano ha sustituido a los marcianos.

Encontramos exactamente el mismo tipo de enfoque en la película con Charlton Heston *El último hombre… vivo* (*The Omega Man*, Boris Sagal, 1971), una adaptación de *Soy Leyenda*, la novela de vampiros peculiarmente *práctica* y despiadada de Richard Matheson. En palabras de David Chute: los vampiros se convierten en una especie de caricatura de la Gestapo, con sus ropas negras y sus gafas de sol. Irónicamente, una versión anterior de la misma novela *The Last Man on Earth* (Ubaldo Ragona y Sydney Salkow, 1964), con Vincent Price como Robert Neville Matheson, uno de sus contados papeles en los que no hace de villano, propone una idea política que provoca un tipo diferente de horror. Esta película es más fiel a la novela de Matheson, y como resultado ofrece un subtexto que nos cuenta que la política en sí misma no es inmutable, los tiempos cambian, y que el enorme éxito de Neville como cazavampiros (su éxito peculiarmente práctico, por parafrasear a Chute) le ha convertido a *él* en el monstruo, el fuera de la ley, el agente de la Gestapo que ataca a los indefensos mientras duermen. Para una nación cuyas pesadillas políticas quizá todavía incluyan visiones de Kent State y My Lai, es una idea particularmente adecuada. *The Last Man on Earth* es quizá un ejemplo de la película de horror político definitiva, ya que nos ofrece la tesis de Walt Kelly: hemos conocido al enemigo,

y somos nosotros.

Todo lo cual nos lleva a una interesante línea divisoria que quiero señalar pero que no pienso cruzar; es el punto en el que el país del cine de horror roza el país de la comedia negra. Stanley Kubrick lleva tiempo residiendo en dicha línea fronteriza. Se podría elaborar un buen argumento para calificar *Teléfono rojo: volamos hacia Moscú* (*Dr. Strangelove, or How I Learned To Stop Worring and Love the Bomb*, 1964), de Stanley Kubrick, como una película de horror político sin monstruos (un tipo necesita cambio para telefonear a Washington y detener la Tercera Guerra Mundial antes de que pueda empezar; Keenan Wynn le ayuda a regañadientes haciendo pedazos una máquina de Coca-Cola con su metralleta para que nuestro héroe pueda sacar las monedas, pero le dice a este posible salvador de la raza humana que «tendrá que responder ante la casa Coca-Cola»); *La naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*, 1971) como una película de horror político con monstruos humanos (Malcom McDowell pisoteando a un indefenso paseante al ritmo de «Cantando bajo la lluvia»); y *2001: una odisea del espacio* (*2001: A Space Odyssey*, 1968) como una película de horror político con un monstruo inhumano («por favor, no me desconecte», ruega el ordenador asesino HAL 9000 mientras el único miembro que queda vivo de la tripulación de la sonda Júpiter va extrayendo sus módulos de memoria uno a uno) que finaliza su vida cibernética cantando *una bicicleta para dooos*… Kubrick ha sido el único director americano capaz de entender de un modo consistente que traspasar la frontera del territorio tabú tiene tantas posibilidades de causar horror como risas descontroladas, pero cualquier chaval de diez años que alguna vez se haya reído histéricamente tras oír un típico chiste de vendedores ambulantes se mostraría de acuerdo. O quizá sea sencillamente que sólo Kubrick ha sido lo suficientemente inteligente (o suficientemente valiente) como para regresar a este territorio en más de una ocasión.

6

«Hemos abierto la puerta a un poder inimaginable», dice sombríamente el viejo científico al final de *La humanidad en peligro*, «y ya no vamos a poder cerrarla».

Al final de la novela de D. F. Jones *Colossus* —llevada al cine como *The Forbin Project* (*Colossus: el proyecto prohibido*, Joseph Sargent, 1970)—, el ordenador que se ha adueñado de todo le dice a Forbin, su creador, que la gente hará algo más que aprender a acatar su gobierno; acabarán por aceptarlo como un dios. «¡Jamás!», responde Forbin con una energía que haría que el protagonista de una *space opera* de Robert Heinlein se sintiera orgulloso. Pero es el mismo Jones quien tiene la última palabra, y no es precisamente reconfortante. «¿Jamás?», dice el último parágrafo de su relato aleccionador[77].

En *Gog* (*Gog*, Herbert L. Strock, 1953), la película de Richard Egan escrita por Mr. Flipper en persona (Ivan Tors), el equipo de una estación de investigación espacial parece volverse loco. Un espejo solar gira erráticamente, persiguiendo a la protagonista con lo que parece ser un rayo calorífico letal; un centrifugador diseñado para poner a prueba las respuestas de los aspirantes a astronauta ante un peso de varias atmósferas acelera hasta que los dos sujetos en interior quedan literalmente hechos papilla; y al final, Gog y Magog, los dos robots, se descontrolan por completo abriendo y cerrando sus pinzas waldo[78] y produciendo extraños ruidos como de contador Geiger mientras avanzan rodando con diversos propósitos de destrucción. («Puedo controlarle», afirma confiado el científico frío y distante momentos antes de que Magog le parta el cuello con una de sus pinzas).

«Aquí los criamos grandes», afirma complacido el viejo indio de *Profecía maldita* a Robert Foxworth y Talia Shire mientras un renacuajo del tamaño de un salmón sale de un salto de un lago en el norte de Maine para dejarse caer en la orilla. Y vaya si lo hacen; Foxworth también ve un salmón tan grande como una

marsopa, y para cuando termina la película uno da gracias de que las ballenas sean animales marinos y no de río.

Todos éstos son ejemplos de la película de horror con un subtexto tecnológico… también llamadas a veces películas de horror de «naturaleza descontrolada» (aunque no es que haya demasiado de natural en Gog y Magog, con sus ruedas de tractor y sus bosques de antenas de radio). En todas ellas, la humanidad y la tecnología creada por la humanidad son las culpables. «Vosotros os lo habéis buscado», aseguran; me parece un epitafio apropiado para la fosa común de la humanidad, cuando el gran globo despegue por fin y los ICBM empiecen a volar.

En *La humanidad en peligro* son las pruebas nucleares en el desierto de White Sands las que producen las hormigas gigantes; es la Guerra Fría la que engendra a ese viejo diablo binario, Colossus; lo mismo se puede decir de las máquinas enloquecidas de *Gog*; y es la presencia de mercurio en el agua, un efecto secundario de la industria papelera, la que produce los renacuajos gigantes y demás monstruosidades mutantes en la película de John Frankenheimer *Profecía maldita*.



La humanidad en peligro

Es aquí en la película de tecno horror, donde encontramos la vena más rica. No hace falta seguir cribando en busca de la pepita ocasional, como en el caso de

la película de horror económica o la película de horror político; compañero, aquí podríamos sacar oro directamente del suelo sólo con excavar con las manos desnudas, si quisiéramos. Es ésta una esquina del viejo corral del horror en el que incluso un pequeño pedo de película como *The Horror of Party Beach* (Del Tenney, 1964) revelará cierto aspecto tecnológico al ser analizada de cerca; y es que, verá, todas esas jovencitas playeras con sus bikinis y sus pelotas de goma se ven amenazadas por unos monstruos que deben su existencia a una fuga en unos barriles de residuos radiactivos sumergidos. Pero no se preocupe; aunque un par de muchachas caen en el camino, al final todo acaba bien, justo a tiempo para una última barbacoa antes de que la escuela empiece de nuevo.

Una vez más, estas cosas muy raramente suceden porque los directores, guionistas y productores así lo pretendan. Los productores de *The Horror of Party Beach*, por ejemplo, eran dos propietarios de un autocine en Connecticut que vieron la oportunidad de ganar pasta rápidamente en el circo de las películas de horror de bajo presupuesto (al parecer el razonamiento fue que si Nicholson y Arkoff con AIP podían ganar xcantidad de dólares haciendo películas de serie B como churros, entonces ellos podrían ganar x2 cantidad de dólares produciendo películas de serie Z). El hecho de que crearan una película que anticipaba un problema que acabaría siendo muy real diez años más tarde fue únicamente accidental… pero un accidente, como el de Three Mile Island[79], que quizá debía pasar necesariamente antes o después. Me resulta bastante divertido que esta granulosa película de rock and roll y horror de bajo presupuesto llegara con su contador Geiger a la zona cero mucho antes que a nadie se le ocurriera imaginar *El síndrome de China* (*The China Syndrome*, James Bridges, 1979).

A estas alturas debería resultar evidente que todos estos círculos se solapan y que, antes o después, siempre llegamos de nuevo a la misma estación central, la estación central que conduce al territorio de la pesadilla masiva americana. Son pesadillas creadas con un beneficio económico en mente, ciertamente, pero pesadillas al fin y al cabo, y en última instancia el motivo crematístico es el menos importante, ya que de tener algún interés éste reside en la pesadilla.

Estoy seguro de que los productores de *The Horror of Party Beach* nunca se sentaron (del mismo modo que estoy seguro de que los productores de *El síndrome de china* sí se sentaron) para decirse el uno al otro: «Mira, vamos a avisar al pueblo americano de los peligros de los reactores nucleares, y para ayudarlos a tragar mejor la amarga pastilla de este mensaje vital vamos a

recubrirla con azúcar de una narración entretenida». No, lo más probable es que la discusión hubiera ido por estos otros derroteros: como nuestro público potencial es joven, pondremos a unos chavales de protagonistas, y como nuestro público potencial está interesado en el sexo, el escenario será una playa soleada que nos permita mostrar tanta carne como los censores nos dejen. Y como a nuestro público potencial le gusta el horror, le daremos unos momentos asquerosos. Debió de parecerles una idea infalible: un híbrido de los dos géneros más rentables de la AIP, las películas de monstruos y las playeras.

Pero como prácticamente todas las películas de horror (con la posible excepción de los filmes expresionistas alemanes de los años 30) deben mostrar por lo menos un mínimo de credibilidad, tenía que haber alguna razón para que los monstruos surgieran de improviso del océano para empezar a hacer todas esas cosas antisociales (uno de los momentos cumbres de la película —quizá sería más adecuado decir uno de los más bajos— es cuando una de las criaturas invade una fiesta de pijamas y se carga a diez o veinte núbiles jovencitas… ¡para que hablen de aguafiestas!). Los productores se inclinaron por unos residuos nucleares, saliendo de barriles sumergidos. Estoy seguro que fue uno de los puntos menos importantes en sus reuniones de preproducción, y *precisamente por ese motivo* resulta de *suma* importancia para nuestra discusión.

El origen de los monstruos probablemente surgió de una especie de proceso de libre asociación, como el que un psiquiatra utilizaría para descubrir los puntos de ansiedad de sus pacientes. Y aunque *The Horror of Party Beach* hace tiempo que fue condenada al olvido, la imagen de los barriles marcados con símbolos radiactivos hundiéndose lentamente al fondo del océano permanece en la memoria. «¿Se puede saber qué es lo que estamos haciendo *realmente* con toda esa mierda nuclear?», se pegunta la mente intranquila. ¿Los residuos, las heces, las barras de plutonio usadas y los recambios agotados tan calientes como un revólver niquelado y que probablemente sigan así seiscientos años más? ¿*Alguien* sabe que estamos haciendo con todo eso, por el amor de Dios?

Cualquier reflexión sobre la película de tecno horror (esos filmes cuyos subtextos sugieren que hemos sido traicionados por nuestras propias máquinas y procesos de producción en masa) revela rápidamente otro rostro en la mano de nuestro oscuro Tarot: esta vez es la cara del Hombre Lobo. Al hablar del Hombre Lobo en *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde* utilicé los términos *apolíneo* (para sugerir la razón y el poder de la mente) y *dionisíaco* (para sugerir emoción, sensualidad y actos caóticos). La mayoría de las películas que expresan

un miedo tecnológico tienen una naturaleza dual similar. Los saltamontes, sugiere *El principio del fin* son criaturas apolíneas, entregadas a sus saltos, a comer, a escupir tabaco y a crear pequeños saltamontes. Pero tras una infusión de acónito nuclear, crecen hasta tener el tamaño de Cadillacs, se convierten en dionisíacos y perjudiciales, y atacan Chicago. Son precisamente sus tendencias dionisíacas, en este caso su imperativo sexual, las que los condicen a su fin. Peter Graves (en el papel del Joven y Valeroso Científico) crea una cinta con sonidos que llaman al apareamiento y que es emitida a través de altavoces situados en barcos navegando por el lago Michigan, y todos los saltamontes salen zumbando hacia su muerte, pensando que lo que les espera es un buen polvo. No deja de ser un relato aleccionador. Seguro que a D. F. Jones le habría encantado.

Incluso *La noche de los muertos vivientes* tiene un elemento de tecno horror, un hecho que fácilmente podríamos pasar por alto mientras los zombis asaltan la solitaria granja de Pensilvania en la que se han atrincherado «los buenos». No hay nada sobrenatural en el hecho de que los muertos se hayan levantado y echado a andar; el motivo es que una sonda espacial enviada a Venus ha regresado trayendo consigo una extraña radiación que revive a los muertos. Uno sospecha que los pedazos de dicho satélite serían objetos altamente deseados en Palm Springs y Fort Lauderdale[80].



La noche de los muertos vivientes

El efecto barométrico de los subtextos en las películas de tecno horror puede verse comparando películas de este tipo de los años cincuenta con las de los sesenta y los setenta. En los cincuenta, el miedo a la Bomba y la lluvia radiactiva era real y terrorífico, y dejó su marca en todos aquellos niños que querían ser buenos, tal y como la Depresión había dejado su marca en sus mayores. A una nueva generación (todavía adolescentes y por lo tanto sin memoria ni de la crisis de los misiles cubanos ni del asesinato de Kennedy, amamantados con la leche de la distensión) podría resultarle difícil comprender el terror de estas cosas, pero indudablemente tendrán la oportunidad de descubrirlo, en los años de ajustarse el cinturón y tensiones crecientes que nos esperan… y las películas estarán ahí para dar a sus vagos temores formas bien concretas en las películas de horror aún por venir.

Es posible que no haya nada en el mundo tan difícil de comprender como el terror cuyo tiempo ya ha pasado, lo que podría explicar por qué los padres pueden regañar a sus hijos por tenerle miedo al coco, cuando de niños también ellos tuvieron que enfrentarse a esos mismos temores (y a esos mismos padres simpáticos pero poco comprensivos). También podría ser por eso que la pesadilla de una generación se convierte en la sociología de la siguiente, e incluso aquellos que caminaron por las llamas tienen problemas a la hora de recordar exactamente qué sentían al pisar aquellos carbones ardientes.

Puedo recordar, por ejemplo, que en 1968, cuando yo tenía veintiún años, el tema del pelo largo era extremadamente desagradable y explosivo. Hoy en día parece tan difícil de creer como la idea de que la gente se matara por un motivo como el de si el sol giraba alrededor de la tierra o si era la tierra la que giraba alrededor del sol, pero también sucedía.

Aquél feliz año de 1968, un obrero de la construcción me sacó a empujones de un bar llamado Stardust en Brewster, Maine. El tipo tenía músculos encima de los músculos, y me dijo que podía volver a terminarme mi cerveza «cuando te hayas cortado el pelo, maricón de mierda». También estaban los gritos habituales que te lanzaban desde los coches (normalmente coches viejos con grandes aletas y enormes radiadores): ¿Eres un tío o una tía? ¿La mamas bien cariño? ¿Cuando fue la última vez que te diste un baño? Y así sucesivamente, como bien dice el Padre Kurt.

Puedo recordar todo eso desde un punto de vista intelectual e incluso analítico, del mismo modo que puedo recordar que me tuvieron que arrancar una gasa que había quedado por debajo del nuevo tejido después de que me

extirparan un quiste cuando tenía doce años. Lancé un grito y luego me desmayé. Puedo recordar la sensación de tirón en el momento en que la gasa se liberó del nuevo tejido sano (me la quitó una ayudante de enfermera que aparentemente no tenía ni idea de lo que estaba haciendo), puedo recordar el grito, y puedo recordar el desmayo. Lo que no puedo recordar es el dolor en sí. Me pasa lo mismo con lo del pelo, y a mayor escala, todos los otros dolores relacionados con la adolescencia en la década del napalm y las chaquetas Nehru. He evitado a propósito escribir ninguna novela ambientada en los años sesenta porque todo aquello me resulta como el tirón que me dieron para quitarme la gasa, muy distante, casi como si le hubiera sucedido a otra persona. Pero todo aquello sucedió; el odio, la paranoia, y el temor por parte de ambos bandos eran dolorosamente reales. Si tenemos alguna duda, sólo tenemos que volver a ver la película de horror quintaesencial de la contracultura de los sesenta, *Buscando mi destino*, en la que Peter Fonda y Dennis Hopper acaban escopeteados por dos palurdos en una camioneta mientras Roger McGuin canta «It's All Right Ma (I'm Only Bleeding)» de Bob Dylan en la banda sonora.

De modo similar resulta difícil recordar de modo visceral los temores que acompañaron a los años de la expansión de la tecnología atómica hace un cuarto de siglo. Dicha tecnología era, en sí misma, apolínea; tan apolínea como el encantador Larry Talbot, que «rezaba sus oraciones cada noche». El átomo no fue dividido por un balbuceante Colin Clive, ni por Boris Karloff en algún oscuro laboratorio de Europa del este; no fue provocado mediante alquimia a la luz de la luna en el centro de un círculo rúnico; fue hecho por un montón de señores bajitos en Oak Ridge y White Sands que vestían chaquetas de tweed y fumaban Lucky, tipos que se preocupaban por la caspa y la soriasis y por si podrían permitirse un coche nuevo y cómo librarse de una vez por todas de los garranchuelos del jardín. Dividir el átomo, conseguir la fisión, abrir la puerta a ese nuevo mundo del que habla el viejo científico de *La humanidad en peligro…* fueron cosas alcanzadas de un modo completamente cotidiano.

La gente entendía esto y podía vivir con ello (los libros de ciencias de los cincuenta ensalzaban el maravilloso mundo que traería consigo el Amistoso Átomo, un mundo impulsado por reactores nucleares limpios y seguros, y los chavales de primaria recibían tebeos gratuitos producidos por las compañías eléctricas), pero sospechaban y temían el rostro peludo, simiesco, de la otra cara de la moneda; temían que el átomo pudiera ser, por varios motivos tanto tecnológicos como políticos, esencialmente ingobernable. Esa sensación de

inquietud soterrada salía a la luz en películas como *El principio del fin*, *La humanidad en peligro*, *Tarántula*, *El increíble hombre menguante* (en la que la radiación combinada con un pesticida provoca un horror muy personal para un único individuo, Scott Carey), *The H-man* (título americano de *Bijo to Ekitainingen*, Ishirô Honda, 1958) y *Four-D Man* (Irvin S. Yeaworth Jr., 1959). El ciclo alcanza su cumbre suprema de absurdez con *Night of the Lepus* (William F. Claxton, 1972), en la que el mundo se ve amenazado por conejos de 18 metros[81].



Gorgo

Las preocupaciones de las películas de tecno horror de los sesenta y setenta van cambiando al mismo ritmo que las preocupaciones de la gente; las películas de bichos gigantes dan paso a películas como *Colossus: el proyecto prohibido* (el software que conquistó al mundo) y *2001*, que nos ofrecen la posibilidad del ordenador como Dios, o incluso una idea más desagradable aún: la del ordenador como un sátiro (ridículamente ejecutada, admitiré de inmediato), laboriosamente desarrollada en *Engendro mecánico* (*Demon seed*, Donald Cammell, 1977) y *Saturno 3* (*Saturn 3*, Stanley Donen, 1979). En los sesenta, el horror proviene de una visión de la tecnología como un pulpo (quizá sentiente) que nos entierra vivos en papeleo y sistemas de captación de información; terribles cuando funcionan (*Colossus: el proyecto prohibido*) y más terribles aún cuando no lo

hacen: en *La amenaza de Andrómeda* por ejemplo, un pequeño pedazo de papel queda atrapado en el chivato de un teletipo, impidiendo que suene la campana y por lo tanto (de una manera que Rube Goldberg ciertamente hubiera aprobado) casi provoca el fin del mundo.

Finalmente están los setenta, que culminan en la no demasiado buena pero ciertamente bienintencionada película *Profecía maldita* que es tan remarcablemente similar a las películas de bichos gigantes de los cincuenta (sólo el origen ha cambiado) y el *Síndrome de China*, una película de horror que sintetiza no uno sino tres miedos tecnológicos principales: el temor a la radiación, el temor por el ecosistema, el temor a la maquinaria descontrolada.

Antes de dejar atrás este brevísimo repaso a las películas que dependen de alguna inquietud generalizada respecto a asuntos tecnológicos para proveer el equivalente del El Garfio (películas que apelan al ludita que se esconde en el interior de todos nosotros), deberíamos mencionar algunos de los filmes relacionados con la exploración espacial que caen en esta categoría… pero excluiremos películas xenófobas como *La tierra contra los platillos voladores* y *Los misterianos* (*Chikyu Boeigun*, Ishirô Honda, 1957). Películas que se centran en el posible lado dionisíaco de la exploración espacial (como *La amenaza de Andrómeda* y *La noche de los muertos vivientes*, en la que unos satélites traen de vuelta del vacío organismos peligrosos pero no sentientes) deberían ser diferenciadas de aquéllas puramente xenófobas que tratan de invasiones del espacio exterior, películas en las que la raza humana es contemplada en un rol esencialmente pasivo, siendo atacada por los equivalentes de una panda de maleantes del espacio. En películas de este tipo, la tecnología es vista a menudo como la salvación (como en *La tierra contra los platillos voladores*, en la Hugo Marlowe utiliza su pistola sónica para anular los motores electromagnéticos de los platillos, o en *El enigma de otro mundo*, en el que Tobey y sus muchachos utilizan la electricidad para hacer una parrillada con el vegetal interestelar); ciencia apolínea derrotando a los malos dionisíacos del Planeta X.

Aunque tanto *La amenaza de Andrómeda* como *La noche de los muertos vivientes* presentan la exploración espacial como un peligro activo, quizá el mejor ejemplo de esa idea combinada con la mente brillante peligrosamente hipnotizada por lo cantos de sirena de la tecnología sea *El experimento del Dr. Quatermass*, una película anterior a cualquiera de las otras dos. En ésta, la primera de la aclamada saga de Quatermass, el espectador se ve frente a uno de los más espeluznantes misterios de la habitación cerrada jamás planteados: tres

científicos astronautas son enviados al espacio, pero sólo uno regresa… en estado catatónico. La telemetría y la presencia de los tres trajes espaciales parecen demostrar que los dos astronautas desaparecidos nunca abandonaron la nave. De modo que, ¿dónde están?

Lo que sucedió, aparentemente, es que se toparon con un autoestopista interestelar, un recurso narrativo que volvemos a encontrar en *El terror del más allá* (*It! The Terror from Beyond Space*, Edward L. Cahn, 1958) y, por supuesto *Alien*. Este autoestopista ha consumido a los dos compañeros del superviviente, dejando sólo una sustancia grisácea y pringosa en su lugar… y, por supuesto, el autoestopista (una especie de espora espacial) está ahora aplicándose a base de bien en el cuerpo del superviviente, Victor Carune, interpretado con cadavérica y horripilante credibilidad por Richard Wordsworth. El pobre Carune acaba degenerando en un horror tentacular y esponjoso visto por última vez trepando por un andamio en la Abadía de Westminster y liquidado (por lo pelos, justo cuando estaba a punto de lanzar las esporas que crearán billones de estas cosas) por una enorme descarga de electricidad que lo incendia.

Todo lo cual entra dentro de la tradición habitual de las películas de monstruos. Lo que eleva *El experimento del Dr. Quatermass* a niveles jamás soñados por la filosofía de los creadores de *The Horror of Party Beach* es la sombría, atmosférica dirección de Val Guest, y el personaje del mismo Quatermass, interpretado por Brian Donlevy (otros actores han interpretado posteriromente a Quatermass en otras películas, ablandando un poco el papel). Quatermass es un científico que podría o podría no estar loco, dependiendo del punto de vista del espectador sobre la tecnología. Ciertamente, si está chalado, hay suficiente método apolíneo en su locura como para hacerle tan aterrador (y tan peligroso) como la masa de tentáculos que otrora fuese Victor Carune. «Soy científico, no adivino», escupe Quatermass despreciativamente a un tímido médico que le pregunta qué cree que podría suceder a continuación; cuando otro científico le dice que si intenta abrir la escotilla del estrellado cohete podría abrasar a los viajeros espaciales en su interior, Quatermass le espeta: «¡No me diga lo que puedo y no puedo hacer!».

Su actitud hacia el mismo Carune es la fría actitud que un biólogo podría adoptar hacia el hámster o un chimpancé. «Evoluciona favorablemente», dice Quatermass sobre el catatónico Carune, sentado en algo vagamente perecido a una silla de dentista observando el mundo con los ojos tan negros y muertos como cenizas escupidas por el infierno. «Sabe que estamos intentando

ayudarle».



El experimento del Dr. Quatermass

Y sin embargo, al final, es Quatermass quien emerge triunfante, aunque sólo sea por pura suerte. Después de que el monstruo haya sido destruido, Quatermass se abre paso bruscamente junto a un agente de policía que intenta decirle que ha estado rezando porque tuviera éxito. «Creo que este mundo es suficiente para mí», dice el policía; Quatermass le ignora.

A la puerta, su joven ayudante se abre paso hasta él.

—Acabo de oírlo, señor —dice—. ¿Puedo hacer algo?

—Sí Morris —responde Quatermass—. Voy a necesitar ayuda.

—¿Ayuda, señor?

—Voy a volver a empezar —anuncia Quatermass. Es la última frase de diálogo de la película, y se funde con la imagen de un nuevo cohete despegando hacia el espacio exterior.

Guest parece ambivalente tanto acerca del desenlace como acerca del personaje de Quatermass, y es esa ambivalencia la que le otorga a este film temprano de la Hammer su resonancia y auténtico poder. Quatermass parece en cierto modo más cercano a los muy reales científicos de Oak Ridge del periodo de la posguerra que a los balbuceantes Mad Doctors de los treinta; no es un doctor Cyclops, con su bata blanca, riendo malévolamente mientras contempla

sus creaciones a través de sus gafas de culo de vaso. *Au contraire*, no sólo es bastante atractivo y tremendamente inteligente, sino que también es carismático y resulta imposible apartarle de su propósito. Si es usted optimista, podrá ver la coda a *El experimento del Dr. Quatermass* como un testamento a la gloriosa tozudez del espíritu humano, a su determinación por proseguir en la búsqueda del conocimiento a cualquier coste. Si, sin embargo, es usted pesimista, entonces Quatermass se convierte en el símbolo definitivo de las innatas limitaciones del ser humano y en el sumo sacerdote del cine de tecno horror. El regreso de su primera sonda espacial pilotada casi ha provocado el final de la raza humana; la respuesta de Quatermass a este engorroso contratiempo es lanzar otra tan pronto como pueda. Los políticos que arrastran los pies no son aparentemente rival para el carisma de este hombre, y mientras vemos el segundo cohete ascender al final de la película, nos quedamos con la pregunta: *¿qué traerá consigo éste cuando vuelva?*

Ni siquiera una institución americana tan querida como el vehículo ha conseguido escapar por completo a los turbulentos sueños de Hollywood; un par de años antes de ser ahuyentado de su hipotecada casa en Amityville, James Brolin tuvo que hacer frente al horror del *Asesino invisible* (*The Car*, Elliot Silvertein, 1977), un armatoste personalizado que parecía una achaparrada limusina de aeropuerto sacada de una tienda de segunda mano del infierno. La película degenera en una torpe rutina antes del final del segundo rollo (el tipo de película en la que uno puede levantarse tranquilamente a por más palomitas a ciertos intervalos porque sabe que el coche no va a volver a atacar en los siguientes diez minutos), pero tiene una fantástica primera secuencia en la que el coche persigue a dos ciclistas a través del parque estatal Zion, en Utah, haciendo bramar el claxon arrítmicamente a medida que los va alcanzando hasta finalmente atropellarlos. Hay algo en marcha en esa secuencia inicial, algo que despierta una inquietud profunda, casi primitiva, acerca de los coches en los que nos metemos, volviéndonos anónimos… y quizá homicidas.

Una película mejor es la adaptación de Steven Spielberg del relato de Richard Matheson *El diablo sobre ruedas* (*Duel*, 1971), un largometraje que originalmente formó parte de la serie de la ABC *Movie of the Week* y que luego pasó a ser una especie de película de culo. En ella, un camionero psicótico al volante de un enorme tráiler persigue a Dennis Weaver por lo que parecen ser un millón de kilómetros de autopistas californianas. Nunca llegamos a ver el rostro del camionero (aunque sí vemos un brazo corpulento apoyado en la ventanilla

del conductor en una ocasión, y en otra vemos un par de puntiagudas botas de vaquero en el extremo más alejado del camión) y en última instancia es el camión mismo, con sus enormes ruedas, su parabrisas sucio como la mirada de un idiota, y sus guardabarros en cierto modo hambrientos, el que se convierte en el monstruo; y cuando Weaver consigue por fin conducirlo a un terraplén y atraerlo hasta caer por el borde, el ruido de su «muerte» se convierte en una serie de escalofriantes rugidos jurásicos… el sonido, pensamos, que haría un Tiranosaurio Rex al hundirse lentamente en un pozo de alquitrán. Y la respuesta de Weaver es la de cualquier troglodita que se precie: grita, lanza alaridos, hace cabriolas, literalmente baila de alegría. *El diablo sobre ruedas* es una absorbente, casi dolorosamente emocionante, montaña rusa de película; quizá no la mejor obra de Spielberg (casi seguro que tendremos que esperar a los ochenta y los noventa para eso), pero con toda seguridad una entre la mejor media docena de películas jamás producidas para la tele.

Podríamos encontrar otros relatos interesantes de horror automovilístico, pero sería principalmente en cuentos y novelas; fiascos como *La carrera de la muerte del año 2000* (*Death Race, 2000*, Paul Bartel, 1975) y *Mad Max: Salvajes de la autopista* (*Mad Max*, George Miller, 1980) apenas cuentan. El Hollywood moderno aparentemente ha decidido que, a medida que el día del vehículo privado impulsado por gasolina llega a su ocaso, el automóvil en la mayoría de los casos debe quedar reservado para divertidas persecuciones —como en *Juego peligroso* (*Foul Play*, Colin Higgins, 1978) y en la alegremente descerebrada *Loca escapada a Las Vegas* (*Grand Theft Auto*, Ron Howard, 1977)— o una especie de boba reverencia *Driver* (*Driver*, Walter Hill, 1977). El lector interesado quizá disfrute de una antología editada por Bill Pronzini y titulada *Car Sinister* (ahora disponible en bolsillo). Ya sólo por la aportación de Fritz Leiber, un relato tan divertido como siniestro acerca del futuro de los coches titulado «X Marks the Pedwalk», merece pagar el precio de admisión.

7

Películas de horror social.

Ya hemos hablado de un par de películas con implicaciones sociales, espinillas y soriasis en los cincuenta, por no mencionar a Michael Landon babeando espuma de afeitar por encima de su chaqueta del instituto. Pero ha habido otras películas que abordan temas sociales más serios. En algunos casos: *Rollerball* (*Rollerball*, Norman Jewison, 1975), *El presidente* (*Wild in the Streets*, Barry Shear, 1968), estos filmes ofrecen una extrapolación satírica lógica de eventos y modas sociales actuales para así convertirse en ciencia ficción. Prescindiremos de éstos, si no les importa, argumentando que constituyen otro baile… algo diferente de este oscuro cotillón en el que ahora mismo estamos inmersos.

Ha habido un par de películas que han intentado recorrer la línea divisoria entre el horror y la sátira social; una de las que a mi juicio mejor la ha recorrido es *The Stepford Wives* (Bryan Forbes, 1975). La película está basada en la novela de Ira Levin, y Levin ha sido capaz de completar este difícil truco nada menos que en dos ocasiones, siendo la otra *La semilla del diablo*, de la que hablaremos en profundidad cuando finalmente nos dediquemos a las novelas de horror. Por ahora centrémonos en *The Stepford Wives*, que tiene algunas cosas ingeniosas que decir acerca de la Liberación de la mujer, y otras bastante inquietantes sobre la respuesta del macho americano.

Me costó algún tiempo decidir si la película, dirigida por Bryan Forbes y protagonizada por Katharine Ross y Paula Prentiss, realmente encajaba en este libro. Es tan satírica como el mejor trabajo de Kubrick (si bien mucho menos elegante) y desafío al público a que contenga la risa cuando Ross y Prentiss entran en la casa de un vecino (el farmacéutico local, lo más parecido a Walter Mirty que pueda encontrar uno en el mundo real[82]) y oímos a su esposa gimiendo en el piso de arriba: «Oh, Frank, eres el más grande… Frank, eres el

mejor… eres el campeón[83]».

La historia original de Levin consiguió evitar la etiqueta «novela de horror» (que viene a ser el equivalente de la etiqueta «perro paria» en los círculos más exaltados de la crítica literaria) porque la mayoría de los críticos la vieron como una astuta burla sobre el movimiento de liberación de la mujer. Pero las implicaciones más terroríficas de la burla de Levin no están dirigidas ni mucho menos a las mujeres, están dirigidas infaliblemente a esos hombres que consideran que es su derecho marcharse los sábados por la mañana a jugar al golf después de que les hayan servido el desayuno, para reaparecer (cocidos la mayor parte de las veces) a tiempo de que les sirvan la cena.



The Stepford Wives

Lo incluyo aquí, como horror social antes que sátira social, porque el film, tras un incómodo tira y afloja en el que no parece encontrar realmente su sitio, acaba convirtiéndose precisamente en eso: una historia de horror social.

Katharine Ross y su esposo (interpretado por Peter Masterson) se mudan de Nueva York a Stepford, una barrio residencial de Connecticut, porque les parece que será mejor para sus hijos, y también para ellos. Stepford es el pueblo perfecto, donde los chicos esperan de buen humor el autobús escolar, donde se pueden ver a dos o tres tipos lavando sus coches cualquier día, donde (intuye uno) los pagos de las cuotas anuales de donaciones parta la mejora de la

comunidad no sólo se cumplen sino que se exceden.

Y sin embargo hay algo extraño en Stepford. Muchas de las mujeres parecen un poco… bueno colocadas. Atractivas, siempre vestidas con vestidos sueltos que casi parecen togas (un detalle en el que la película flojea, a mi juicio; como seña distintiva, es bastante tosca. Igualmente podían llevar pegatinas en la frente donde pusiera SOY UNA DE LAS ESPOSAS *RARAS* DE STEPFORD), todas conducen camionetas, hablan de las tareas del hogar con inusitado entusiasmo y parecen pasar todo su tiempo libre en el supermercado.

Una de las esposas de Stepford (una de las *raras*) se golpea la cabeza en un pequeño accidente de tráfico en el aparcamiento; más tarde la vemos en una fiesta, repitiendo una y otra vez: «*Tengo* que conseguir esa receta como sea… *Tengo* que conseguir…». El secreto de las esposas de Stepford pronto sale a la luz. Freud, en un tono sospechosamente similar a la desesperación, preguntó: «Mujeres… ¿qué es lo que quieren?». Forbes y compañía hacen la pregunta a la inversa y la respuesta escuece. Los hombres, afirma la película, no quieren mujeres; qieren robots con órganos sexuales.

Hay varias escenas divertidas en la película (aparte de la secuencia ya mencionada de «Frank, eres el campeón»), mi favorita es aquélla en la que, en una «reunión de perras» organizada por Ross y Prentiss, las esposas *raras* de Stepford empiezan a discutir la eficacia de diversos productos de limpieza y jabones de lavar la ropa con una lenta y sin embargo mortalmente seria intensidad; todas parecen haber salido de uno de esos anuncios a los que los ejecutivos de Madison Avenue se refieren en ocasiones como «Dos Zs en una C», refiriéndose a dos zorras en una cocina.

Pero la película se va alejando lentamente de esta habitación abundantemente iluminada de la sátira social para entrar en una estancia mucho más oscura. Notamos cómo se va estrechando el círculo, primero en torno a Paula Prentiss, después en torno a Katharine Ross. Hay un momento incómodo en el que el artista que aparentemente crea los rasgos para los robots se sienta a abocetar a Ross, y sus ojos van pasando alternativamente del rostro de ella a su cuaderno de apuntes; está la expresión de sonrisa burlona en el rostro del esposo de Tina Louise mientras el bulldozer destroza la superficie de la pista de tenis de ella para dejar sitio a la piscina que *él* siempre ha querido; está Ross descubriendo a su esposo sentado a solas en el salón de su nueva casa, con una copa en la mano, llorando. Ella se preocupa enormemente, pero nosotros sabemos que son

lágrimas de cocodrilo que indican que la ha vendido a cambio de un muñeco con microchips en la cabeza. Muy pronto, perderá todo su interés en la fotografía.

La película se reserva su momento de horror definitivo y su plano más relevante socialmente para el desenlace, cuando la «nueva» Katharine Ross se enfrenta a la vieja… quizá, pensamos, para asesinarla. Bajo su vaporosa combinación que podría haber salido del Frederick's of Hollywood, vemos los pechos más bien pequeños de la señorita Ross inflados hasta el tamaño que los hombres que hablan de mujeres en el bar suelen describir como «un buen par de melones». Y, por supuesto, ya no son los pechos de la mujer; ahora pertenecen en exclusiva al marido. Sin embargo, el muñeco no está terminado por completo; hay dos horribles huecos negros donde deberían estar los ojos. Algo terrible, y probablemente más espectacular. Sin embargo fueron esos pechos hinchados de silicona los que me provocaron escalofríos. Las mejores películas de horror social consiguen su efecto por implicación, y *The Stepford Wives*, mostrándonos sólo la superficie de las cosas y sin llegar en ningún momento a molestarse en explicar exactamente cómo se llevan a cabo, implica cantidad.

No le aburriré resumiendo el argumento de *El Exorcista* de William Friedkin, otra película que descansa sobre la inquietud generada por los cambios; sencillamente asumiré que si tiene suficiente interés en el género como para haber llegado hasta aquí, probablemente la habrá visto.

Si los últimos años de la década de los cincuenta y primeros de los sesenta fueron el momento en el que se alzó el telón del abismo generacional («¿Eres un tío o una tía?», etc., etc., etc.), entonces los siete años que van de 1966 a 1972 fueron la obra propiamente dicha. Little Richard, que había horrorizado a los padres en 1957 al saltar sobre su piano y empezar a aporrearlo con sus mocasines de piel de lagarto, parecía inofensivo en comparación con John Lennon y su afirmación de que los Beatles eran más famosos que Jesucristo, una proclama que despertó una fiebre fundamentalista de quemas de discos. La gomina y la brillantina fueron sustituidas por los largos rizos de los que ya hemos hablado. Los padres empezaron a encontrar extrañas hierbas en los cajones de la cómoda de sus hijos e hijas. Las imágenes de la música de rock eran cada vez más angustiosas: «Mr. Tambourine Man» había parecido hablar sobre las drogas; con «Eight Miles High» de los Byrds ya no podía haber lugar a dudas. Las emisoras de radio seguían pinchando discos de un grupo incluso después de dos miembros masculinos e la banda hubieran anunciado que estaban enamorados el uno del otro. Elton John anunció a los cuatro vientos su

bisexualidad y siguió siendo popular; sin embargo, menos de veinte años antes, Jerry Lee Lewis había sido vetado en todas las emisoras por casarse con su prima de catorce años.

Y luego estaba la guerra de Vietnam. Los señores Johnson y Nixon la extendieron como un enorme picnic rancio por toda Asia. Muchos jóvenes decidieron no acudir. «A mí el Viet Cong no me ha hecho nada», anunció Muhammed Ali, y fue desposeído de su título de campeón por negarse a entregar los guantes para tomar un M-1. Los chicos empezaron a quemar sus cartillas de alistamiento, huyendo a Canadá o a Suecia, y manifestándose con banderas del Viet Cong. En Bangor, donde vivía yo durante mis días de universitario, un chaval fue arrestado y encarcelado por haber reemplazado el trasero de sus Levis por una bandera americana. Cuánta diversión ¿eh, chavales?



El Exorcista

Era más que un abismo generacional. Ambas generaciones parecían, como la falla de San Andrés, moverse en placas tectónicas opuestas de conciencia social y cultural, compromiso e incluso de la propia definición de comportamiento civilizado. El resultado no fue tanto un terremoto como un tiempomoto. Y con toda esa lucha entre los jóvenes y sus mayores como telón de fondo, apareció la adaptación de Friedkin de *El Exorcista* para convertirse en un fenómeno social por derecho propio. Las colas daban la vuelta a la manzana en todas las ciudades

grandes en las que se estrenó, e incluso en pueblos en los que normalmente retiran las aceras a las siete y media de la tarde, se organizaron pases de media noche. Grupos religiosos montaron piquetes; sociólogos fumando en pipa pontificaron; presentadores de televisión prepararon reportajes sobre «la verdad detrás del libro» para las noches flojas de sus programas. Todo el país, de hecho, quedó poseído durante dos meses.

La película (y la novela) trata nominalmente de los intentos por parte de dos sacerdotes de expulsar un demonio que ha poseído a la joven Regan MacNeil, una guapa preadolescente interpretada por Linda Blair, que luego acudiría a un enfrentamiento a lo *Sólo ante el peligro* con un desatascador de baño en la infame película de la NBC *Nacida inocente* (*Born Innocent*, Donald Wyre, 1974). Sustancialmente, sin embargo, es una película que habla de un cambio social explosivo, un punto de enfoque finamente afilado para toda la explosión juvenil que tuvo lugar a final de los sesenta y principios de los setenta. Era una película para todos aquellos padres que sentían, en una especie de agonía y terror, que estaban perdiendo a sus hijos y no podían entender por qué o cómo estaba sucediendo. Es, una vez más, el rostro del Hombre Lobo, un cuento a lo Jekyll y Hyde en el que la dulce, encantadora y cariñosa Regan se convierte en un monstruo malhablado atado a la cama y croando (con la voz de Mercedes McCambridge) homilías tan encantadoras como «Vas a dejar que Jesús te folle, te folle, te folle». Dejando de lado el marco religioso, hasta el último adulto de América entendió lo que estaba diciendo el poderoso subtexto de la película; entendieron que el demonio de Reagan MacNeil habría respondido con entusiasmo al «Fish Cheer» en Woodstock[84].

Un ejecutivo de Warner Brothers me contó hace poco que las encuestas demuestran que el público habitual de los cines ronda en torno a los quince años, lo que explicaría sobremanera por qué las películas parecen tan a menudo víctimas de desarrollo atrofiado. Por cada película como *Julia* (Fred Zinnermann, 1977) o *Paso decisivo* (*The Turning Point*, Herbert Ross, 1977) hay docenas como *Roller Boogie* (Mark Lester, 1979) e *If You Don't Stop It… You'll Go Blind!!!* (Keefe Brasselle y Robert Levy, 1975). Pero merece la pena mencionar que cuando finalmente aparece el éxito masivo ocasional con el que todo productor sueña (películas como *La guerra de las galaxias, Tiburón, American Graffiti, El padrino, Lo que el viento se llevó* y por supuesto *El Exorcista*), siempre hace saltar el cerrojo demográfico que es el enemigo del cine

inteligente. Es comparativamente raro que una película de horror lo consiga, pero *El Exorcista* es el ejemplo perfecto (y ya hemos hablado de *Terror en Amityville*, otro largometraje que ha gozado de un público sorprendentemente adulto).

Una película que apeló directamente a los quinceañeros que componen la espina dorsal del público que va al cine (y con un subtexto diseñado a medida) fue la adaptación de Brian De Palma de mi novela *Carrie*. A pesar de que creo que tanto el libro como la película dependen en gran medida de las mismas situaciones sociales para proporcionar u texto y un subtexto de horror, quizá haya suficientes diferencias entre ambas como para hacer un par de observaciones interesantes acerca de la versión de De Palma.

Tanto la novela como la película tienen un plácido tono a lo *High School Confidential* (Jack Arnold, 1958) a pesar de que hay algunos cambios superficiales entre ambas versiones (la madre de Carrie, por ejemplo, aparece presentada en la película como una especie de loca católica renegada), el esqueleto estructural de la historia es básicamente el mismo. Trata de una muchacha llamada Carrie White, la intimidada hija de una fanática religiosa. Debido a sus extrañas ropas y a su timidez, Carrie es objeto de todas las bromas de la clase; una inadaptada social en todas las situaciones. También tiene una ligera habilidad telequinética, que se intensifica después de su primer periodo menstrual, y finalmente utiliza su poder para «echar la casa abajo» después de un terrible desastre social en su baile de fin de curso.

La aproximación de De Palma al material fue más ligera y hábil que la mía propia y mucho más artística. La novela intenta aproximarnos a la soledad de una muchacha, su desesperado esfuerzo por formar parte de la sociedad con la que debe coexistir, y cómo fracasa en su esfuerzo. Si alguna tesis tenía que ofrecer esta deliberada puesta al día de *High School Confidential*, era que el instituto es un lugar de conservadurismo e intolerancia abismales, un lugar poblado por adolescentes a los que no se les permite «elevarse por encima de su posición» más de lo que un hindú tendría permitido elevarse por encima de su casta.

Pero hay un poco más de subtexto en el libro, creo (o al menos, eso espero). Si *The Stepford Wives* se centra en lo que los hombres quieren de las mujeres, entonces *Carrie* habla principalmente sobre cómo las mujeres encuentran sus propios canales de poder, y qué temen los hombres de las mujeres y de la sexualidad de las mujeres… lo que únicamente quiere decir que, habiendo

escrito el libro en 1973, cuando sólo llevaba tres años fuera de la universidad, era plenamente consciente de lo que la Liberación de las mujeres implicaba para mí y otros de mi sexo. El libro es, en sus implicaciones más adultas, una intranquila fantasía masculina ante un futuro de igualdad femenina. Para mí, Carrie White es una adolescente tristemente abusada, un ejemplo del tipo de persona cuyo espíritu tan a menudo es quebrajado para siempre en ese pozo de devoradores de hombres y mujeres que es el instituto suburbano normal. Pero también es una Mujer que pasa a ser consciente de sus poderes por primera vez y que, como Sansón, al final del libro acaba derrumbando el templo sobre todos los que están dentro del él.

Material denso y rimbombante, pero en la novela sólo está ahí para quien quiera pillarlo. Si no quiere, a mí me parece bien. Un subtexto sólo funciona si es discreto (quizá en esta ocasión me pasé de discreto; en su reseña de la película de De Palma, Pauline Kael despachó mi novela como un «modesto trabajo alimenticio», la descripción más deprimente que pudiera imaginar, pero no completamente inexacta).

La película de De Palma tiene objetivos más ambiguos. Como en *The Stepford Wives*, en *Carrie* el humor y el terror coexisten el uno junto al otro retroalimentándose, y es sólo a medida que la película se acerca al desenlace cuando el horror toma el control por completo. Muy pronto vemos a Billy Nolan (interpretado por John Travolta) ofreciéndole una enorme e inocente sonrisa a la policía mientras esconde una cerveza en la entrepierna; es un momento reminiscente de *American Graffiti*. No mucho después, sin embargo, le vemos partiéndole la cabeza a un cerdo con una almádena en un matadero; de algún modo la sonrisa inocente ha cruzado el umbral de la locura, y ese atravesar la raya es el tema central de toda la película.

Vemos a tres chicos (uno de ellos el héroe nominal de la película, interpretado por William Katt) probándose esmoquins para el baile de fin de curso en una especie de número de los Gas House Kids[85] que incluye voces de helio a lo Pato Donald y acción acelerada. Vemos a las chicas que han humillado a Carrie en los vestuarios arrojándole tampones y compresas haciendo penitencia en la pista de atletismo al ritmo de una música trompetera y torpe con cierto aire a «Baby Elephant Walk». Y sin embargo, más allá de estos insertos medianamente simpáticos de la vida en el instituto, notamos un odio vacuo, casi disperso, la venganza casi sin planificar contra una muchacha que está

intentando elevarse por encima de su lugar en la vida. Gran parte de la película de De Palma es sorprendentemente disparatada, pero notamos que su jocosidad es peligrosa; detrás de ella acecha la sonrisa oh, cielos, congelándose en un rictus, y las mismas chicas haciendo ejercicio son las mismas que no hace mucho estaban gritando a Carrie: «¡Tapónate, tapónate, tapónate!». Y sobre todo, está ese cubo lleno de sangre de cerdo, preparado en la viga sobre el lugar en el que Carrie y Tommy (Katt) serán finalmente coronados… esperando a que llegue su momento.

De Palma es astuto, y extremadamente hábil a la hora de manejar su reparto principalmente femenino. Al escribir la novela, me encontré sudando tinta hacia el final, intentando hacer el mejor trabajo posible con lo que sabía de las mujeres (que tampoco era demasiado). La tensión se nota en el libro publicado. Creo que es una lectura rápida y entretenida y, para mí al menos, lo suficientemente absorbente. Pero tiene cierta pesadez que una novela popular realmente buena no debería tener, un sentimiento de *Sturm and Drang* del que no pude conseguir librarme por mucho que lo intenté. El libro parece lo suficientemente evidente y sincero en lo que a los personajes y sus acciones se refiere, pero carece del estilo de la película de De Palma.

El libro intenta observar la granja de hormigas que es la sociedad del instituto; el examen de De Palma de este mundo *High School Confidential* es más oblicuo… y más penetrante. La película se estrenó en un momento en el que los críticos se lamentaban del hecho de que no se hicieran películas con buenos papeles para las mujeres… pero ninguno de dichos críticos parece haberse dado cuenta de que *Carrie*, en su encarnación fílmica, pertenece casi en exclusiva a las señoras. Billy Nolan, un personaje principal (y aterrador) en el libro, ha sido reducido en la película a un papel secundario. Tommy, el chico que lleva a Carrie al baile de fin de curso, es presentado en la novela como un muchacho que sinceramente intenta hacer algo masculino. A su manera, está intentando dinamitar el sistema de castas. En la película, no es sino poco más que la marioneta de su novia, su instrumento de expiación para compensar su papel en la escena de los vestuarios en la que Carrie es asaeteada con toallas.

> —Yo no salgo con nadie con quien no me apetezca —dijo Tommy pacientemente—. Te lo estoy pidiendo porque me apetece pedírtelo.
>
> En última instancia, supo que ésa era la verdad.

En la película, sin embargo, cuando Carrie le pregunta a Tommy por qué la honra invitándola al baile, él le dedica una deslumbrante sonrisa playera y dice: «Porque te gustó mi poema». Que, por cierto, escribió su novia.



Carrie

La novela contempla el instituto desde una perspectiva bastante común: como el pozo de devoradores de hombres y mujeres anteriormente mencionado. La postura social de De Palma es más original: él ve el instituto suburbano de chavales blancos como una especie de matriarcado. Se mire donde se mire, hay chicas detrás del escenario, tirando de hilos invisibles, falseando los resultados de las elecciones, utilizando a sus novios como pretexto[86]. Ante semejante telón de fondo, Carrie resulta doblemente lastimosa, ya que es incapaz de hacer ninguna de estas cosas; sólo puede esperar a ser salvada o condenada por los actos de otros. Su único poder es su habilidad telequinética, y tanto el libro como la película acabn por llegar al mismo punto: Carrie utiliza su «talento salvaje» para derruir toda la sociedad podrida. Y un motivo para que la historia funcione tanto leída como visualmente, creo, reside en que la venganza de Carrie es algo que cualquier estudiante al que alguna vez le hayan bajado los pantalones del chándal en clase de Educación Física o le hayan quitado las gafas en la biblioteca aprobaría. En la destrucción del gimnasio por parte de Carrie (y en su destructivo regreso a casa, una secuencia descartada en la película por motivos

presupuestarios) vemos la revolución soñada por los socialmente pisoteados.

8

Érase una vez un enorme bosque junto al que vivía un pobre leñador con su mujer y sus dos hijos: el chico se llama Hansel y la niña Gretel. Nunca habían tenido más allá de lo justo para vivir, y en una ocasión, en la que hubo una gran hambruna en el país, no pudo siquiera proveerles del pan de cada día. Una noche, mientras se revolvía en la cama, repleto de preocupaciones y miedo, suspiró y le dijo a su esposa:

—¿Qué va a ser de nosotros? ¿Cómo vamos a alimentar a nuestros pobres hijos, ahora que no tenemos nada ni para nosotros?

—Te diré lo que haremos, esposo mío —respondió la mujer—. Mañana temprano llevaremos a los niños al lugar más espeso del bosque; allí encenderemos una hoguera para ellos y les daremos a cada uno un pedazo de pan; luego iremos a trabajar y los dejaremos allí solos. No serán capaces de encontrar el camino de regreso a casa y de este modo nos libraremos de ellos[87]…

Hasta ahora, hemos estado tratando de las películas de horror con subtextos que intentan enlazar preocupaciones reales (si bien, en ocasiones, flotantes) con los temores pesadillescos del cine de horror. Pero ahora, con esta evocación de «Hansel y Gretel», el más aleccionador de los cuentos infantiles, dejemos atrás incluso esta entrecortada luz de racionalidad para hablar de un par de aquellas películas cuyo efecto es considerablemente más profundo, más allá de lo racional para llegar a ciertos temores que parecen universales.

Aquí es donde entramos definitivamente en territorio tabú, y será mejor que sea sincero con ustedes ya desde un principio. Creo que todos somos unos enfermos mentales; los que estamos fuera del manicomio sólo lo disimulamos un poco mejor, y quizá tampoco tanto, después de todo. Todos conocemos gente que habla sola, gente que a veces gesticula y hace muecas horribles, cuando cree que nadie la mira; gente que tiene algún temor histérico, a las serpientes, a la oscuridad, a los lugares cerrados, a las alturas… y, por supuesto, a los gusanos y larvas que tan pacientemente nos esperan bajo tierra para interpretar su papel en la gran mesa de Acción de Gracias de la vida: lo que una vez comió, alguna vez

ha de ser comido.

Cuando pagamos nuestros cuatro o cinco dólares y no sentamos en la fila diez, en una butaca centrada a ser posible, en un cine en el que echan una de miedo, nos estamos enfrentando a la pesadilla.

¿Por qué? Algunos motivos son simples y obvios. Para demostrarnos que podemos, que no tenemos miedo, que podemos montar en la montaña rusa. Lo que no quiere decir que una buena película de miedo no sea capaz de hacernos lanzar uno o dos gritos en determinado momento, del mismo modo que gritamos cuando la montaña rusa da una vuelta de trescientos sesenta grados o atraviesa el lago que hay al final de la caída. Y las películas de miedo, como las montañas rusas, siempre han sido competencia particular de los jóvenes; para cuando uno cumple los cuarenta o los cincuenta, el apetito por los dobles giros y los *loops* de 360° puede haber disminuido considerablemente.

Tal y como ya hemos señalado, también vamos para restablecer nuestro sentimientos de normalidad esencial; la película de miedo es innatamente conservadora, incluso reaccionaria. Freda Jackson como la horrible mujer fundida de *El monstruo del terror* (*¡Die, Monster, Die!*, Daniel Haller, 1965) nos confirma que, sin importar lo lejos que podamos estar de parecernos a Robert Redford o a Diana Ross, seguimos estando a años luz de distancia de la verdadera fealdad.

Y vamos a divertirnos.

Ah, pero aquí es donde el suelo empieza a inclinarse, ¿verdad? Porque efectivamente estamos hablando de un tipo de diversión más bien peculiar. La diversión que surge de ver a otros amenazados, en ocasiones asesinados. Un crítico ha sugerido que si el fútbol se ha convertido en la versión moderna del combate para el voyeur, el cine de horror se ha convertido en la versión moderna de los linchamientos públicos.

Es cierto que la película de horror mítica, relacionada con los cuentos de hadas, pretende eliminar las sombras de gris, lo cual es uno de los motivos por los que *Llama un extraño* (*When a Stranger Calls*, Fred Walton, 1980) no funciona; el psicópata, bien y honestamente interpretado por Tony Beckley, es un pobre desgraciado agobiado por las miserias de sus propias psicosis; nuestra involuntaria simpatía por él diluye el resultado de la película igual que el agua diluye el *whisky* escocés; nos urge a dejar del lado nuestra tendencia civilizada y adulta hacia el análisis para volver a ser niños, viendo las cosas en puros blancos y negros. Podría ser que el cine de terror nos proporcione cierto alivio psíquico a

este nivel porque la invitación a abandonarse a la simplicidad, e incluso a la locura, es extendida en muy pocas ocasiones. Nos dice que podemos dar rienda suelta a nuestras emociones… o prescindir incluso de la rienda.

Si todos estamos locos, entonces la locura se convierte en un asunto de grados. Si su locura les lleva a acuchillar mujeres, como Jack el Destripador o el asesino del torso de Cleveland, los encerramos en la granja de los lunáticos (claro que ninguno de los dos cirujanos aficionados que acabamos de mencionar fue jamás capturado, heh-heh-heh); si por otra parte, su locura los lleva sólo a hablar consigo mismos cuando están tensos o a meterse el dedo en la nariz en el autobús de las mañanas, entonces los dejan en paz para que sigan con su vida… aunque es dudoso que alguna vez los inviten a las mejores fiestas.

Hay un linchador en potencia dentro de todos nosotros (excluyo a los santos, pasados y presentes, pero claro, la mayor parte de ellos, si no todos, estaban locos a su estilo), y de vez en cuando debemos dejarlo suelto para que grite un rato y se revuelque por la hierba… Cielos, creo que ya estoy otra vez hablando del Hombre Lobo. Nuestras emociones y temores forman su propio cuerpo, y reconocemos que éste necesita ejercitarse a su modo para poder mantener un nivel muscular apropiado. Algunos de estos «músculos» emocionales son aceptados (incluso ensalzados) en una sociedad civilizada; también están, por supuesto, las emociones que tienden a mantener el statu quo de la misma civilización. Amor, amistad, lealtad, bondad… son emociones que todos aplaudimos, emociones que han sido inmortalizadas en los malos pareados de las postales de Hallmark y en los versos (no me atrevo a llamarlos poesía) de Leonard Nimoy.

Cuando mostramos estas emociones, la sociedad nos inunda con refuerzos positivos; esto lo aprendemos antes incluso de dejar de usar pañales. Cuando, de niños, abrazamos a la insoportable mocosa que tenemos por hermana y la damos un beso, todos los tíos y tías sonríen y bromean y lloran: «¿Verdad que es un *encanto*?». Semejantes palabras suelen ir acompañadas de bienes tan preciados como una galleta bañada en chocolate. Pero si deliberadamente le pillamos los dedos a la insoportable mocosa que tenemos por hermana con una puerta, recibimos sanciones y demostraciones furibundas por parte de padres, tíos y tías; en vez de una galleta recubierta de chocolate, unos azotes.

Pero las emociones incivilizadas no desaparecen y exigen ejercitarse periódicamente. Por eso tenemos chistes «de mal gusto» como «¿Cuál es la diferencia entre un camión lleno de balones y un camión lleno de bebés

muertos?» (que no puedes descargar el camión lleno de balones con una horca… un chiste, por cierto, que le oí contar por primera vez a un crío de diez años). Es posible que un chiste de este tipo nos sorprenda con una carcajada o una sonrisa a la vez que rechazo, una posibilidad que confirma la tesis: si compartimos una Hermandad del Hombre, entonces también compartimos una Locura del Hombre. Ninguna de las cuales está planteada como defensa ni de los chistes de mal gusto ni de la locura, sino sencillamente como una explicación de por qué las mejores películas de miedo, como los mejores cuentos clásicos, consiguen ser reaccionarios, anarquistas y revolucionarios a la vez.



Zombi

A mi agente, Kirby McCauley, le gusta contar una escena de la película *Bad* (Jed Jonson, 1977), producida por Andy Warhol (y la cuenta en el tono afectuoso del aficionado converso a las películas de miedo). Una madre tira a su hijo por la ventana de un rascacielos, cortamos a la multitud que se agolpa abajo y oímos un fuerte impacto, como el de un melón que se abre. Otra madre se abre paso entre la multitud llevando a su hijo para mostrarle lo sucedido, lo señala (obviamente se trata de una sandía a la que le han quitado las pepitas) y le dice: «¡Eso es lo que te pasará si te portas mal!». Es un chiste de mal gusto, como el del camión lleno de bebés muertos… o el de los niños perdidos en el bosque, que llamamos «Hansel y Gretel».

La película de horror mítico, al igual que el chiste de mal gusto, tienen que hacer el trabajo sucio. Apelar deliberadamente a todo lo peor de nosotros mismos. Es el morbo desencadenado, nuestros más bajos instintos desatados, nuestras peores fantasías hechas realidad… y todo ello sucede, muy apropiadamente, en la oscuridad. Por estos motivos, los buenos liberales a menudo se mantienen alejados de las películas de horror. En lo que a mí respecta, me gusta ver las más agresivas (*Zombi*, por ejemplo) como el equivalente de levantar la puerta de una trampilla que tenemos en el cerebro civilizado para lanzarles una cesta llena de carne cruda a los cocodrilos que nadan en el río subterráneo que corre por debajo.

¿Por qué molestarse? Porque si están entretenidos no salen, tío. Fueron Lennon y McCartney quienes dijeron que lo único que necesitamos es amor, y estoy de acuerdo con ellos. Siempre y cuando tengas bien alimentados a los cocodrilos.

9

Y ahora una palabras del poeta Kenneth Patchen. Están extraídas de su breve pero sustancioso libro *But Even So:*

Come now,
my child,
if we were planning
to harm you, do you think
we'd be lurking here
beside the path
in the very darkest
part of
the forest?

Vamos,
hijo mío,
¿crees que si pretendiéramos
hacerte daño
estaríamos merodeando aquí
junto al sendero
en el rincón
más oscuro
del bosque?

Éste es el tono que conjuran en nosotros los mejores filmes de horror mítico, y también sugiere que, por debajo del nivel de la simple agresión y la simple morbosidad, hay un último nivel en el que el cine de terror desvela su más

poderosa función. Y eso nos viene bien porque, sin más, la imaginación humana sería pobre y degradada, y no necesitaría más horror como *La última casa a la izquierda* (*Last House of the Left*, Wes Craven, 1972) y *Viernes 13* (*Friday the 13th*, Sean S, Cunningham, 1980). La película de horror quiere hacernos daño, efectivamente, y por eso merodea aquí en el rincón más oscuro del bosque. A este nivel más básico, el cine de horror no se anda con chiquitas: quiere pillarlos. Una vez los ha reducido a un nivel de expectación y punto e vista infantiles, comenzará a tocar una o más melodías de armonía sencilla; la mayor limitación (y por lo tanto el mayor desafío) de la ficción e horror es su severidad. Las cosas que de verdad aterran a la gente a un nivel visceral pueden reducirse como fracciones hasta un puñado irreducible. Y cuando por fin llegamos a eso, análisis como los que les he dado en estas páginas anteriores resultan imposibles… E incluso aunque el análisis fuera posible, sería irrelevante. Uno puede señalar el efecto, y ahí debe terminar todo. Intentar ir más allá es tan inútil como intentar dividir un número primo en dos pretendiendo conseguir uno entero. Pero con el efecto puede que tengamos de sobra; hay películas, como *La parada de los monstruos* de Browning, que tienenel oder de reducirnos a gelatina, de hacernos musitar (o lloriquear) para notros mismos: «Por favor, que acabe de una vez»; son esas películas que siguen afectándonos sin importar lo que hagamos por evitarlo, incluyendo el recitado de ese encantamiento casi mágico para deshacer hechizos: «Es sólo una película». Y todas ellas pueden ser invocadas con esa maravillosa frase de apertura de los cuentos de hadas: «Érase una vez».

De modo que antes de seguir avanzando, tengo un pequeño pasatiempo para usted. Busque un papel y algo para escribir y vaya apuntando sus respuestas. Veinte preguntas, súmese cinco puntos por cada pregunta acertada. Si no pasa de los 70, debería volver para hacer un posgraduado en películas de *auténtico* miedo… aquellas que nos asustan sólo porque nos asustan.

1. Érase una vez que el marido e una dama ciega campeona del mundo tuvo que ausentarse una temporada de casa (para matar un dragón o algo por el estilo) y un hombre malvado llamado Harry Roat, que venía de Scarsdale, vino averla mientras el marido no estaba.

2. Érase una vez tres niñeras que salieron de casa una noche de Halloween, y sólo una llegó viva a Todos los Santos.

3. Érase una vez una dama que robo cierta cantidad de dinero y que pasó una noche no demasiado encantada en un motel poco transitado. Todo parecía normal hasta que apareció la madre del propietario del motel; mamá hizo algo

muy feo.

4. Érase una vez unos señores muy malos que trastearon con los conductos de oxígeno en la sala de operaciones de un importante hospital y mucha gente se echo a dormir durante mucho, mucho tiempo… igual que Blancanieves. Sólo que éstos nunca volvieron a despertar.

5. Érase una vez una chica muy triste que iba a los bares a buscar compañía, porque cuando volvía a casa acompañada de un hombre no se sentía tan triste. Pero una noches escogió a un hombre que llevaba puesta una máscara. Debajo de la máscara estaba el hombre del saco.

6. Érase una vez unos valientes exploradores que aterrizaron en otro planeta para ver si alguien necesitaba ayuda. Nadie la necesityaba, pero para cuando hubieron despegado de nuevo, descubrieron que se habían llevado consigo al coco.

7. Érase una vez una triste dama llamada Eleanor que fue a vivir una aventura en un castillo encantado. En el castillo encantado Lady Eleanor no estaba tan triste, pues allí hizo nuevos amigos. Sólo que los amigos se marcharon y ella se quedó para siempre.

8. Érase una vez un joven que intentó traerse a su país cierta cantidad de polvos mágicos de otro país a bordo de su alfombra voladora. Pero fue capturado antes de poder montarse en su alfombra mágica, y los malvados le quitaron los polvos mágicos y le encerraron en una terrible mazmorra.

9. Érase una vez una niña pequeña que parecía muy dulce, pero que en realidad era muy perversa. Encerró al conserje en su cuarto e incendió su cama de madera altamente inflamables porque se había portado mal con ella.

10. Érase una vez dos niños pequeños, muy parecidos a Hansel y Gretel, cuyo padre murió y cuya madre se volvió a casar con un hombre perverso que pretendía ser muy bueno. Este hombre perverso tenía la palabra *AMOR* tatuada en los nudillos de una mano, y *ODIO* tatuada en los de la otra.

11. Érase una vez una señora americana que vivía en Londres y cuya cordura estaba en tela de juicio. Le pareció haber visto un asesinato en la vieja casa abandonada de al lado de la suya.

12. Érase una vez una dama y su hermano que fueron a poner flores en la tumba de su madre y el hermano, al que le gustaban las bromas de mal gusto, la asustó diciendo: «Vienen a por ti, Barbra». Sólo que esta vez sí resultó que venían a por ella… pero antes le pillaron a él.

13. Érase una vez que todos los pájaros del mundo se volvieron locos y empezaron a matar a las personas porque estaban bajo un malvado hechizo.

14. Érase una vez un demente con un hacha que empezó a cortar en pedacitos a toda su familia, uno tras otro, en una vieja casa irlandesa. Cuando le cortó la cabeza al guardián de la finca, ésta cayó rodando en la piscina familiar. ¿Verdad que fue divertido?

15. Érase una vez dos hermanas que se hicieron mayores juntas en un castillo encantado en el Reino de Hollywood. Una de ellas había sido famosa en el Reino de Hollywood, pero de eso hacía ya mucho, mucho tiempo. La otra estaba condenada a una silla de ruedas. ¿Y saben lo que pasó? ¡Que la hermana que podía caminar le sirvió a su hermana paralítica una rata muerta para cenar! ¿Verdad que fue divertido?

16. Érase una vez un vigilante de un cementerio que descubrió que si clavaba alfileres negros en las plazas vacantes en su mapa del cementerio, la gente que había comprado dichas plazas moría. Pero cuando retiró los alfileres negros y los sustituyó por alfileres blancos, ¿sabéis lo que pasó? ¡Que la película se convirtió en una mierda! ¿Verdad que fue divertido?

17. Érase una vez un hombre malvado que raptó a la princesa y la enterró viva… o al menos dijo haberlo hecho.

18. Érase una vez un hombre que inventó una gotas mágicas para los ojos, y podía utilizarlas para ver a través de las cartas de otras personas en Las Vegas y ganar un montón de dinero. También podía usarlas para ver a través de los vestidos de las chicas en las fiestas, lo que quizá no sea demasiado educado, pero, un momento. El hombre seguía viendo más… y más… y *más*…

19. Érase una vez una dama a la que le tocó hacerse cargo del hijo de Satanás, el cual la tiró por encima de una barandilla con su triciclo. ¡Se puede ser más malo!, pero después de todo, mamá tuvo suerte. ¡Como murió poco después, no tuvo que participar en la secuela!

20. Érase una vez unos amigos que se fueron a hacer una excursión en canoa por un río mágico, y unos hombres malvados vieron que se estaban divirtiendo y decidieron encargarse de ellos. Porque los hombres malvados no querían que los otros tipos, que venían de la ciudad, se lo pasaran bien en el bosque.

Bueno, ¿ha apuntado ya todas sus respuestas? Si resulta que ha dejado cuatro o más en blanco (si ni siquiera se le ha ocurrido algo que pudiera encajar remotamente aunque no esté seguro) es que ha pasado demasiado tiempo viendo películas «artísticas» como *Julia*, *Manhattan* (*Manhattan*, Woody Allen, 1979) y

El relevo (*Breaking Away*, Peter Yates, 1979). Y aunque habrá visto a Woody Allen hacer su imitación de un pelo crecido hacia dentro (un pelo *liberal*, por supuesto), se ha perdido algunas de las películas más aterradoras jamás realizadas. Para que quede constancia las respuestas son:

1. *Sola en la oscuridad* (*Wait Until Dark*, Terence Young, 1967)
2. *La noche de Hallowen*
3. *Psicosis*
4. *Coma* (Michael Crichton, 1978)
5. *Buscando al señor Goodbar* (*Looking for Mr. Goodbar*, Richard Brooks, 1977)
6. *Alien, el octavo pasajero*
7. *La mansión encantada*
8. *El expreso de medianoche* (*Midnight Express*, Alan Parker, 1978)
9. *The Bad Seed* (Mervyn LeRoy, 1956)
10. *La noche del cazador* (*The Night of the Hunter*, Charles Laughton, 1955)
11. *Una hora en la noche* (*Night Watch*, Brian G. Hutton, 1973)
12. *La noche de los muertos vivientes*
13. *Los pájaros* (*The Birds*, Alfred Hitchcock, 1963)
14. *Dementia-13*
15. *¿Qué fue de Baby Jane?*
16. *Entierro a los vivos* (*I Bury the Living*, Albert Band, 1958)
17. *Macabre*[88] (William Castle, 1957)
18. *El hombre con rayos x en los ojos* (*X-the Man with x-Ray Eyes*, Roger Corman, 1963)
19. *La profecía* (*The Omen*, Richard Donner, 1976)
20. *Deliverance* (*Deliverance*, John Boorman, 1973)

Lo primero que podemos percibir en este listado de películas es que, de las veinte (que forman lo que yo llamaría un curso básico en películas de horror visceral en el periodo del que nos estamos ocupando), nada menos que catorce no tienen nada que ver con lo sobrenatural… quince, si cuentan ustedes *Alien*, que es, al menos nominalmente, de ciencia ficción (yo, sin embargo, la considero un relato sobrenatural; Lovecraft en el espacio exterior, la humanidad yendo por fin hacia los Grandes Antiguos en vez de ellos viniendo a nosotros). De modo que podríamos decir, sea paradójico o no, que las películas de horror mítico

exigen una dosis concentrada de realidad para poder desarrollarse. Semejante realidad libera la imaginación de cualquier exceso de equipaje y hace que el peso de la incredulidad sea más fácil de levantar. El público se mete en la película sintiendo que, en caso de darse las circunstancias adecuadas, lo que están viendo podría suceder.



Cartel de *House on Haunted Hill*

El segundo detalle que podemos comprobar es que un cuarto de ellas hacen referencia a la «noche» o a la «oscuridad» en sus títulos. La oscuridad, no hace falta decirlo, es la base de la mayor parte de nuestros temores primordiales. Por muy espiritual que creamos que es nuestra naturaleza, nuestra fisiología es similar a la del resto de los mamíferos que nadan, se arrastran, trotan o caminan; tenemos que arreglárnoslas con los mismos cinco sentidos. Hay muchos mamíferos cuya vista es excelente, pero no nos contamos entre ellos. Hay mamíferos (los perros, por ejemplo) que tienen peor vista que nosotros incluso, pero su falta de poder cerebral les ha obligado a desarrollar otros sentidos hasta una agudeza que somos incapaces de imaginar (aunque creamos que podemos). En el caso de los perros, esos sentidos hiperdesarrollados son el olfato y el oído.

A los así llamados psíquicos les gusta parlotear sobre lo que denominan el «sexto sentido», un término vago que en ocasiones significa telepatía, en otras precognición, y en otras Dios sabe qué, pero en caso de que tengamos un sexto sentido, probablemente sólo sea (¡menudo «sólo»!) la agudeza de nuestras facultades de raciocinio. Fido podrá ser capaz de seguir cien rastros diferentes cuya existencia se nos escapa, pero el pequeño cabroncete jamás será bueno jugando a las damas, ni siquiera al pillo-pillo. Ese poder de razonar ha hecho que nos resulte innecesario añadir sentidos más agudizados al pozo genético; de hecho, gran parte de la población tiene un equipamiento sensorial deficiente comparado incluso con el estándar humano; de ahí las gafas y los sonotones. Pero nos las apañamos igualmente gracias a nuestros cerebros de Boeing 747.

Todo lo cual está muy bien al cerrar un trato en una sala de reuniones bien iluminada o planchando la colada en el salón una tarde soleada, pero cuando se va la luz en mitad de una tormenta y nos vemos reducidos a andar a tientas, intentando recordar dónde dejamos las malditas velas, la situación cambia. Incluso un 747, con su sofisticado radar y todo, es incapaz de aterrizar en medio de un banco de niebla. Cuando se va la luz y nos encontramos perdidos en mitad de la oscuridad, la realidad tiene su propio modo desagradable de imponerse.

Cuando cortamos la fuente de alimentación de alguno de nuestros centros sensoriales, el sentido sencillamente se apaga (aunque nunca se apaga al cien por cien, por supuesto; incluso en una habitación a oscuras vemos un vestigio de formas, e incluso en el más perfecto silencio oiremos un débil zumbido… tales «señales fantasma» sólo significan que los circuitos siguen abiertos y a la espera). Pero no pasa lo mismo con nuestros cerebros, afortunada o desafortunadamente, dependiendo de la situación. Es afortunado si quedan

ustedes atrapados en una situación aburrida; pueden utilizar su sexto sentido para planear las tareas del día siguiente, para preguntarse cómo sería su vida si ganara el gordo de la lotería o el sorteo del *Reader's Digest* o para especular qué llevará puesto (o no) la sexy señorita Heppelwaite por debajo de esos vestidos ajustados que se pone. Por otra parte, el funcionamiento constante del cerebro puede ser una suerte ambivalente. Pregúntenle a cualquier víctima de insomnio crónico.

Siempre le digo a la gente, que dice que las películas de miedo no le asustan, que haga este sencillo experimento. Vaya a ver una película como *La noche de los muertos vivientes* solo (¿no se ha fijado nunca en cuánta gente va a las películas de miedo no sólo en pareja o en grupo, sino en auténticas *manadas*?). Cuando haya acabado, súbase al coche, conduzca hasta una casa vieja, ruinosa y abandonada; hay una en cada pueblo (excepto, quizá, en Stratford, Connecticut, pero allí tienen sus propios problemas). Entre usted. Suba hasta el desván. Siéntese allí. Escuche los crujidos y gemidos de la casa a su alrededor. Fíjese en cómo se parecen esos crujidos a los que produciría alguien (o *algo*) que estuviera subiendo las escaleras. Huela la humedad. El moho. La podredumbre. Piense en la película que acaba de ver. Considere, mientras está ahí sentado a oscuras, incapaz de ver lo que podría estar arrastrándose por detrás de usted… cuál podría ser el sitio en el que clavara sus sucias y retorcidas garras, en sus hombros… o alrededor de su cuello…

Este tipo de experiencia nacida de la oscuridad puede acabar siendo, paradójicamente, iluminadora.

El miedo a la oscuridad es el temor más infantil. Los cuentos de terror son tradicionalmente narrados «alrededor de la hoguera» o al menos al atardecer, porque lo que es risible a la luz del sol a menudo resulta menos divertido a la luz de las estrellas. Es un hecho que todo cineasta o escritor de horror reconoce y utiliza, es uno de esos puntos de presión infalibles en los que la tenaza de la ficción de horror es más fuerte[89]. Esto es particularmente cierto en el caso de los cineastas, por supuesto, y de todas las herramientas de las que se puede servir el director, quizá el miedo a la oscuridad sea el más natural, ya que las películas, por su naturaleza esencial, deben ser vistas en la oscuridad.

Fue Michael Cantalupo, un editor adjunto de Everest House (cuyo sello encontrarán ustedes en el lomo de la edición americana de este libro), quien me recordó un truco publicitario utilizado en las primeras proyecciones de *Sola en la oscuridad*, y en este contexto se merece una afectuosa mención. Los últimos

quince o veinte minutos de dicha película son absolutamente terroríficos, en parte gracias a las excelentes interpretaciones de Audrey Hepburn y Alan Arkin (y desde mi punto de vista, el papel de Harry Roat Jr., de Scarsdale, en manos de Arkin, podría ser la mejor evocación de la vileza jamás realizada en pantalla, rivalizando o quizá incluso superando la de Peter Lorre en *El vampiro de Düsseldorf (M. Eine Stadt einen Mörder*, Fritz Lang, 1931), y en parte gracias al brillante giro que le da Frederick Knott a la historia.

Hepburn, en un último esfuerzo desesperado por salvar la vida, rompe hasta la última bombilla de su apartamento y pasillo, de modo que ella y Arkin estén en igualdad de condiciones. El problema es que se ha olvidado de una luz… pero tanto usted como yo probablemente nos habríamos olvidado de ella. Es la luz de la nevera.

En cualquier caso, el truco publicitario en los cines era apagar todas las luces del auditorio, excepto el aviso de salida que hay sobre las puertas. Hasta ver los últimos diez minutos de *Sola en la oscuridad* nunca me había dado cuenta de cuánta luz hay en la mayoría de los cines, incluso con la película en marcha. Están las diminutas bombillitas del techo si el cine es de construcción reciente, o esos desmañados pero en cierto modo entrañables *flambeaux* eléctricos que cuelgan en las paredes de los antiguos. En caso de apuro, uno siempre podrá encontrar el camino de vuelta hasta su asiento después de haber ido al baño gracias a la luz proyectada por la pantalla. Excepto que esos minutos finales de *Sola en la oscuridad* están ambientados exclusivamente en un apartamento completamente a oscuras. Sólo cuenta uno con sus oídos, y lo que oyen (a la señorita Hepburn gritando, la agónica respiración de Arkin —ha sido acuchillado poco antes y nos permitimos relajarnos un poco, quizá incluso pensar que ha muerto, cuando reaparece de nuevo como un maléfico muñeco saltando al interior de una caja—) no es demasiado reconfortante. De modo que ahí esta usted, sentado. Su viejo cerebro Boeing 747 está tan acelerado como el cacharro de un niño con el pedal hasta el fondo, y tiene muy poca información concreta con la que trabajar. De modo que ahí sigue, sentado, sudando, esperando que las luces vuelvan a encenderse… y antes o después así es. Mike Cantalupo me contó que vio *Sola en la oscuridad* en un cine tan cutre que hasta las luces de salida estaban rotas.

Tío, debió pasarlo mal.

El recuerdo de Mike me hizo retroceder con cariño a otra película, *The Tingler* (1959), de William Castle, que tenía un truco publicitario similar (si

bien, siguiendo el estilo Castle, infinitamente más cutre). Castle, al que ya he mencionado en relación con *Macabre* (como recordará, conocida por todos nosotros, los niños WASP, como «McBare»), era el rey de los trucos publicitarios. Fue el inventor de la póliza de seguros contra sustos por valor de 100 000 dólares, por ejemplo: si uno caía muerto de miedo durante la proyección, los herederos recibían el dinero. También se le ocurrió el estupendo truco de la «enfermera presente en todas las proyecciones»; también estaba el truco de «*Obligatorio* tomarse la presión sanguínea en el lobby antes de poder ver este terrorífico film» que fue utilizado para promocionar *House on Haunted Hill* (William Castle, 1958) y muchos otros.

Ahora mismo se me escapan los detalles específicos de la trama de *The Tingler*, una película tan exquisitamente barata que probablemente recuperó los costes de producción con las primeras mil personas en verla, pero salía un monstruo (el Tingler, claro) que se alimentaba del miedo. Cuando sus víctimas estaban tan aterradas que no podían ni gritar, se les pegaba a la espalda y… bueno… los *estremecía* hasta la muerte. Sé que debe de sonar estúpido de cojones, pero en la película funcionaba (aunque probablemente ayudara el tener once años al verla). Tal y como lo recuerdo, se cargaba a una atractiva muchacha en la bañera. Mal rollo.

Pero olvídese del argumento; pasemos al truco publicitario. Llegado cierto punto, el Tingler entraba en un cine, mataba al proyeccionista y del algún modo cortaba la electricidad. En ese momento en el cine en el que uno estuviera viendo la película, se apagaban todas las luces y la pantalla quedaba a oscuras. Resultaba que lo único que podía hacer que el Tingler se soltara de tu espalda una vez que se había enganchado a ella era un buen grito a pleno pulmón, ya que cambiaba la calidad de la adrenalina de la que se alimentaba. Y llegado este punto, el narrador en la banda sonora gritaba: «¡El Tingler está ahora en el cine! ¡Podría estar bajo *su* asiento! ¡Así que griten! ¡Griten! ¡¡*Griten* por sus vidas!!». El público, por supuesto, estaba encantado de participar, y en la siguiente escena vemos al Tingler huyendo por *su* vida, ahuyentado al menos por el momento por lo gritos de la gente[90].



Cartel de *The Tingler***

Además de las películas que anuncian el escalofriante concepto de la oscuridad ya en el título, casi todos los demás largometrajes listados en el pequeño rompecabezas que les he presentado utilizan abundantemente ese miedo a la oscuridad. Salvo por dieciocho minutos, todo el metraje restante de *La noche de Halloween*, de John Carpenter, está ambientado después de la puesta de sol. Todas las escenas inquietantes de *Psicosis* tienen lugar de noche. En *Buscando al señor Goodbar*, la horrible secuencia final en la que Tom Berenguer acuchilla a Diane Keaton hasta matarla (mi mujer fue corriendo al baño convencida de que iba a echar las papas), está filmada en su apartamento a oscuras, con únicamente el parpadeo de una luz estroboscópica. En *Alien*, el motivo constante de la oscuridad apenas necesita ser mencionado. «En el espacio, nadie puede oír tus gritos», anunciaban los carteles; también podían haber dicho: «En el espacio, siempre es un minuto después de media noche». El amanecer nunca llega a ese enorme golfo lovecraftiano que se abre entre las estrellas.



Buscando al señor Goodbar

Hill House es siniestra a todas horas, pero se reserva sus mejores efectos (el rostro en la pared, las puertas combadas, los ruidos ensordecedores, lo que fuese que agarró la mano de Eleanor —ella creía que había sido Theo, pero… ¡glups! no lo era—) para cuando el sol ya se ha puesto. Fue otro editor de Everest

House, Bill Thompson (que lleva siendo mi editor más o menos mil años; quizá en una vida anterior yo fui *su* editor, y ahora se está vengando), quien me recordó *La noche del cazador* —y *mea culpa* por haber necesitado tal recordatorio— y me contó que una de las escenas de horror que le ha acompañado todos estos años ha sido la visión del pelo de Shelley Winter flotando en el agua después de que el predicador homicida se haya librado de su cadáver en el río. Sucede, naturalmente, de noche.

Hay un parecido interesante entre la escena en la que la niña pequeña mata a su madre con una paleta de jardín en *La noche de los muertos vivientes* y la escena culminante de *Los pájaros*, en la que Tippi Hedren queda atrapada en el desván y es atacada por cuervos, gorriones y gaviotas. Ambas escenas son ejemplos clásicos de cómo la luz y la oscuridad pueden utilizarse selectivamente. La mayoría de nosotros recordaremos, de nuestra propia infancia, que mucha luz tenía el poder de alejar los males imaginarios y los temores, pero a veces un poco de luz sólo servía para empeorarlos. Era la lámpara de la calle la que hacía que las ramas de un árbol cercano parecieran dedos de bruja, o era la luz de la luna entrando por la ventana la que hacía que unos juguetes amontonados en el armario tomaran el aspecto de un Engendro agazapado dispuesto a saltar para atacar en cualquier momento.

Durante la escena del matricidio en *La noche de los muertos vivientes* (que, al igual que la escena de la ducha en *Psicosis*, parece casi interminable ante nuestros conmocionados ojos la primera vez que la vemos), el brazo de la niña golpea la bombilla que cuelga del techo, y el sótano se convierte en un paisaje pesadillesco de sombras cambiantes y bailantes, mostrando, ocultando, mostrando de nuevo. Durante el ataque de los pájaros en el desván, es la gran linterna que lleva consigo la señorita Hedren la que proporciona el efecto estróbico, (también mencionado en relación con *Buscando al señor Goodbar* y utilizado de nuevo —más irritante e inútilmente— durante el incoherente monólogo de Marlon Brando casi al final de *Apocalypse Now —Apocalypse Now*, Francis F. Coppola, 1979—) y también le da a la escena un pulso, un ritmo; al principio el foco de la linterna se mueve rápidamente, mientras la señorita Hedren la utiliza para defenderse de los pájaros… pero a medida que éstos van minando sus fuerzas y cae primero conmocionada y luego inconsciente, la luz va moviéndose cada vez más lentamente, hundiéndose hacia el suelo. Hasta que sólo queda la oscuridad… y en la oscuridad, el tenebroso y enloquecido batir de muchas alas.

No seguiré apaleando el punto analizando la «cuota de oscuridad» de todas las películas, pero sí cerraré este aspecto de la discusión señalando que incluso en esas pocas películas que consiguen alcanzar sensación de «horror soleado», a menudo hay momentos de temor a la oscuridad: la escalada de la escalera de servicio por parte de Genevieve Bujold hasta situarse encima de la sala de operaciones en *Coma* tiene lugar en la oscuridad, igual que la escalada de Ed (Jon Voight) casi al final de *Deliverance*… eso por no mencionar la excavación de la tumba que contiene los huesos del chaval en *La profecía*, ni el espeluznante descubrimiento por parte de Luana Anders del «memorial» sumergido a la hermanita largamente muerta en el primer largometraje de Francis Coppola: *Dementia-13* (realizado para AIP).

Aún así, antes de abandonar por completo el tema, aquí tenemos un par muestras más:

Night Must Fall (Karel Reisz, 1964); *Night of the Lepus; Drácula, príncipe de las tinieblas* (*Drácula Prince of Darkness*, Terence Fisher, 1966); *Misterios de ultratumba*[91] (Fernando Méndez, 1959); *The Black Sleep* (Reginald Le Borg, 1956); *La máscara del demonio*[92] (*La Maschera del demonio*, Mario Brava, 1960); *Horror en el cuarto negro* (*The Black Room*, Roy William Nelly, 1935); *Los ojos misteriosos de Londres* (*Dark Eyes of London*, Walter Summers, 1940); *The Dark* (John Cardos, 1979); *Al morir la noche* (*Night of terror*, Jeannot Szwarc, 1972); *La noche del demonio; Alas en la noche; Arde bruja arde* (*Burn Witch Burn*[93], Sydney Hayers, 1962)…

Bueno, ya lo pilla. Si nunca hubiéramos tenido algo como la oscuridad, los productores de películas de horror habrían tenido que inventarla.

10

He evitado mencionar hasta ahora una de las películas del rompecabezas, en parte porque es la antítesis de mucho de lo que ya hemos tratado (pues su horror deriva no de la oscuridad sino de la luz) y también porque conduce naturalmente a una breve discusión de otra sensación que la película de horror mítico intentará suscitarnos si puede. Todos entendemos el «asco», que es algo bastante fácil de conseguir[94]. Sin embargo, en las películas de miedo, el asco (el más infantil de los impulsos emocionales) en ocasiones alcanza el nivel de arte. Ya puedo oír a varios de ustedes diciendo que provocar asco a otra persona no tiene nada de artístico, es tan fácil como masticar la comida y luego abrir la boca frente a su compañero de mesa. Pero ¿qué me dicen de la obra de Goya? ¿O de las cajas de Brillo y las latas de sopa de Warhol, ya que estamos?

Incluso las peores películas de miedo tienen a veces uno o dos momentos resplandecientes en este sentido. Dennis Etchinson, un buen escritor el género, recordaba con cariño en una conversación telefónica que tuvimos hace poco una breve escena de *La invasión de las arañas gigantes* (*The Giant Spider Invasion*, Bill Rebane, 1975) en la que una señora se bebe su cóctel vitamínico de todas las mañanas, completamente ignorante de que una araña más bien regordeta ha caído en la batidora justo antes de que la pusiera en marcha. Ñam ñam. En la perfectamente olvidable *Squirm* (Jeff Lieberman, 1976), hay un único momento inolvidable (al menos para los doscientos que vimos la película) en el que una señora que se está dando una ducha levanta la mirada para comprobar por qué ha dejado de salir agua y ve la alcachofa de la ducha completamente taponada por lombrices. En *Suspiria* de Dario Argento (1977), un grupo de colegialas se ven sorprendidas por una lluvia de gusanos… mientras cenan, nada menos. Todo esto no tiene nada que ver con los argumentos de las películas, pero resulta vagamente interesante, a su manera repulsiva. En *Maniac*, dirigida por William Lustig (1980), director anteriormente abonado al porno soft, hay un momento

increíble en el que el tarado homicida (Joe Spinelli) le corta la cabellera cuidadosamente a una de sus víctimas; la cámara ni siquiera se recrea en ello, sencillamente observa como una especie de ojo muerto, contemplativo, que hace que la escena resulte casi imposible de ver.



Cartel *de La invasión de las arañas gigantes***

Como ya hemos comentado anteriormente, las buenas películas de horror a menudo operan a un nivel más intenso que el «¿quieres ver cómo mastico la comida?», un nivel primitivo, infantil. Yo lo llamaría el «factor BUAJ»… también conocido en ocasiones como el factor «¡Joder, qué asco!». Es un buen punto en el que la mayor parte de los buenos críticos de cine liberales y la mayor parte de los buenos críticos reaccionarios siguen caminos separados (vean, por ejemplo, la diferencia entre la reseña de *Zombi* escrita por Lynn Miton para McCall's —se marchó del cine al segundo rollo o así— y el artículo de portada en el suplemento de cultura de *The Boston Phoenix* dedicado a la misma película). Al igual que la música punk, la película de horror capaz de asestar un buen golpe revulsivo encuentra su arte en actos infantiles de anarquía; el momento en el que el fotógrafo de *La profecía* es decapitado por un cristal es un arte de lo más peculiar, y a uno le resulta difícil culpar a los críticos a los que les resulta más fácil responder ante Jane Fonda como encarnación fílmica completamente increíble de Lillian Hellman en *Julia* que a imágenes como ésta.

Pero el asco *es* un arte, y es importante que lo entendamos. La sangre puede salir volando por todas partes sin que el público se vea impresionado en lo más mínimo. Si, por otra parte, el público ha llegado a comprender (o aunque sólo sea a apreciar) a los personajes a los que están viendo como si fueran gente real, si se ha conseguido formar un lazo artístico, la sangre podrá salir volando por todas partes y el público *no podrá evitar* verse impresionado. No puedo recordar, por ejemplo, a nadie que saliera de ver *Bonnie and Clyde* de Arthur Penn o *Grupo salvaje* (*The Wild Bunch*, 1969) de Peckinpah y no tuviera aspecto de haber sido golpeado en la cabeza con una palo de tamaño considerable. Sin embargo, la gente sale de ver películas de Peckinpah como: *¡Quiero la cabeza de Alfredo García!* (*Bring Me the Head of Alfredo Garcia*, 1974) o *La cruz de hierro* (*Cross of Iron*, 1976) bostezando. Ese lazo vital nunca ha llegado a producirse.

Todo lo cual está bien, y poco se puede discutir sobre las virtudes de *Bonnie and Clyde* como arte, pero regresemos momentáneamente al arácnido licuado de *La invasión de las arañas gigantes*. Dicha escena no puede ni mucho menos calificarse de arte en virtud de esta idea del lazo entre el público y el personaje. Créanme, la verdad es que no nos importa mucho la señora que se embucha la araña (ni, ya que estamos, tampoco ninguno de los otros personajes de la película), pero igualmente está presente ese momento de *frisson*, ese momento en el que las manos extendidas del cineasta encuentran un punto débil en nuestras defensas, las atraviesan, y nos aprietan uno de esos puntos de presión psíquicos. Nos identificamos con la mujer que se está bebiendo una araña sin saberlo a un nivel que no tiene nada que ver con su personaje; nos identificamos con ella únicamente como un ser humano en una situación que de repente ha pasado a ser jodida; en otras palabras, el asco sirve como medio de conseguir una especie de identificación en última instancia cuando otros medios más convencionales y nobles de desarrollar a los personajes han fracasado. Cuando se bebe su cóctel, nos estremecemos… y reafirmamos nuestra propia humanidad[95].

Habiendo dicho todo esto, dirijamos nuestra atención hacia *El hombre con rayos x en los ojos*, una de las peliculitas de horror más interesantes y originales jamás realizadas, y una que termina con una de las escenas más escalofriantes y revulsivas jamás filmadas.

Esta película de 1963 fue producida y dirigida por Roger Corman, que en

aquel momento estaba en pleno proceso de metamorfosearse de la aburrida oruga que había producido películas alimenticias como *Attack of the Crab Monsters* (1957) y *La tienda de los horrores* (*The Little Shop of Horrors*, 1960; ni siquiera notable por el posible debut en la gran pantalla de Jack Nicholson) en la mariposa responsable de películas tan interesantes y hermosas como *La máscara de la muerte roja* (*The Masque of the Red Death*, 1964) y *The Terror* (1963). *El hombre con rayos x en los ojos* marca el punto de inflexión en el que esta extraña criatura salió del capullo, me parece a mí. El guión era de Ray Russell, autor de *Sardonicus* y de varias novelas más, entre ellas la más bien pasada *Incubus* y la mucho más lograda *Princess Pamela*.

En *El hombre con rayos x en los ojos*, Ray Milland interpreta a un científico que desarrolla unas gotas para los ojos que le permiten ver a través de las paredes, de la ropa, de las cartas y lo que se le antoje; una especie de supergotas para la vista cansada, vamos. Los ojos de Milland empiezan a sufrir un cambio físico, primero inyectándose exageradamente en sangre y luego adoptando un extraño tono amarillo. Es en este punto cuando empezamos a sentirnos bastante nerviosos; quizá sentimos que el asco se está acercando, y en un sentido muy real ya ha llegado. Los ojos son uno de esos puntos débiles de nuestra armadura, uno de esos lugares en los que nos pueden dar pero bien. Imaginen, por ejemplo, lo que sería meter su dedo pulgar en el ojo abierto de para en par de otra persona, sintiendo como se hunde bajo su presión, viendo como salpica. Desagradable, ¿verdad? Resulta inmoral ya sólo el considerar algo así. Pero seguramente recordarán ustedes ese tradicional juego de las fiestas de Halloween llamado Hombre Muerto, en el que los niños se pasan uvas peladas de mano en mano en una habitación a oscuras, entonando solemnemente las palabras: «Éstos son los ojos del muerto». Glups, ¿verdad? Buaj, ¿verdad? O como dicen mis hijos, *qu'ASCO*.

Al igual que el resto de nuestro equipamiento facial, los ojos son algo que todos tenemos en común, incluso ese viejo cascarrabias, el Ayatolah Jomeini, tiene un par. Pero hasta donde yo sé, nadie ha hecho nunca una película de horror acerca de una nariz descontrolada, y a pesar de que nunca ha habido una película titulada *The Crawling Ear* [La oreja que se arrastra], *sí* hubo una llamada *The Crawling Eye*[96]. Todos entendemos que los ojos son el más vulnerable de nuestros órganos sensoriales, el más vulnerable de nuestros accesorios faciales, y además son (¡agh!) blandos. *Quizá* eso sea lo peor…

De modo que cuando Milland se los cubre con gafas de sol durante la segunda parte de la película, estamos cada vez más nerviosos pensando lo que podría estar pasando detrás de esas gafas. Además, algo más está sucediendo, algo que eleva *El hombre con rayos x en los ojos* a un plano artístico bastante elevado. Se convierte en una especie de película de horror lovecraftiano, pero en un sentido diferente (y quizá más puro) que el Lovecraft utilizado en *Alien*.

Los Grandes Antiguos, nos cuenta Lovecraft, están ahí afuera, su único deseo es volver a entrar de algún modo y hay líneas de poder que les son accesibles, tan poderosas, insinúa Lovecraft, que una sóla mirada a las fuentes de estas líneas de poder bastaría para hacer perder la cordura a cualquier hombre mortal; fuerzas tan poderosas que toda una galaxia en llamas no llegaría a igualar una milésima parte.



El hombre con rayos x en los ojos

Es una de esas fuentes de poder, me parece a mí, lo que Ray Milland comienza a intuir a medida que su visión continúa mejorando a ritmo seguro e inexorable. Primero lo ve como una especie de prisma que lanza destellos de luz en mitad de la oscuridad, el tipo de visión alucinada que podría tener uno en pleno viaje de LSD. Corman, como recordarán, también nos dio a Peter Fonda en *El viaje* (1967, coescrita por Jack Nicholson), por no mencionar *Los ángeles del infierno* (*The Wild Angels*, 1966), en la que aparece aquel fabuloso momento

en el que un agonizante Bruce Dern grazna: «Que alguien me dé un cigarrillo normal». En cualquier caso, esta fuente de luz que Milland ve ocasionalmente comienza a hacerse cada vez más grande y visible. Peor aún, podría estar viva… y ser consciente de que alguien lo está observando. Milland lo ha visto todo hasta los mismísimos límites del universo y más allá. Y lo que ha encontrado allí le está volviendo loco.

Esta fuerza acaba por ser tan evidente que llena toda la pantalla en planos subjetivos: una cosa monstruosa, brillante y cambiante, que no acaba de estar bien enfocada. Finalmente, Milland no puede soportarlo más. Conduce hasta un lugar desierto (con la deslumbrante Presencia colgando frente a sus ojos en todo momento) y se quita las gafas para revelar unos ojos completamente negros y relucientes. Se para un momento… y después se arranca los ojos. Corman congela el plano en las cuencas vacías y sangrantes. Pero he oído rumores (que podrían ser ciertos o no) de que una última línea de diálogo fue eliminada del film debido a que era *demasiado* espeluznante. De ser cierto, sería el único colofón posible a todo lo sucedido. Según dicho rumor, Milland grita: *¡Aún puedo ver!*

11

Ha sido sólo un ejemplo para mojarnos los dedos en ese pozo sin fondo de la experiencia y temores comunes a todos los humanos que da forma al mito. Sería posible ofrecer docenas de ejemplos más; con fobias como el miedo a las alturas: *De entre los muertos* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958); el miedo a las serpientes: *Ssssilbido de muerte* (*Sssssssss*, Bernard L. Kowalski, 1973); a los gatos: *La gata en la terraza* (*Eye of the Cat*, David Lowell Rich, 1969); a las ratas: *La revolución de las ratas* (*Willard*, Daniel Mann, 1970) y todas esas películas que dependen del asco para poder alcanzar el efecto deseado. Más allá también hay panorámicas incluso más amplias del mito… pero tenemos que dejar algo para luego, ¿no?

Y no importa cuántos casos específicos abordemos; siempre nos encontraremos volviendo a la idea de los puntos de presión fóbicos… tal y como incluso el más adorable de los valses se basa, en el fondo, en la simplicidad de los mismos compases. La película de horror es una caja cerrada con una manivela a un lado, y en última instancia el análisis siempre se reduce a darle vueltas a esa manivela hasta que el muñeco del interior salga de un salto frente a nuestras narices, con un hacha en la mano y una sonrisa asesina en la expresión. Como el sexo, la experiencia es infinitamente deseable, pero una discusión del efecto específico acaba sonando redundante.

En vez de regresar una y otra vez a lo que es, esencialmente, el mismo metro cuadrado de suelo, cerremos nuestra breve discusión del cine de horror como mito y cuento de hadas con lo que es, después de todo, el Gran Casino: la muerte en persona. Aquí está el triunfo que todas las películas de horror guardan en la manga. Pero no se guardan la carta como lo haría un veterano jugador de bridge, comprendiendo sus implicaciones y las posibilidades de ganancia; la reservan, más bien, como guardaría un niño las cartas de cierre en una partida de cinquillo. En ese hecho reside tanto la limitación de la película de horror como arte, como

su encanto infinito y morbosamente cautivador.

«La muerte», reflexiona el muchacho Mark Petrie en determinado momento de *El misterio de Salem's Lot*, «es cuando te cogen los monstruos». Y si tuviera que condensar todo lo que he dicho y escrito en mi vida acerca del género del horror en una sola frase (y muchos críticos dirán que eso es lo que debería haber hecho, ja-ja), sería ésa. No es el modo en el que los adultos contemplan la muerte; es una burda metáfora que deja poco lugar a la existencia de un cielo, un infierno, un Nirvana, o la vieja cantinela sobre cómo la gran rueda del Karma sigue girando y ya nos resarciremos en la próxima vida, amigos. Es una visión que, como la mayoría de las películas de horror, no se ajusta a ninguna especulación filosófica acerca del «más allá» sino que habla únicamente del momento en el que finalmente tenemos que abandonar esta carcasa mortal. El instante de la muerte es el único rito de pasaje auténticamente universal, y el único para el que no tenemos aportaciones psicológicas ni sociológicas que expliquen qué cambios podríamos esperar como resultado de haberlo pasado. Todo lo que sabemos es que nos vamos; y a pesar de que tenemos algunas normas —¿de etiqueta, deberíamos llamarlas?— que tienen que ver con el tema, el momento en sí tiene cierta tendencia a pillarnos de improviso. La gente fallece haciendo el amor, en ascensores, metiendo monedas en un parquímetro. Algunos en pleno estornudo. Otros mueren en restaurantes, o en hoteles baratos a los que sólo iban a pasar una noche, y de vez en cuando alguno se queda sentado en el retrete. No podemos asumir que vamos a morir en la cama o con las botas puestas. De modo que ciertamente sería digno de mención que no le tuviéramos un poco de miedo a la muerte. Sencillamente está ahí, ¿verdad? El gran factor x irreducible de nuestras vidas, padre anónimo de cien religiones, tan inmutable e inaccesible que normalmente ni siquiera se habla de él en las fiestas. La muerte se convierte en mito en las películas de miedo, pero hablemos más claro: dichas películas mitifican la muerte al nivel más básico. La muerte, en las películas de horror, es cuando te pilla el monstruo.

Los aficionados al cine de terror hemos visto morir a gente apaleada, quemados en la hoguera (Vincent Price, como el Inquisidor General en otra producción de la AIP, *Cuando las brujas arden — The Conqueror Worm*, Michael Reeves, 1968—, probablemente una de las películas de horror más repulsivas estrenadas por un gran estudio en los sesenta; tenía una buena barbacoa al final), acribillados, crucificados, pinchados en lo ojos con agujas,

devorados vivos por saltamontes, por hormigas, por dinosaurios e incluso cucarachas; hemos visto a la gente decapitada (*La profecía, Viernes 13, Maniac*), desangrada, engullida por pirañas y tiburones (¿quién podría olvidar la colchoneta infantil hecha trizas y machada de sangre golpeando perezosamente contra la orilla en *Tiburón*?); hemos visto a los malos desaparecer aullando en arenas movedizas y cubetas de ácido; hemos visto a nuestros congéneres aplastados, tironeados e inflados hasta la muerte; al final de *La furia* de Brian De Palma, John Cassavetes revienta literalmente.

Una vez más, los críticos liberales, cuyos conceptos de la civilización, la vida y la muerte normalmente son más complejos, son propensos a fruncir el ceño ante estas sangrías aparentemente gratuitas, y al verlas (en el mejor de los casos) como el equivalente moral de arrancarle las alas a una mosca, y, en el peor, como un linchamiento simbólico. Pero hay algo en ese símil de arrancar las alas que merece ser examinado más de cerca. Hay muy pocos niños que nunca le hayan arrancado las alas a un par de moscas en algún momento de su crecimiento, o que no se hayan sentado pacientemente en una acera a ver cómo muere un bicho. En la escena inicial de *Grupo salvaje*, un grupo de niños felices y sonrientes queman un escorpión hasta la muerte, una escena que muestra claramente lo que la gente a la que le importan poco (o sabe poco sobre) los niños llama a menudo erróneamente «crueldad infantil». Los niños raramente son crueles a propósito y más raramente aún torturan, tal y como entienden ellos el concepto[97]; sí pueden, en cualquier caso, matar para experimentar, observando los movimientos agonizantes del bicho en la acera con el mismo inetrés clínico que un biólogo observaría morir a un cobaya después de haberle dado a inhalar gas nervioso. Tom Sawyer, como recodaremos, casi se rompió el cuello de la prisa que tenía por ver al gato muerto de Huck, y uno de los pagos que acepta por el «privilegio» de encalar su verja es una rata muerta y «un cordel para hacerla girar».

O si no, considere esto:

> Se dice que Bing Crosby contó una historia sobre uno de sus hijos, que a los seis años estaba inconsolable porque su tortuguita había muerto. Para distraer al muchacho, Bing sugirió que le hicieran un funeral, y su hijo, sólo ligeramente consolado, se mostró de acuerdo. Entre los dos cogieron una caja de puros, la forraron cuidadosamente con seda, pintaron el exterior de negro y finalmente cavaron un hoyo en el jardín trasero. Bing descendió cuidadosamente el «ataúd» a la tumba, pronunció una sentida y larga oración y finalmente cantó un himno. Una vez finalizado el servicio, los ojos del muchacho brillaban

a causa de las lágrimas y la emoción. Entonces Bing le preguntó si quería ver por última vez a su mascota antes de que cubrieran el ataúd con tierra. El chico dijo que sí y Bing levantó la tapa de la caja de cigarros. Los dos miraron con reverencia y de repente la tortuga se movió. El muchacho la observó largamente, y luego volvió la vista hacia su padre y le dijo: «Vamos a matarla[98]».

Los niños sienten una infinita y voraz curiosidad, no sólo sobre la muerte sino acerca de todo. ¿Y por qué no? Son como espectadores que entraran al cine a ver una buena película que lleva mil años proyectándose. Quieren saber de qué va la historia, quiénes son los personajes, y sobre todo, cuál es la lógica interna de la obra: ¿es un drama?, ¿una tragedia? ¿una comedia?, ¿una farsa, quizá? No lo saben porque todavía no han tenido a Sócrates, ni a Platón, ni a Kant ni a Erich Segal como instructores. A los cinco años, tus grandes gurús son Papá Noel y Ronald McDonald; los grandes enigmas de la vida incluyen si es posible comer galletas cabeza abajo o si lo que sea que haya dentro de las pelotas de golf es realmente venenoso. A los cinco años, uno busca el conocimiento en las pocas calles que encuentra abiertas.

Ya que estamos en esto, voy a contarles mi propia historia de gato muerto. A los nueve años, cuando aún vivía en Stratford, Connecticut, dos amigos míos que además eran hermanos y vivían un poco más abajo en mi misma calle, descubrieron el cadáver de un gato muerto en la cuneta junto al almacén de materiales para la construcción de Burrets, situado frente al solar vacío en el que jugábamos béisbol, y me llamaron para que aportara mis reflexiones acerca de semejante enigma. El *fascinante* enigma del gato muerto.

Era un gato gris que obviamente había sido atropellado por un coche. Tenía los ojos medio abiertos y todos nos fijamos en que parecía haber polvo y piedrecillas pegados en ellos. Primera deducción: cuando estás muerto, no te importa que se te meta mierda en los ojos (asumimos que si todas nuestras deducciones eran ciertas en el caso de los gatos, también lo serían para los niños).

Lo examinamos para ver si había gusanos.

No había gusanos.

—Quizá tenga gusanos dentro —dijo Charlie esperanzado (Charlie era uno de los chicos que se refería a la película de William Castle como «McBare», y en los días lluviosos tenía tendencia a llamarme para preguntarme si quería ir a su casa a leer *tebeyos*).

Examinamos el gato muerto en busca de gusanos, dándole vueltas, con un palo, por supuesto, a saber los gérmenes que podías pillar de un gato muerto. No había gusanos que pudiéramos ver.

—Quizá tenga gusanos en el *cerebro* —dijo Nicky, el hermano de Charlie, con los ojos refulgentes—. Quizá tenga gusanos dentro, comiéndose el *cereeeebro*.

—Eso es imposible —dije yo—. El cerebro es… hermético o algo así. Ahí no entra nada.

Absorbieron esta nueva información.

Seguimos contemplando el gato muerto, rodeándolo en círculo.

Entonces Nicky dijo repentinamente:

—Si le damos un ladrillazo en el culo, ¿creéis que cagará?

Esta cuestión de biología postmortem fue ponderada y asimilada. Finalmente nos mostramos de acuerdo en que merecía la pena hacer la prueba. Buscamos un ladrillo. Luego discutimos quién tenía que asestarle el pepinazo al gato muerto. El problema se resolvió tradicionalmente: juntamos los pies e invocamos el rito de «pito-pito-gorgorito». Un pie tras otro fue abandonando el círculo, hasta que sólo quedó Nicky.

Dejó caer el ladrillo.

El gato muerto no cagó.

Deducción número dos: una vez que estás muerto, ya no cagarás más aunque alguien te pegue un ladrillazo en el culo.

Poco después se organizó un partido de béisbol y dejamos al gato muerto en paz.

A medida que los días fueron pasando, la investigación continuó, y siempre pienso en ese gato muerto en la cuneta frente al almacén de materiales de construcción de Burrets cuando leo el estupendo poema de Richard Wilbur «The Groundhog». Los gusanos aparecieron finalmente un par de días más tarde, y observamos su enfebrecida voracidad con revulsión y horrendo interés.

—Se están comiendo los ojos —señaló roncamente Tommy Erbter, que vivía algo más arriba—. Mirad eso, tío, se están comiendo hasta los *ojos*.

Finalmente, los gusanos desaparecieron, dejando al gato muerto considerablemente más escuálido, y su pelo ahora desteñido a un color mortecino y nada interesante, ralo y enredado. Nuestras visitas se hicieron menos frecuentes. La descomposición del gato había entrado en una fase menos llamativa. Aun así, tenía la costumbre de echarle un vistazo todas las mañanas

durante mi paseo de kilómetro y medio hasta la escuela; era sólo otra parada en el camino, parte de mi ritual matutino, como lanzar un palo por encima de la valla de la casa abandonada o hacer botar un par de piedras sobre el estanque del parque.

A finales de septiembre, la cola de un huracán golpeó Stratford. Se produjo una inundación, y cuando las aguas volvieron a bajar un par de días más tarde, el gato había desaparecido, arrastrado por las aguas. Lo sigo recordando ahora, y supongo que lo seguiré haciendo toda mi vida, como mi primera experiencia cercana a la muerte. Puede que ese gato desapareciera del mapa, pero no de mi corazón.



La furia

Una película sofisticada exige reacciones sofisticadas a su público; es decir, exige que reaccionemos como adultos. Las películas de miedo no son sofisticadas y, como no lo son, nos permiten recuperar una perspectiva infantil acerca de la muerte, algo que quizá tampoco esté tan mal. No voy a caer en esa romántica simplificación que sugiere que de niños vemos las cosas con más claridad, pero sí sugeriré que los niños ven con más intensidad. El verde de los jardines es, a los ojos del niño, del color de las esmeraldas perdidas en las minas del Rey Salomón vistas por H. Rider Haggard; el azul de un cielo invernal es tan intenso como un punzón, el blanco de la nieve recién caída una explosión de

energía. Y el negro… es más negro. Mucho más negro, de hecho.

Ésta es la verdad última de las películas de miedo: no aman la muerte, como algunos han sugerido; aman la vida. No celebran la deformidad, pero al regodearse en ella cantan a la salud y a la energía. Al mostranos las desgracias de los condenados, nos ayudan a redescubrir los pequeños (pero nunca insignificantes) placeres de nuestras vidas. Son las sanguijuelas de barbero de la psique, extrayendo no la mala sangre, sino las preocupaciones… por un rato, al menos.

La película de horror te pregunta si quieres echarle un buen vistazo al gato muerto (o a la forma bajo la sábana, por utilizar una metáfora de mi colección de relatos cortos), pero no tal y como la vería un adulto. Dejemos a un lado las implicaciones filosóficas del hecho de la muerte o las posibilidades religiosas inherentes a la idea de la pervivencia; la película de miedo sugiere que echemos un buen vistazo únicamente al hecho físico de la muerte. Seamos niños jugando a patólogos. Quizá enlazaremos nuestras manos formando un círculo, como hacen los niños, y cantaremos la canción que todos nos sabemos de memoria: el tiempo se acaba, nadie está realmente bien, la vida es corta y una vez muerto se acabó el cuento.

Omega, canta la película de horror con un coro de voces infantiles. Aquí está: el final. Y sin embargo el subtexto definitivo que subyace en todas las buenas películas de miedo es: *pero aún no. Esta vez no.* Porque en última instancia, la película de horror es la celebración de aquellos que sienten que pueden examinar la muerte porque todavía no se ha instalado en sus corazones.

VII. LA PELÍCULA DE HORROR COMO COMIDA BASURA

1

Llegado este punto, habrá aficionados al terror serio que se pregunten inquietos si no habré perdido la cabeza (siempre asumiendo que tuviera una para empezar). He encontrado un par de cosas positivas (muy pocas, cierto, pero aún así un par) que decir acerca de *Terror en Amityville*, e incluso he mencionado *Profecía maldita*, una película generalmente considerada terriblemente mala, bajo una luz no del todo desfavorable. Si es usted uno de los inquietos, déjeme que intensifique su sensación diciéndole que pretendo decir muchas cosas positivas sobre el inglés James Herbert, autor de *La invasión de las ratas, La niebla* y *El superviviente* en un capítulo posterior; pero ése es un caso diferente, porque Herbert no es mal novelista; simplemente está considerado así por aficionados a la fantasía que no han leído sus obras.

No es que pretenda disculpar el mal cine, pero una vez has pasado más de veinte años yendo a ver películas de terror, buscando diamantes (o partículas de diamante) en el yermo del cine de serie B, te das cuenta de que si no conservas el sentido del humor estás acabado. También empiezas a buscar los patrones y a apreciarlos cuando los encuentras.

Hay otra cosa que también hace falta decir, y lo mejor será que le avise sin rodeos: una vez has visto suficientes películas de miedo, acabas por pillarle el gusto a películas realmente miedosas. Películas que sencillamente son malas como *The Comeback* (Peter Walker, 1978), la desacertada incursión de Jack Jones en el género, pueden ser descartadas impacientemente, sin echar la vista atrás. Pero los auténticos aficionados al género recuerdan un film como *The Brain from Planet Arous* (Michael Reeves, 1968) «¡Llegó de otro mundo CON UN APETITO INSACIABLE DE MUJERES TERRESTRES!» con algo parecido al verdadero cariño. Vale, es el cariño que reservaría uno para un hijo idiota, pero cariño al fin y al cabo, ¿verdad? Verdad.

En este espíritu, déjenme que cite (en su fabulosa integridad) una reseña extraída de la guía televisiva de *The Castle of Frankenstein*. La guía televisiva apareció publicada a intervalos regulares hasta el día en el que la notable revista de Calvin Beck dejó de publicarse. Esta reseña, de hecho, está extraída de la guía televisiva que apareció en el último número de *CofF*, el 24. Esto es lo que un reseñador anónimo (quizá el mismo Beck) tenía que decir sobre la película de 1953 *Robot Monster* (Phil Tucker, 1953).

> Son un puñado de pelis como la que nos ocupa las que hacen de ésta una tarea deseable. Esta ridícula gema, ciertamente una de las mejores películas terribles jamás filmadas, presenta la que quizá sea la invasión extraterrestre más barata jamás producida: un (1) invasor Ro-Man, consistente en a) un traje de gorila, b) un casco de buzo con antenas. Oculto en una de las cuevas más familiares de Hollywood con su máquina de burbujas extraterrestre (no, no nos estamos haciendo los graciosos: en realidad es un combo radio/televisión «alienígena», consistente en un viejo emisor de onda corta proveniente de los excedentes del ejercito, colocado sobre una pequeña mesa de cocina, que emite burbujas tal y como podría hacerlo Lawrence Welk[99]), Ro-Man intenta acabar con los últimos seis seres humanos vivos de la tierra para poder hacer el planeta seguro para la colonización por parte de Ro-Men (del planeta Ro-Man, ¿de dónde si no?). Este primitivo esfuerzo en 3-D ha alcanzado el estatus legendario (y merecido) como una de las series Z más risibles, si bien la película tiene cierto sentido descerebrado al ser vista como una fantasía con monstruos para niños (todo es el sueño de un chaval de los cincuenta enloquecido por la ciencia ficción).
>
> La banda sonora de Elmer Berstein es estupenda y hace que todo cobre cierto ímpetu. Dirigida en tres frenéticos días por Phil Tucker, que también firmó un desconocido e igualmente hilarante vehículo al servicio de Lenny Bruce: DANCE HALL RACKET.
>
> Protagonizada por George Nader, Claudia Barret, John Mylong, Selena Royle.



Robot Monster

¡Ah, Selena! ¿Dónde estarás ahora?

He visto la película comentada en la reseña y puedo asegurarle que hasta la última palabra es cierta. Un poco más adelante, en este mismo capítulo, veremos que tuvo que decir *CofF* sobre otras dos películas legendariamente malas: *La masa devoradora* (Irvin S. Yeaworth, 1958) y *La invasión de los hombres del espacio* (*Invasión of the Saucer Men*, Edward L. Cahn, 1957), pero no creo que mi corazón puedo soportarlo ahora mismo. Permítame añadir únicamente que cometí un grave error relacionado con *Robot Monster* hará unos diez años (y creo que Ro-Man puede ser considerado, en cierto modo desquiciado, como el precursor de los malvados cylones de *Galáctica Estrella de Combate*). La echaron en un pase a medianoche un sábado por la noche y me preparé para la ocasión fumándome un porro realmente bueno. No fumo maría a menudo, porque cuando me coloco *todo* me parece divertido. Aquella noche me reí tanto que casi me provoco una hernia. Las lágrimas me corrían por las mejillas y pasé casi toda la película revolcándome literalmente por el suelo. Afortunadamente, sólo dura sesenta y tres minutos. Veinte minutos más viendo a Ro-Man sintonizar su máquina de burbujas de onda corta en «una de las cuevas más familiares de Hollywood» y probablemente habría muerto de la risa.

Ya que cualquier discusión afectuosa centrada en películas realmente

horribles (que no películas de horror) es similar a desnudar el corazón de uno mismo, debo reconocer públicamente que no sólo me gustó *Profecía maldita* de John Frankenheimer, sino que además la vi tres veces. La única otra película mala que iguala esta marca en mi panteón personal es *Carga maldita* (*Sorcerer*, 1977) de William Friedkin. Esta última me gustó porque salían un montón de primeros planos de gente sudorosa trabajando duro y haciendo funcionar maquinaria pesada; motores de camión y enormes ruedas que giran sobre el fango y recorren caminos de tierra en Panavision-70. Genial. La verdad es que me lo pasé en grande con *Carga maldita*[100].

Pero dejemos a William Friedkin y vayamos a los bosques de Maine con John Frankenheimer. Salvo que la película fue rodada en realidad en el Estado de Washington… y se nota. La película nos presenta a un agente de sanidad pública (Robert Foxworth) y a su esposa (Talia Shire) que llegan a Maine para investigar una posible contaminación de las aguas debido a infracciones por parte de una empresa papelera. Se supone que la película está ambientada en el norte de Maine (quizá en el Allagash), pero el guión de David Seltzer ha conseguido transferir de algún modo todo un condado del Sur de Maine doscientos kilómetros al norte. Otro ejemplo de la magia de Hollywood, supongo. En la versión televisiva de *El misterio de Salem's Lot*, el guión de Paul Monash sitúa el pueblecito de Salem's Lot a las afueras de Portland… pero los jóvenes amantes, Ben y Susan, van alegremente a ver una película a Bangor… a tres horas en coche. Ayuó.

Foxworth es un personaje que cualquier aficionado dedicado al género ha visto cien veces con anterioridad: el Joven Científico Dedicado con Apenas un Par de Canas en el Pelo. Su esposa quiere tener un hijo, pero Foxworth se niega a traer un niño a un mundo en el que a veces las ratas comen bebés y la sociedad tecnológica sigue hundiendo residuos radiactivos en los océanos. De hecho, acepta el viaje a Maine para poder dejar de tratar mordeduras de rata durante una temporada. Su esposa se apunta porque está embarazada y quiere darle la noticia amablemente. Por muy entregado que esté a la idea del crecimiento de población cero, Foxworth parece haber dejado toda la responsabilidad de evitar el nacimiento de un bebé en manos de su esposa, que, interpretada por la señorita Shire, logra parecer extremadamente cansada durante toda la película. Podemos ver a pie juntillas que podría estar echando las papas cada mañana.

Pero una vez en Maine, ésta ligeramente extraña pareja averigua que están

pasando muchas otras cosas. Los indios y la papelera están a la gresca por culpa de la supuesta polución; hacia el principio, uno de los hombres de la compañía casi abre por la mitad al cabecilla de los manifestantes indios con una motosierra Steihl. Chungo. Más chungas aún son las pruebas de la polución. Foxworth se da cuenta de que el viejo wallah indio (uno no se atreve a llamarle Jefe) se quema regularmente las manos con sus cigarrillos porque no siente dolor, un síntoma clásico de envenenamiento por mercurio, le dice Foxworth preocupado a Shire. Un renacuajo del tamaño de un salmón salta a la orilla del lago, y mientras está de pesca, Foxworth ve un salmón del tamaño de Flipper. Desgraciadamente para su embarazada esposa, Foxworth pesca varios peces y ambos se los comen. Algo que resulta ser realmente malo para el bebé… si bien la pregunta de qué va a dar exactamente a luz la señorita Shire dentro de un par de meses es algo que queda para nuestra imaginación. En cualquier caso, para cuando termina la pregunta, el interrogante parece menos acuciante.

La pareja descubre unos bebés mutados en una red extendida a través de un río. Criaturas horribles, rugosas, de ojos negros y cuerpos deformados, criaturas que maúllan y lloran con voces casi humanas. Estos «niños» son el único efecto inquietante de la película.

Su madre ronda cerca… y pronto hace su aparición, con aspecto a medias cerdo desollado, a medias oso vuelto del revés. Persigue a Foxworth, Shire y al variopinto grupo del que forman parte. Le mastica la cabeza a un piloto de helicóptero (pero es un mordisco discreto; la película está calificada para todos los públicos) y el Viejo Ejecutivo Malvado Que No Ha Hecho Más Que Mentir Desde El Principio acaba engullido de modo similar. Llegado cierto punto, la madre-monstruo vadea un lago que parece más bien una piscina para niños filmada en ángulo recto, trayendo entrañables recuerdos de algunos momentos triunfales de los efectos especiales japoneses, como *Godzilla contra Ghidorah, el dragón de tres cabezas* y *Hedora: la burbuja cósmica* (*Gojira tai Hedorâ*, Yoshimitsu Banno, 1971) e irrumpe en la cabaña en la que se ha refugiado el grupo cada vez más mermado de supervivientes. A pesar de que desde el primer momento nos ha sido presentado como un chico de ciudad, Foxworth consigue despachar al monstruo con un arco y flechas. Y mientras Foxworth y Shire se alejan volando de la espesura, otro monstruo alza su peluda cabeza para observar cómo se aleja su aeroplano.

Zombi, de George Romero, se estrenó más o menos al mismo tiempo que *Profecía maldita* (junio/julio de 1979) y me pareció extraordinario (y divertido)

que Romero hubiera hecho una película de horror con dos millones de dólares que parecía que hubiera costado seis millones, mientras que Frankenheimer hizo una película de doce millones de dólares que parecía que había costado dos.

A la película de Frankenheimer se le pueden reprochar muchas cosas. Ninguno de los personajes principales indios están interpretados por indios de verdad; el viejo wallah vive en un tipi situado en una zona de Nueva Inglaterra en la que los indios construían cabañas de troncos; las alusiones a la ciencia, si bien no del todo equivocadas, están utilizadas de un modo tan oportunista que resulta injusto teniendo en cuenta el hecho de que los realizadores de la película tenían la pretensión de hacer un film con «conciencia social»; los personajes son unidimensionales; los efectos especiales (con la excepción de los inquietantes bebés mutantes) son malos.

Y desde luego no voy a negarlo. Pero sigo aferrándome cabezona e indefensamente al hecho de que me gustó *Profecía maldita*, y ya sólo escribir sobre ella me ha hecho salir de casa para volver a verla una cuarta (y quizá una quinta) vez. Ya he mencionado que llega un momento en el que uno empieza a ver y a apreciar ciertos patrones en las películas de horror; y a amarlos. Estos patrones son en ocasiones tan estilizados como los movimientos de una obra *noh* japonesa o los pasajes en un western de John Ford. Y *Profecía maldita* es una vuelta a las películas de horror de los cincuenta, del mismo modo que los Sex Pistols y los Ramones son una vuelta a los «sucios chicos blancos» de la explosión garajera de los años 1956-1959.

Para mí, ponerme a ver *Profecía maldita* resulta tan cómodo como sentarme en un viejo sofá y visitar a unos buenos amigos. Todos los componentes están presentes: Robert Foxworth podría haber sido fácilmente el Hugh Marlowe de *La tierra contra los platillos voladores*, o el Richard Carlson de *Llegó del más allá* (*It Came from Outer Space*, Jack Arnold, 1953) o el Richard Denning de *The Black Scorpion* (Edward Ludwig, 1957). Talia Shire podría haber sido fácilmente Barbara Rush o Mara Corday o cualquier otra entre media docena de heroínas de la era de los Insectos Gigantes (aunque mentiría si no dijera que en cierto modo me decepcionó la señorita Shire, que por otra parte me había parecido brillante como Adrian, el tímido y titubeante *amour* de Rocky Balboa; no sólo no es tan atractiva como recuerdo a Mara Corday sino que nunca aparece vestida con un bañador blanco de una pieza, cuando todo el mundo sabe que este tipo de película de terror en particular exige que en un momento u otro la heroína aparezca —y sea amenazada— con un bañador blanco de una pieza).

El monstruo también tiene una apariencia más bien cutrona. Pero a mí me encantó. Espiritualmente podríamos emparentarlo con *Godzilla*, *El gran gorila* (*Mighty Joe Young*, Ernest B. Schoedsack, 1949), *Gorgo* y todos los dinosaurios congelados en el hielo que alguna vez consiguieron volver a la vida para avanzar lenta pero atronadoramente por la quinta avenida, pisoteando tiendas de electrónica y devorando policías; el monstruo en *Profecía maldita* me devuelve una parte espléndida de mi malgastada juventud, una parte que incluía amigos tan irascibles como el Venusiano Ymir y la Mantis Mortal (que vuelca un autobús en el que, por un espléndido instante, se puede leer con toda claridad la palabra TONKA[101]). En todo caso, es un monstruo que no está nada mal.

Los vertidos de mercurio que provocan las mutaciones también son un buen recurso, una puesta al día de los viejos Insectos Gigantes provocados por la radiación. Y luego está el detalle de que el monstruo acabe pillando a todos los malos. En una secuencia también se carga a un niño, pero el chaval, que está de excursión con sus padres, también se lo merece. Ha traído consigo una radio portátil y está profanando la espesura con *Rock'n'Roll*. Lo único que le falta a *Profecía maldita* (y quizá sólo sea por descuido) es una secuencia en la que el monstruo destroza la fábrica papelera hasta los cimientos.

La invasión de las arañas gigantes también llega equipada con un argumento directamente surgido de los cincuenta, e incluso varios actores y actrices de esa misma década tenían papeles en ella, incluyendo a Barbara Hale y a Bill Williams… Para cuando llevaba media película me asaltó la sensación de que en realidad me había topado con un enloquecido episodio de *Perry Mason*.

A pesar de su título, sólo hay una araña realmente gigante, pero no nos sentimos defraudados porque se trata de una auténtica belleza. Parece ser un Volkswagen escarabajo recubierto por media docena de alfombras, al que le han cosido cuatro patas a cada lado, supone uno que controladas por varios tipos apretados en el interior del vehículo/araña. Las luces de freno hacen ingeniosamente las veces de los ojos rojos del arácnido. Es imposible ver un efecto especial tan consciente de sus propias limitaciones presupuestarias sin sentir una oleada de admiración.



The Deadly Mantis

Las películas malas abundan. Cada aficionado tiene su favorita. ¿Quién podría olvidar la enorme lona que se suponía era Caltiki, el monstruo inmortal, en la película italiana de 1959 (*Caltiki, Il mostro inmortale*, Riccardo Freda)? ¿O *The Manster* (George P. Breakston y Kenneth G. Crane, 1962), y la versión japonesa de *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde*? Otros de mis momentos favoritos incluyen el filtro encendido de un cigarrillo Winston que se suponía era una nave alienígena que se ha estrellado en *Teenage Monster* (Jacques Marquette, 1958) y Allison Hayes como refugiada de un equipo de baloncesto profesional en *The Attack of the Fifty-Foot-Woman* (Nathan Juran, 1958). Ojalá se hubiera encontrado con *El gigante ataca* (*The Amazing Colosal Man*, 1957) de Bert I. Gordon… ¡Imagine los críos que hubieran podido tener si les hubieran ido bien las cosas! Después también estaba ese momento maravilloso en *Ruby* (Curtis Harrington, 1977), una rutinaria película centrada en un autocine encantado, en el que uno de los personajes le da a un botón de una máquina de Coca-Cola y saca un vaso lleno de sangre. Y es que, verá, dentro de la máquina de todos los tubos han sido enganchados a una cabeza humana cortada.

En *Cain's Cutthroats* (Ken Osborne, 1971), una película de horror del oeste (casi al mismo nivel de *Billy the Kid versus Dracula* — William Beaudine, 1966), John Carradine va al Oeste con barriles de agua salada, en vez

de dulce, atados a los laterales de su carromato. Mucho mejor para mantener fresca su colección de cabezas cortadas (quizá porque el periodo histórico habría convertido la máquina de Coca-Cola en anacronismo). En una de esas películas estilo *El mundo perdido* (ésta en concreto protagonizada por César Romero), todos los dinosaurios eran dibujos animados. Tampoco deberíamos olvidarnos de *El enjambre* (*The Swarm*, 1978) de Irving Allen, con sus pinturas mate completamente increíbles y su reparto de rostros familiares. Es una película que consigue mejorar la marca de *Profecía maldita*: con un presupuesto de doce millones de dólares parece haber costado un dólar con noventa y ocho.

2

De Castle of Frankenstein:

> La masa devoradora
> Imitación pobre tanto de *Rebelde sin causa* como de *El experimento del Dr. Quatermass*. Monstruo viscoso del espacio exterior que va consumiendo humanos hasta terminar destruido en ridículo desenlace.

Esta reseña inusitadamente impaciente de una película que ofreció su primer papel protagonista a un actor que por aquel entonces se hacía llamar «Steven McQueen», ignora varios toques apreciables: la canción principal, por ejemplo, interpretada por un grupo que suena sospechosamente a los Chords interpretando tomas falsas de «Sh-Boom», suena sobre unos joviales dibujos animados de grumos que se expanden. El auténtico grumo, que llega a la tierra en el interior de un meteorito hueco, parece al principio un helado de arándanos fundido y después un Blandiblub gigante. La película tiene genuinos momentos de inquietud y horror: la masa engulle limpiamente el brazo de un granjero lo suficientemente inconsciente como para tocarla, y adquiere un siniestro matiz rojo mientras el granjero grita de agonía; más tarde, después de que McQueen y su novia hayan encontrado al granjero y lo hayan llevado al médico local, hay un momento inquietante en el que McQueen no consigue encontrar a la masa en la consulta a oscuras. Cuando por fin la ve, le arroja una botella de ácido; la masa lanza destellos amarillos brevemente y luego recupera su ominosa rojez.

Además, la reseña de *CofF* está inusitadamente equivocada acerca del final de la película: la masa demostró ser inmortal. Fue congelada y enviada al Ártico a esperar una secuela: *Beware of the Blob* (Larry Hagman, 1972), también conocida como *Son of the Blob*. Quizá el mejor momento para aquellos que nos

consideramos *connoisseurs* de los malos efectos especiales es aquél en el que la masa engulle entero un restaurante, y la vemos deslizarse lentamente por encima de una fotografía en color del interior del restaurante. Admirable. Seguro que Bert I. Gordon se murió de envidia al verlo.

Para *La invasión de los hombres del espacio*, una producción de 1957 de la American-International, *CofF* recuperó parte de su habitual *savoir faire*:

> Ridículo ejemplo de serie Z para adolescentes primerizos. Los invasores del espacio son unos entrañables marcianillos que inyectan alcohol en las venas de sus víctimas. El final es bastante divertido (¡hip!).

La invasión de los hombres del espacio pertenece a la edad de bronce de la AIP (realmente no puede ser considerada la Edad de Oro; ésta vendría después, durante la serie de libres adaptaciones de las obras de Edgar Allan Poe, la mayoría bastante bobas y muy alejadas del material original, pero al menos bonitas de ver). La película se rodó en siete días y durante el desenlace los Heroicos Adolescentes utilizan los faros de sus motos para «iluminar» a los monstruos hasta la muerte. La película también es destacable por el hecho de que, tal y como sucedía a menudo, Elisha Cook Jr. es asesinado en el primer rollo, y porque puede verse a Nick Adams en segundo plano con la gorra puesta del revés; qué chaval tan alocado, ¿verdad? Los monstruos acaban, pues… hechos polvo, tío, así que vamos al café a celebrarlo con unos malteados, colegui.

En un ejemplo posterior del frenesí de bajo presupuesto de la AIP, *Invasion of the Star Creatures* (Bruno VeSota, 1963), un grupo de miembros del ejército perdidos en el desierto se encuentran con un grupo de invasoras del espacio. Todas las invasoras llevan peinado colmena y se parecen a Jacqueline Kennedy. Se hace hincapié a menudo en el hecho de que estos tipos están completamente aislados del mundo exterior y que deben ocuparse del problema solos, pero por todas partes se ven huellas de jeep (eso por no mencionar cantidad de rocas de porexpán y, en varias escenas, la sombra del micro). Uno sospecha que el aspecto desmañado de la película podría deberse a que los productores se gastaron todo el presupuesto en estrellas; el reparto incluía a astros tan queridos del cine americano como Bob Hall, Frankie Ray y Gloria Victor.

CofF también tenía que decir lo siguiente sobre *Me casé con un monstruo del*

espacio exterior (*I Married a Monster from Outer Space*, Gene Fowler Jr., 1958), una producción de la Paramount que formaba la segunda mitad de los programas dobles de «impacto veraniego», bien precedida de *La masa devoradora*, bien de *Viaje al centro de la tierra* (*Journey to the Center of the Earth*, Henry Levin, 1959), una brillante película protagonizada por Pat Boone:

> Ciencia ficción para críos. Gloria Talbot se casa con un monstruo del espacio exterior que ha adoptado el aspecto de Tom Tryon. Buen argumento en contra de los matrimonios apresurados, pero como película, no es muy allá.

Aun así, era realmente divertida, aunque sólo fuera por la oportunidad única en la vida de ver a Tom Tryon con hocico. Y antes de que dejemos ésta atrás y pasemos a la que (tristemente) debe ser la peor película de toda la serie Z, me gustaría decir algo más serio acerca de la relación que se establece entre las películas más terribles del género (de las cuales hay una docena por cada una de las buenas, tal y como testifica este capítulo) y el auténtico aficionado al mismo.

La relación no es del todo masoquista, tal y como podría parecerle al observador externo. Una película como *Alien* o *Tiburón* es, tanto para el auténtico aficionado como para el espectador habitual con un interés ocasional en lo macabro, como una ancha y profunda veta de oro que no tiene ni que ser trabajada; sencillamente puede extraerse con las manos directamente del suelo. Pero eso no es un trabajo de minería, recuerden: es sólo escarbar. El auténtico aficionado al cine de horror es más bien como un buscador de oro, con su tamiz y su corriente de agua, que pasa largos periodos de tiempo examinando pacientemente montañas de tierra común, buscando el destello del polvo áureo o posiblemente incluso una o dos pequeñas pepitas. Un minero trabajador no se obsesiona con encontrar el gran filón, que podría llegar mañana, pasado o nunca; ya ha dejado atrás esas ilusiones. Sólo pretende encontrar lo suficiente como para ganarse la vida, algo que le permita seguir adelante un poco más.

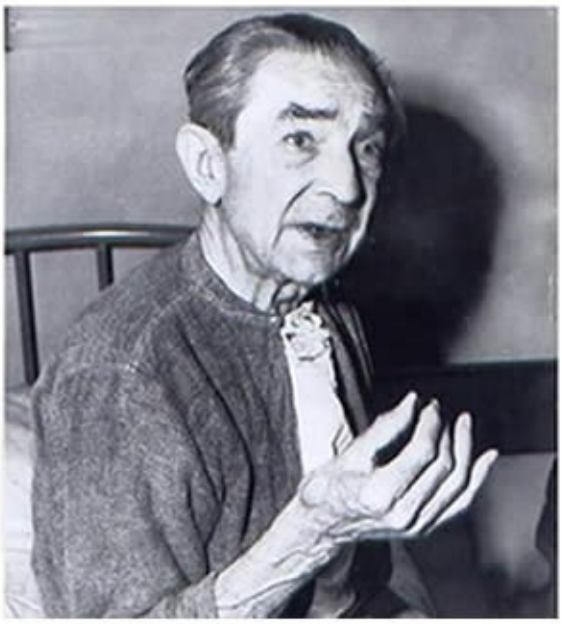
Como resultado, los aficionados a las películas de horror se comunican con sus semejantes a través de una especie de radio macuto que es, en parte, boca a boca, en parte reseñas en fanzines, y en parte charlas en los pasillos de las convenciones —encuentros como la World Fantasy Convention, la Kubla Kahn Ate o la IguanaCon—. Y todo se acaba sabiendo. Mucho antes de que David Cronenberg causara impresión con *Vinieron de dentro de…*, los fans ya estaban

comentando que era alguien al que merecía la pena seguir a juzgar por otro trabajo suyo anterior, una película de presupuesto extremadamente bajo llamada *Rabia* (*Rabid*, 1976), protagonizada por la reina del porno Marilyn Chambers conocida por *Tras la puerta verde* (*Behind the Green Door*, Artie Mitchell, 1972); y Cronenberg, por cierto, consiguió sacar de ella una interpretación realmente briosa. Mi agente, Kirby McCauley, nunca deja pasar la ocasión de recomendar una peliculita llamada *Rituals* (Peter Carter, 1977), filmada en Canadá y protagonizada por Hal Holbrook. Estas películas no disfrutan de grandes estrenos americanos, pero si estudia usted atentamente los periódicos, quizá encuentre alguna de ellas en su autocine local, como acompañamiento en sesión doble de algún sobrevalorado film de gran estudio. De modo similar, en mi caso fue Peter Straub, el autor de *Fantasmas* y *If You Could See Me Now*, quien me habló de una película poco conocida de John Carpenter titulada *Asalto en la comisaría del distrito 13* (*Assault on Precint 13*, 1976). A pesar de estar hecha con cuatro reales (y según se dice, la primera película de Carpenter, *Dark Star* —1974—, se hizo con un presupuesto entorno a los 60 000 $, una suma que hace que, a su lado, incluso George Romero parezca Dino De Laurentiis), el talento de Carpenter como director resulta evidente; no es de extrañar que luego filmara *La noche de Halloween* y *La niebla*.

Éstas son las pepitas, la recompensa que obtiene el aficionado al cine de horror tras haber tenido que ver películas como *Terror en el espacio* (*Terrore nello spazio*, Mario Bava, 1965) y *The Monster from Green Hell* (Kenneth G. Crane, 1958). Mi propio «descubrimiento» (si no le parece mal la palabra) es una peliculita llamada *Trampa para turistas* (*Tourist Tramp*, David Schoeller, 1979), protagonizada por Chuck Connors. En realidad, Connors no está demasiado bien en la película, lo intenta con ganas, pero es un claro error de reparto. Y sin embargo el film suscita una extraña e inquietante fascinación. Unos muñecos de cera comienzan a moverse y a cobrar vida en un complejo turístico en ruinas y poco transitado; hay cierto número de planos efectivos, atmosféricos, de los ojos en blanco de los muñecos y de sus manos extendidas, y los efectos especiales cumplen con su trabajo. Como película que trata del extraño poder que en ocasiones los muñecos, maniquíes y demás réplicas inanimadas del ser humano pueden ejercer sobre nosotros, es mucho más efectiva que la mucho más cara y errónea *Magic* (Richard Attenborough, 1978), adaptación del bestseller homónimo[102] de William Goldman[103].

Pero volviendo a *Me casé con un monstruo del espacio exterior*: por mala que sea, hay un momento absolutamente escalofriante en la película. No diré que merezca la pena el precio de la entrada, pero funciona… ¡Vaya si funciona! Tryon se ha casado con su novia (Gloria Talbot) y están de luna de miel. Mientras ella se estira en la cama, vestida con el obligatorio camisón blanco semitransparente, aguardando la consumación de todos los tórridos achuchones que se han dado en la playa, Tryon, que aún sigue siendo un tipo atractivo, más aún hace veinte años, sale al balcón de la habitación de su hotel para fumarse un cigarrillo. Se avecina una tormenta, y de repente un tremendo relámpago ilumina por un instante ese atractivo rostro haciéndolo transparente. Vemos el horrible rostro del alienígena por debajo… agrietado, nudoso y verrugoso. Es uno de esos momentos que te hacen saltar literalmente del asiento, y durante el fundido a negro tenemos tiempo de pensar en el acto que está a punto de consumarse y… ¡Glups!

Si películas como *Trampa para turistas* y *Rituals* son las pepitas que encuentran ocasionalmente los aficionados que se niegan a renunciar a la serie B (y no hay nadie tan optimista como un aficionado dedicado), un momento como éste es el equivalente al polvo áureo que en ocasiones aparece en el cedazo del buscador de oro incansable. O, por expresarlo de otro modo, es como en ese maravilloso cuento de Sherlock Holmes, «El caso del carbunclo azul», en el que el ganso de navidad, al ser abierto en canal, revela la invaluable piedra preciosa que había quedado alojada en su buche. Es cierto que uno ha de soportar cantidad de basura, y quizá, sólo quizá, existe esa *frisson* que hace que en parte merezca la pena.



Los últimos días de Bela Lugosi

Por desgracia, no hay tal *frisson* en *Plan 9 from Outer Space* (Ed Wood, 1959), a la que debo otorgarle a regañadientes el título de «Peor Película de horror jamás realizada». Y sin embargo, ésta no tiene nada de divertido, sin importar las veces que haya sido ridiculizada en esos compendios generalmente completamente estúpidos que celebran lo peor de todo. No tiene nada de divertido ver a Bela Lugosi (que podría haber sido incluso un doble) destrozado por el dolor, acechando por un barrio residencial de California del sur con el mono de la morfina subido a la chepa y su capa de Drácula cubriéndole hasta la nariz.

Lugosi falleció poco después del estreno de esta basura abismal, explotadora e ilegítima, y en el fondo siempre me he preguntado si el pobre Bela no murió también de vergüenza, además de a causa de todas las enfermedades que le consumían. Fue un epílogo triste y escuálido para una gran carrera. Lugosi fue enterrado (a petición propia) con su capa de Drácula, y a uno le gusta pensar (o desear) que le hiciera mejor servicio en la muerte de lo que le hizo en el miserable desperdicio de celuloide que marcó su última aparición en la gran pantalla.

3

Antes de que pasemos al horror en la televisión, donde la degradación del género ha sido tan habitual (si bien menos espectacular que en el cine), parece apropiado acabar este repaso haciendo una pregunta: ¿por qué ha habido tantas películas malas de miedo?

Antes de intentar responder, seamos sinceros y reconozcamos que muchas películas son francamente terribles; no todas las castañas caen en la sartén del horror. Recuerde si no filmes como *Myra Breckinridge* (Michael Sarne, 1970), *El valle de las muñecas* (*Valley of the Dolls*, Mark Robson, 1967), *Los libertinos* (*The Adventurers*, Lewis Gilbert, 1970) y *Lazos de sangre* (*Bloodline*, Terence Young, 1979)… por mencionar sólo algunas pocas. Incluso Alfred Hitchcock acabó dejando una castaña en la sartén, y por desgracia fue su última película, *La trama* (*Family Plot*, 1976), con Bruce Dern y Karen Black. Y estas películas sólo arañan la superficie de una lista que podría continuar durante cien páginas o más. Probablemente más.

Uno siente el impulso de decir que algo va mal por aquí. Y bien podría ser. Si otra empresa (United Airlines, pongamos por ejemplo, o IBM) llevara sus negocios tal y como la 20th Century Fox llevó la realización de *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1963), su junta directiva estaría al día siguiente en el 7-11 local, comprando pizza congelada con cupones de comida, o quizá los accionistas echarían abajo la puerta y desempolvarían la guillotina. Parece casi increíble creer que cualquiera de los grandes estudios pudiera siquiera acercarse al borde de la bancarrota en un país que adora tanto las películas como éste; sería lo mismo que imaginar el Ceasar's Palace o el Dunes arruinados por culpa de un solo jugador de dados. Pero de hecho *no hay ningún* gran estudio americano que no haya estado a punto de cerrar por lo menos una vez durante el periodo de treinta años que estamos repasando aquí. El caso de MGM es quizá el más célebre y durante un periodo de siete años el león de la Metro dejó de rugir casi

por completo. Quizá sea significativo que durante este periodo durante el que la MGM abandonó el mundo irreal de las películas para centrar sus esperanzas de supervivencia corporativa en el mundo irreal del juego (el MGM Grand de Las Vegas, seguramente uno de los centros recreativos más vulgares del mundo), su único éxito masivo fuera una película de terror, *Almas de metal* (*Westworld*, 1973), de Michael Chrichton, en el que Yul Brynner que se cae a pedazos, vestido de negro y con el aspecto de un espectro de pesadilla salido de *Los siete magníficos* (*The Magnificent Seven*, John Sturges, 1960), entona una y otra vez: «Desenfunda. Desenfunda. Desenfunda». Ellos desenfundan… y pierden. Yul sigue siendo rápido, a pesar de que se le vean los circuitos.

¿Es ésta la manera de llevar un ferrocarril, me pregunta usted?

Mi respuesta es no… pero el fracaso de tantas películas producidas por «las grandes» me parece más explicable que el fracaso de tantas películas de horror producidas por lo que *Variety* llama «las independientes». Mientras escribo esto, tres de mis novelas han sido adaptadas al cine *Carrie* — United Artists, 1976, *El misterio de Salem's Lot* — Warner, 1979 y *El resplandor* — Warner, 1980, y en los tres casos siento que me han tratado bien… y sin embargo la emoción que más me ha embargado no ha sido el placer, sino un suspiro mental de alivio. A la hora de tratar con el cine americano, uno siente que ha ganado ya sólo con no perder.

Una vez que se ha visto cómo funciona la industria del cine desde dentro, se da uno cuenta de que es una pesadilla creativa. De hecho, resulta extremadamente difícil comprender cómo se han llegado a conseguir películas de calidad, *Alien, Un lugar en el sol* (*A place in the Sun*, George Stevens, 1951), *El relevo*. Al igual que en el ejército, la primera regla de los estudios cinematográficos es VTC: Vigila Tu Culo. A la hora de tomar cualquier decisión crítica, es bueno consultar al menos a media docena de personas, de modo que sea el culo del otro el que salga por la puerta si la película se hunde en taquilla y veinte millones de dólares desaparecen por el retrete. Y si tu culo debe marcharse, al menos es posible asegurarse de que no sea el único.

Hay, por supuesto, cineastas que o bien no conocen este temor o cuya visión particular es tan clara y férrea que el temor al fracaso nunca llega a ser un factor en la ecuación. Me vienen a la cabeza Brian De Palma y Francis Coppola (que estuvo a punto de ser despedido del rodaje de *El padrino* durante meses, y sin embargo persistió en su visión particular de la película), Sam Peckinpah, Don

Siegel, Steven Spielberg[104]. Este factor de la visión es tan real y evidente que incluso cuando un director como Stanley Kubrick realiza una película tan exasperante, perversa y decepcionante como *El resplandor*, del algún modo exuda una brillantez que es indiscutible; sencillamente está ahí.

El peligro real inherente a las películas de estudio es la mediocridad. Un petardo como *Myra Breckinridge* tiene su propia fascinación horrenda, es como observar una colisión frontal a cámara lenta entre un Cadillac y un Lincoln Continental. Pero ¿qué debemos pensar de películas como *Alas de la noche, Capricornio Uno* (*Capricorn One*, Peter Hyams, 1978), *Pasiones en juego* (*Players*, Anthony Harvey, 1979) o *El puente de Cassandra* (*The Cassandra Crossing*, George P. Cosmatos, 1976)? No son malas películas (ciertamente, no al nivel que lo son *Robot Monster* o *Teenage Monster*), pero son mediocres. Son… bah. Sale uno del cine después de haber visto una de estas películas en las que, a mitad del segundo rollo, a uno empieza a apetecerle fumarse un cigarro.

A medida que los costes de producción se incrementan exponencialmente, los riesgos de ir a por todas son cada vez mayores, y ni siquiera Roger Maris[105] era infalible; también él hizo el ridículo cuando se dejó engañar como un chino, le falló a la pelota y cayó de culo. Lo mismo pasa en el cine, y me atrevería a firmar (si bien con titubeos, ya que la industria el cine está realmente loca) que nunca volveremos a ver riesgos tan colosales como el que asumió Coppola con *Apocalypse Now* o el que le permitieron a Cimino con *La puerta del cielo* (Heaven's Gate, 1980). Si alguien lo intenta, ese chasquido seco y polvoriento que oigan surgiendo de la Costa Oeste será el de los contables de todos los grandes estudios cerrando de golpe sus chequeras.

Pero las independientes… ¿qué pasa con las independientes? Ciertamente tienen menos que perder; de hecho, Chris Steinbrunner, un tipo realmente divertido y un astuto observador de la industria, llama a muchas de estas producciones «películas de patio trasero». Según su definición, *The Horror of Party Beach* fue una película de patio trasero; también lo fueron *The Flesh Eaters* (Jack Curtis, 1964) y *La matanza de Texas* de Tobe Hooper (*La noche de los muertos vivientes*, que fue producida por una compañía cinematográfica con acceso a los recursos de un canal de televisión de Pittsburg no cuenta como «patio trasero»). Es una buena definición para aquellas películas realizadas por aficionados, hábiles o no, con un presupuesto mísero y sin una distribución garantizada; estas películas son el equivalente —mucho más caro— de los

manuscritos no solicitados. Éstos son los tipos que disparan hacia las estrellas porque no tienen nada que perder. Y sin embargo la mayoría de estas películas son terribles.

¿Por qué?

El motivo es la explotación.

Fue la explotación la que hizo que Lugosi acabara su carrera arrastrándose por un suburbio californiano oculto en su capa de Drácula; fue la explotación la que impulsó la realización de *Invasion of the Star Creatures* y *Don't Look in the Basement* (S. F. Brownrigg, 1973) —y créame, no tuve que recordarme a mí mismo constantemente que estaba viendo una película; sabía perfectamente lo que estaba viendo… en dos palabras, un desastre[106]—. Después del sexo, los cineastas de bajo presupuesto se ven atraídos hacia el terror porque parece ser un género fácilmente explotable… un polvo fácil, como el tipo de chica con el que todo chico quiso salir (por lo menos una vez) en el instituto. Incluso el buen horror puede desprender en ocasiones cierto aroma a feria de monstruos chabacana… pero es una sensación que puede ser engañosa.



Cartel de *The Horror of Party Beach***

Y si ha sido por cortesía de las independientes que hemos visto los grandes fracasos (como la máquina de burbujas/emisor de onda corta de Ro-Man), también ha sido por cortesía suya que hemos visto algunos de los más

improbables triunfos. *The Horror of Party Beach* y *La noche de los muertos vivientes* contaron con un presupuesto similar; la diferencia está en George Romero y en su visión de qué es una película de horror y de qué se supone que debería provocar. En la primera tenemos a los monstruos atacando a un montón de adolescentes dormidas en una escena que acaba resultando hilarante; en la segunda tenemos a una anciana observando medio ciega un insecto en un árbol y luego comiéndoselo. Te sorprendes intentando reír y gritar a la vez, y ése es el admirable logro de Romero.

Tanto *Werewolf in a Girl's Dormitory* (Paolo Heusch, 1962) como *Dementia-13*, fueron realizadas con el mismo presupuesto cero; aquí la diferencia se llama Francis Coppola, que creó en la segunda una atmósfera de amenaza creciente y casi insoportable, una película de suspense en blanco y negro rodada a toda velocidad (en escenarios reales en Irlanda, por motivos de impuestos).

Es, quizá, demasiado fácil acabar cogiéndole gusto a las malas películas considerándolas «camp»; quizá el gran éxito de *The Rocky Horror Picture Show* (Jim Sherman, 1975) no indique sino la degeneración de la capacidad crítica del espectador medio. Bien podríamos regresar a lo básico y recordar la diferencia entre el mal cine y el bueno (o entre el arte malo —no la falta de arte— y el bueno, o el fabuloso) es el talento y el uso inventivo de ese talento. La peor película transmite un mensaje que es, sencillamente, mantente alejado de otras películas realizadas por la misma gente; si ya se ha visto una película de Wes Craven, por ejemplo, no me parece demasiado arriesgado saltarse las demás. Este género ya se enfrenta a suficiente desaprobación crítica y rechazo general; no necesitamos empeorar la situación respaldando películas de porno violencia que lo único que quieren hacer es saquear nuestros bolsillos un poco más. No hay necesidad de hacerlo, porque ni siquiera en las películas se le puede poner un precio a la calidad… no cuando Brian De Palma fue capaz de hacer una buena e inquietante película como *Hermanas* (*Sisters*, 1972) por una cantidad en tono a los 800 000 $.

Supongo que el motivo de ver malas películas es que uno no sabe que va a ser mala hasta que la ha visto con sus propios ojos; tal y como ya hemos señalado anteriormente, la mayoría de los críticos de cine no resultan fiables en este caso. Pauline Kael escribe bien, y Gene Shalit siempre da muestras de un ingenio algo cansino, pero cuando cualquiera de ellos (y otros críticos) van a ver una película de horror, no saben lo que están viendo[107]. El auténtico aficionado

sí lo sabe; durante un prolongado y en ocasiones doloroso periodo de tiempo ha desarrollado una base de conocimientos que le permite comparar. El verdadero loco del cine está tan cultivado como el visitante habitual de museos y galerías de arte, y esta base de conocimientos es el colchón que le permitirá desarrollar cualquier punto de vista o tesis. Para el aficionado al horror, películas como *El hereje* (*Exorcist II: The Heretic*, John Boorman, 1977) son el contraluz frente al que destaca la piedra preciosa ocasional, descubierta en la oscuridad de un cine cutre dedicado a los reestrenos: como *Rituals* para Kirby McCauley, o mi propia favorita de bajo presupuesto, *Trampa para turistas*.

Uno no puede apreciar la crema a menos que haya bebido un montón de leche, y quizá ni siquiera sea posible apreciar la leche si nunca se ha bebido un trago de leche amarga. Las películas malas pueden ser, en ocasiones divertidas, en otras incluso eficaces, pero su única utilidad real es formar esa base de conocimientos que permita comparar: definir valores positivos a partir de sus propios encantos negativos. Nos muestran lo que debemos buscar, porque es lo que les falta. Una vez hemos determinado eso, creo que resulta peligroso seguir aferrándose a estas películas terribles… y deben ser descartadas[108].

VIII. LA TETA DE CRISTAL, O: ESTE MONSTRUO HA SIDO UNA GENTILEZA DE GAINESBURGERS

1

Todos ustedes entre la plebe que alguna vez han creído que la tele era una mamonada están completamente equivocados; y es que, verán, tal y como señaló Harlan Ellison en sus ensayos, en ocasiones divertidos, en ocasiones hirientes, acerca de la televisión, la caja tonta no mamonea, sino que es mamada. Ellison tituló su diatriba en dos volúmenes acerca del tema *La teta de cristal*, y si no la ha leído, tenga en cuenta que viene recomendada como una especie de brújula para este territorio en particular. Leí el libro completamente absorto hace tres años y, el hecho de que Ellison hubiera dedicado parte de su valioso tiempo y espacio a series de antaño tan olvidables como *Los dos mosqueteros*, apenas redujo un efecto total volcánico que me hizo sospechar que estaba experimentando algo vagamente similar a un discurso de seis horas de Fidel Castro. Siempre asumiendo que Fidel estuviera realmente en forma ese día.

Ellison vuelve una y otra vez a la televisión en su obra, como un hombre fascinado por una serpiente a pesar de que sabe que en última instancia es venenosa. Sin motivo aparente, la extensa introducción a *Strange Wine* (libro del que hablaremos largo y tendido en el siguiente capítulo), una recopilación de relatos cortos de Ellison aparecida en 1978, es una diatriba acerca de la televisión titulada «¡Descubierto al fin! ¡Qué mató a los dinosaurios! Y tú tampoco tienes muy buen aspecto».

Despojado de sus adornos, el mensaje de Ellis es en esencia sencillo y no demasiado original (si quieren originalidad a raudales, tendrán que leer cómo lo expresa): la televisión deteriora, dice Ellison. Deteriora las historias; deteriora a aquellos que las crean; y finalmente acaba por deteriorar a aquellos que las ven; la leche de esta teta en particular está envenenada. Es una tesis con la que estoy completamente de acuerdo, pero permítame que ponga dos circunstancias de manifiesto.

Harlan tiene televisión. Una de las grandes.

Yo también tengo tele, y es más grande aún que la de Harlan. Es, de hecho, una Panasonic CinemaVision y domina una de las esquinas de mi salón.

Mea culpa, vale.

Puedo racionalizar la presencia de la tele de Harlan y de mi propio monstruo, aunque no puedo disculparnos del todo a ninguno de los dos, y debería añadir que Ellison es soltero y puede ver la caja tonta veinte horas al día si quiere sin hacer daño a nadie más que a él. Yo, por otra parte, tengo tres hijos —de diez, ocho y cuatro años— expuestos a la influencia de este aparato; a sus posibles radiaciones, sus colores inexistentes, su ventana mágica a un mundo vulgar y chabacano en el que las cámaras se comen con los ojos los traseros de las conejitas de Playboy y nos ofrecen interminables visiones de materialismo de una clase media-alta-alta-alta que jamás ha existido para la mayoría de los americanos. En Biafra la hambruna es un modo de vida, en Camboya hay niños agonizantes que defecan sus propios intestinos; en Oriente Medio la locura mesiánica amenaza con engullir toda racionalidad; mientras, aquí en casa, nos sentamos hipnotizados por Richard Dawson en *Family Feud* y vemos a Buddy Ebsen haciendo de Barnaby Jones. Creo que mis propios hijos tienen más asumida la realidad de Gilligan, el Capitán y Mr. Howell de lo que comprenden lo que sucedió en Three Mile Island en marzo de 1979. De hecho, sé que así es.

El horror no ha prosperado particularmente en la televisión, a excepción de en las noticias de las seis, donde las imágenes de soldados negros con las piernas amputadas, pueblos y niños en llamas, cadáveres en las trincheras y junglas rociadas con napalm hicieron salir a la calle a los chavales para manifestarse, encender velas y lanzar proclamas alucinadas y talismánicas hasta que, por fin, nos retiramos, los norvietnamitas se hicieron con el poder y trajeron consigo nuevas hambrunas; eso, por no mencionar que el camino quedó libre para personajes tan íntegros y humanitarios como Pol Pot en Camboya. Toda una olla podrida en nada parecida a un programa televisivo, ¿verdad? Pregúntese si no si una sucesión de acontecimientos tan ridícula podría haber ocurrido en *Hawai 5-0*. La respuesta, por supuesto, es no. Si Steve McGarret hubiera sido presidente entre 1968 y 1976 podríamos habernos evitado semejante aborto. Steve, Danny y Chin Ho hubieran solucionado todo el embrollo.

El tipo de horrores que hemos estado tratando en este libro debe luchar contra el hecho de su propia inexistencia (algo que Harlan Ellison reconoce perfectamente; prohíbe que la palabra *fantasía* aparezca en las portadas de sus libros como descripción de las historias que hay dentro). También hemos

abordado la pregunta: «¿Por qué quiere escribir relatos de horror en un mundo repleto de horrores reales?»; ahora estoy sugiriendo que el motivo de que, en reglas generales, el horror haya funcionado tan mal en la televisión, está muy relacionado con esa pregunta, y no es sino: «Resulta muy difícil escribir un relato de horror eficaz en un mundo repleto de horrores reales». Un fantasma en la torre de un castillo escocés no puede competir con misiles de mil megatones, fugas de armas químicas y biológicas o centrales nucleares aparentemente levantadas por críos de diez años con maquetas marca Aurora y tembleque en las manos. Incluso el viejo Caracuero de *La matanza de Texas* palidece en comparación con las manadas de ovejas de Utah, muertas a consecuencia de uno de nuestros fantásticos gases nerviosos. Si el viento hubiera estado soplando en dirección contraria, Salt Lake City podría haber recibido una dosis de lo que fuese que mató a esas ovejas. Y, amigo mío, algún día el viento soplará en la dirección correcta. Puede estar seguro; dígale a su congresista que así se lo he dicho. Antes o después, el viento siempre cambia de dirección.

Bueno, el horror puede ser provocado. La emoción aún puede ser generada por personas dedicadas a conseguirlo, y hay algo positivo en el hecho de que la gente aún pueda, a pesar de todos los horrores reales del mundo, ser llevada hasta el grito por algo que es patentemente imposible. Algo que pueden conseguir el escritor o el director… *si no tienen las manos atadas*.

Para el escritor, lo más mortificante de trabajar para la televisión debe ser la prohibición de hacer uso de todas sus facultades; el dilema del guionista de televisión es asombrosamente similar al dilema de la raza humana en el relato de Kurt Vonnegut: «Harrison Bergeron», en el que a la gente brillante le colocan cascos que asestan sacudidas eléctricas para interrumpir periódicamente sus pensamientos, a la gente ágil le ajustan pesos, y a la gente con talento artístico le obligan a llevar gafas terriblemente distorsionadoras para que su percepción más aguda del mundo que le rodea quede destruida. Como resultado, el mundo consigue alcanzar un estado de igualdad perfecto… pero a qué precio.

El escritor ideal de televisión es un hombre o mujer con una pizca de talento, cantidad de descaro y el alma de un robot. En la jerga actual y exquisitamente vulgar de Hollywood, debe «hacer buenas presentaciones». En el momento en el que cualquiera de esas calificaciones varía en lo más mínimo, el guionista puede empezar a sentirse como el pobre de Harrison Bergeron. Es el caso de Ellison, que escribió para series como *Star Trek: la conquista del espacio, The Outer Limits* y *The Young Lawyers*, por mencionar sólo unas pocas, y acabó un poco

loco, me parece a mí. Pero si no lo estuviera sería imposible respetarle. Su locura es una especie de Corazón Púrpura, como las úlceras de Joseph Wambaugh (*Police Story*). No hay motivo por el que un escritor no pueda ganarse la vida escribiendo para la tele semanalmente; lo único que necesita realmente dicho escritor es un patrón de ondas alfa tirando a bajo y considerar el oficio de escribir como el equivalente mental de cargar cajas de botellas en un camión de Coca-Cola.

En parte, todo esto es resultado de las regulaciones federales, y en parte es prueba de la máxima que afirma que el poder corrompe y que el poder absoluto corrompe absolutamente. La televisión está presente en prácticamente todos los hogares de América y las cantidades de dinero que hay en juego son astronómicas. Como resultado, la televisión ha ido haciéndose más y más conservadora. Se ha convertido en una especie de viejo gato, gordo y castrado, dedicado al mantenimiento del statu quo y al concepto de la PMO: Programación Menos Ofensiva. La televisión es, de hecho, como el niño gordo y llorica que la mayoría recordamos de nuestra infancia; el niño grande y flojo del barrio que se echaba a llorar si le dabas una colleja por acojonado, el chaval que siempre parecía culpable cuando la maestra preguntaba quién había dejado un ratón en su cajón, el chaval con el que todo el mundo se metía porque siempre tenía miedo de que se metieran con él.

La simple realidad de la ficción de horror, sea cual sea el medio de su elección… el fundamento sobre el que se alza la ficción de horror es, sencillamente, éste: hay que asustar al público. Más tarde o más temprano hay que ponerse la máscara horripilante y gritar: «¡Uuuuuh!». Me acuerdo de un miembro de la junta directiva de los New York Mets, que se preocupaba por las improbables multitudes que estaba consiguiendo atraer aquel equipo de despreocupados patanes. «Antes o después vamos a tener que servirle a esta gente algo de filete entre toda la grasa», fue su modo de expresarlo. Lo mismo es aplicable al horror. El lector no puede vivir eternamente de insinuaciones y vapores; antes o después incluso el gran H. P. Lovecraft tenía que mostrar lo que fuese que acechaba en la cripta o en el campanario.

La mayoría de los grandes directores de cine del género han optado por presentar el horror sin preámbulos; embutir un gran pedazo del mismo por la garganta del espectador hasta que casi se atraganta, y luego guiarle, tentándoles, exprimiendo hasta el último céntimo del interés psicológico generado por el primer susto.

El ejemplo que todo aspirante a director de horror estudia en ese aspecto es, por supuesto, la película de horror definitiva del periodo que estamos tratando: *Psicosis*, de Alfred Hitchcock. He aquí un película en la que la sangre se reduce al mínimo y el terror se aumenta al máximo. En la famosa escena de la ducha vemos a Janet Leigh, vemos el cuchillo, pero nunca vemos el cuchillo *en* Janet Leigh. Quizá crea haberlo visto, pero no es así. Fue cosa de su *imaginación*, y ése es el gran triunfo de Hitchcock. La única sangre que vemos en la ducha es la que se va por el desagüe[109].

Psicosis nunca se ha emitido en horario de máxima audiencia en la tele, pero en caso de retirar los cuarenta y cinco segundos de la escena de la ducha, la película podría ser casi un telefilm (al menos en contenido; en estilo está a años luz de las rutinarias películas televisivas). En realidad, lo que hace Hitchcock es servirnos un enorme filete crudo de terror cuando apenas llevamos un cuarto de película. El resto, incluso el desenlace, es sólo grasa. Y sin esos cuarenta y cinco segundos, la película casi parecería rutinaria. A pesar de su reputación, *Psicosis* es una película de horror admirablemente contenida; Hitchcock incluso optó por rodarla en blanco y negro de modo que la sangre es la escena de la ducha ni siquiera pareciera sangre, y corre cierto rumor (probablemente apócrifo) según el cual Hitch contempló la posibilidad de rodar la película en color, salvo por la escena de la ducha, que sería en blanco y negro.



Psicosis

Ahora que entramos en materia sobre el horror en la televisión, tenga siempre este dato a mano: la televisión ha exigido lo imposible a sus escasos programas de horror: aterrorizar sin aterrorizar de verdad, horrorizar sin horrorizar de verdad, venderle al público un montón de grasa sin nada de filete.

Anteriormente he dicho que podría racionalizar, si bien no excusar, la presencia de la televisión de Ellison y la mía, y la racionalización vuelve una vez más a lo que ya he dicho sobre las películas realmente malas. Por supuesto, la televisión está demasiado homogeneizada como para producir algo tan encantadoramente malo como *La invasión de las arañas gigantes*; con su Volkswagen recubierto de alfombras, pero ocasionalmente el talento consigue abrirse camino y sale algo bueno… e incluso aunque ese algo no llegue a ser excepcional (como *El diablo sobre ruedas* de Spielberg o *Someone's Watching Me —1978— de John Carpenter*), el espectador puede encontrar al menos ciertos motivos de esperanza. Más infantil que adulto en la persecución de su gusto particular, la esperanza reside eterna en el pecho del aficionado a la fantasía y el horror. Enciendes el aparato teniendo la certeza de que vas a ver algo malo y sin embargo mantienes la irracional esperanza de que sea bueno. Raramente se da la excelencia, pero de vez en cuando aparece un programa que al menos desequilibra la ley de las probabilidades lo suficiente como para producir algo interesante, como el telefilm de 1979 *The Aliens Are Coming* (Harvey Hart, 1980), producido por la NBC. De vez en cuando, nos dan motivos para la esperanza.

Y con esa esperanza para protegernos de la basura como si fuera un talismán mágico, procedamos a nuestra visita. Pero mantenga los ojos cerrados mientras bailamos a través del tubo catódico; tiene la mala costumbre de primero hipnotizar y luego anestesiar.

Pregúntele a Harlan si no.

2

Probablemente la mejor serie de miedo producida por la televisión fue *Thriller*, emitida por la NBC desde septiembre de 1960 hasta el verano de 1962; en realidad fueron dos temporadas más reposiciones. Estamos hablando de una época en la que la televisión todavía no había tenido que lidiar con una avalancha cada vez más intensa de críticas a la representación de la violencia, una avalancha que en realidad comenzó con el asesinato de JFK, aumentó con los asesinatos de RFK y Martin Luther King, y finalmente acabó por diluir el medio hasta convertirlo en un pegajoso jarabe de comedias de situación; la historia podría registrar que el drama televisivo finalmente entregó el alma y se dejó caer por entre los tubos con un grito de «¡Na-noo, na-noo!».

Las series contemporáneas de *Thriller* también eran baños de sangre semanales; era la época de *Los intocables* (1959-1963), protagonizada por Robert Stack en el papel del imperturbable Eliot Ness y presentando las macabras defunciones de incontables maleantes; *Peter Gunn* (1958-1961) y *Cain's Hundred* (1961-1962), por mencionar sólo un par. Fue la era violenta de la tele. Como resultado, tras unas primeras trece semanas nada destacables, *Thriller* fue capaz de evolucionar a algo más allá que sencillamente la imitación de *Alfred Hitchcock presenta* que parecía destinada a ser (los primeros episodios estaban centrados en marinos infieles que intentaban hipnotizar a sus esposas para que saltaran desde un acantilado, envenenar a la tía Martha para heredar su fortuna y poder pagar las deudas de juego, y toda esa agotadora rutina), y adquirió una tenebrosa vida propia. Durante el breve periodo que va de enero de 1961 a abril de 1962 (quizá cincuenta y seis de los setenta y ocho episodios que tuvo en total) realmente fue una serie única, y nunca volvió a verse nada parecido en la tele.

Thriller era un programa con formato de antología (como todos los programas de televisión de temática sobrenatural que han gozado de un módico

éxito) presentado por Boris Karloff. Karloff ya había aparecido anteriormente en televisión, poco después de que la primera oleada de películas de miedo de la Universal a primeros y mediados de los treinta perdiera fuelle para convertirse en una serie de comedias a finales de los cuarenta. Este programa anterior, emitido en la entonces joven ABC, tuvo una breve temporada en otoño de 1949. Aunque originalmente se llamaba *Starring Boris Karloff*, su situación no mejoró cuando le cambiaron el nombre a *Mystery Playhouse Starring Boris Karloff* y acabó siendo cancelada. En tono y ambientación, sin embargo, era asombrosamente parecida a *Thriller*, que llegaría once años más tarde. He aquí el resumen del argumento de un episodio de *Starring Boris Karloff*; perfectamente habría podido ser el de uno de *Thriller*:

> Un verdugo inglés disfruta excesivamente de su trabajo, que le aporta un pago de cinco guineas por ahorcamiento. Se regodea en el ruido que hace el cuello de la víctima al partirse, y en los brazos inertes. Cuando su mujer embarazada descubre su auténtica ocupación le abandona. Veinte años más tarde el verdugo es llamado a ejecutar a un joven, del que se ocupa con placer, a pesar de que tiene pruebas de su inocencia… Sólo entonces es confrontado con su exmujer, que le cuenta que acaba de ahorcar a su propio hijo. Enfurecido, el verdugo estrangula a su mujer y subsecuentemente es enviado al cadalso. Otro verdugo se gana sus cinco guineas de oro[110].

El argumento es primo carnal de un episodio de la segunda temporada de *Thriller*. En éste, el verdugo era francés, estaba a cargo de la guillotina en vez de la horca y nos era presentado como un personaje simpático (aunque su trabajo no parece afectarle el apetito; es una montaña de hombre). Tiene que ejecutar a un asesino particularmente abominable al día siguiente al amanecer. El asesino, sin embargo, no ha perdido la esperanza; su novia se ha ganado innoblemente el afecto del solitario verdugo, y entre ambos planean aprovecharse de una vieja ley que indica que si el verdugo fallece el día que le toca llevar a cabo su tarea, el condenado de ese día queda amnistiado (y debo reconocer que no tengo ni idea de si es una ley auténtica, como el concepto americano de doble riesgo, o sencillamente un recurso argumental de Cornell Woolrich, el autor de la historia original).

La mujer sirve al verdugo un enorme desayuno aliñado con un poderoso veneno. Él come animadamente, como de costumbre, y luego parte hacia la prisión. Está a medio camino cuando siente los primeros dolores. El resto del

episodio es un escalofriante ejercicio de suspense a medida que la cámara va pasando por la celda del condenado al agónico paseo del verdugo por las calles de París. El verdugo, obviamente una personalidad tipo A, está decidido a cumplir con su deber.

Consigue llegar a la prisión, se derrumba en mitad del pasillo… y luego empieza a arrastrarse hacia la guillotina. Sacan al prisionero, lo visten con la adecuada camisa blanca de cuello abierto (es evidente que el guionista ha leído *Historia de dos ciudades*) y ambos se encuentran en la guillotina. Aunque se le está acabando la cuerda (ja, ja), el verdugo consigue colocar la cabeza del prisionero, que no deja de gritar, en su sitio, justo encima de la cesta, antes de colapsarse definitivamente, muerto.

El condenado de rodillas, con el trasero alzado (un poco como un pavo atrapado en una verja), comienza a gritar que es un hombre libre. ¡Libre! ¿Ois? ¡Ja, ja, ja, ja! El médico encargado de certificar el fallecimiento del condenado se ve ahora obligado a hacer lo propio con el verdugo. Le busca el pulso infructuosamente, pero cuando suelta la muñeca del verdugo, la mano de éste cae sobre la palanca de la guillotina. La hoja desciende y… ¡*chas*! Fundimos a negro sabiendo que se ha hecho ruda justicia.

Karloff tenía sesenta y cuatro años al inicio de los dos años de *Thriller* y no gozaba de muy buena salud; sufría de dolores de espalda crónicos y tenía que utilizar pesas para poder ponerse derecho. Algunas de estas dolencias se remontaban a su primera aparición como monstruo de Frankenstein en 1932. Ya no era el protagonista de todos los episodios (muchas de las estrellas invitadas en *Thriller* eran desconocidos que acabarían siendo perfectos don nadies —una de esas estrellas invitadas, Reggie Nalder, acabaría interpretando al vampiro Barlow en la versión de la CBS de *El misterio de Salem's Lot*—), pero los aficionados recuerdan perfectamente un par de ocasiones memorables en las que sí lo hizo («The Strange Door», por ejemplo). La magia de antaño seguía estando presente, todavía intacta. Lugosi terminó su carrera en la pobreza y la miseria, pero Karloff, a pesar de un par de patinazos como *Frankenstein 1970*, se marchó tal como vino: como un caballero.

Producida por William Frye, *Thriller* fue la primera serie de televisión en descubrir la mina de oro que se escondía en los viejos números de *Weird Tales*, cuyo recuerdo se había mantenido vivo hasta aquel momento principalmente en el corazón de los aficionados, en un par de antologías baratas y, por supuesto, en las antologías de edición limitada de Arkham House. Una de las características

más destacables de *Thriller*, desde el punto de vista de los aficionados al género, es que comenzó a depender más y más de las obras de aquellos escritores que habían publicado en los pulps… los escritores que en los años veinte, treinta y cuarenta habían empezado a sacar el terror de la tradición victoriana y eduardiana del cuento de fantasmas en el que tanto tiempo había pasado atrincherado, para acercarlo a nuestra moderna percepción de lo que es un relato de horror y qué debería hacer. Robert Bloch estuvo representado mediante «The Hungry Glass», una historia en la que los espejos de una vieja casa ocultan un siniestro secreto; «Las palomas del infierno», de Robert E. Howard, uno de los mejores relatos de horror de nuestro siglo, también fue adaptado, y sigue siendo el episodio favorito de muchos de los que todavía recuerdan *Thriller* con cariño[111]. Otros episodios incluyen «A Wig for Miss DeVore», en el que una peluca roja mantiene a una actriz mágicamente joven… hasta los últimos cinco minutos, en los que pierde la peluca… y todo lo demás. El rostro hundido y arrugado de la señorita DeVore; el joven descendiendo ciegamente a trompicones las escaleras de la ruinosa mansión sureña con un hacha clavada en el cráneo («Las palomas del infierno»); el tipo que ve los rostros de sus congéneres convertidos en hediondas monstruosidades cuando se pone gafas especiales («Las gafas tramposas», a partir de otro relato de Bloch); quizá no fueran bellas artes, pero en *Thriller* encontramos las cualidades que el aficionado al género valora por encima de cualquier otra: un relato culto acompañado de un genuino deseo de aterrorizar al espectador.



Boris Karloff con el productor de *Thriller,* Hubbell Robinson

Años después de que *Thriller* hubiera desaparecido, una productora asociada a la NBC (la cadena que emitió *Thriller*) compró los derechos de tres cuentos de mi libro de 1978 *El umbral de la noche*, y me invitó a escribir el guión. Uno de estos relatos era «La primavera de fresa», sobre un asesino psicópata a lo Jack el Destripador que ronda por el campus de una universidad sumida en la niebla. Un mes después de haber entregado el guión, recibí una llamada de un lacayo del departamento de Normas y Prácticas de la NBC (léase el departamento de cesura). El cuchillo que mi asesino utilizaba para cometer sus crímenes tenía que desaparecer, dijo el lacayo. El asesino podía quedarse, pero el cuchillo tenía que desaparecer. Los cuchillos eran demasiado fálicos. Le sugerí que convirtiéramos al asesino en estrangulador. El lacayo dio muestras de gran entusiasmo. Colgué sintiéndome un tío realmente brillante y cambié el guión, convirtiendo al acuchillador en estrangulador. En cualquier caso, el guión fue finalmente rechazado por el departamento de Normas y Prácticas, con estrangulador y todo. Demasiado desagradable e intenso fue el veredicto final.

Supongo que ninguno de ellos recordaba a Patricia Berr en «A Wig for Miss DeVore».

3

La pantalla del televisor completamente negra.

Luego se ve una imagen, algún tipo de imagen, pero al principio no hace más que saltar y después comienza a perder resolución horizontal. De nuevo la negrura, interrumpida por una única línea ondulada blanca que oscila hipnóticamente.

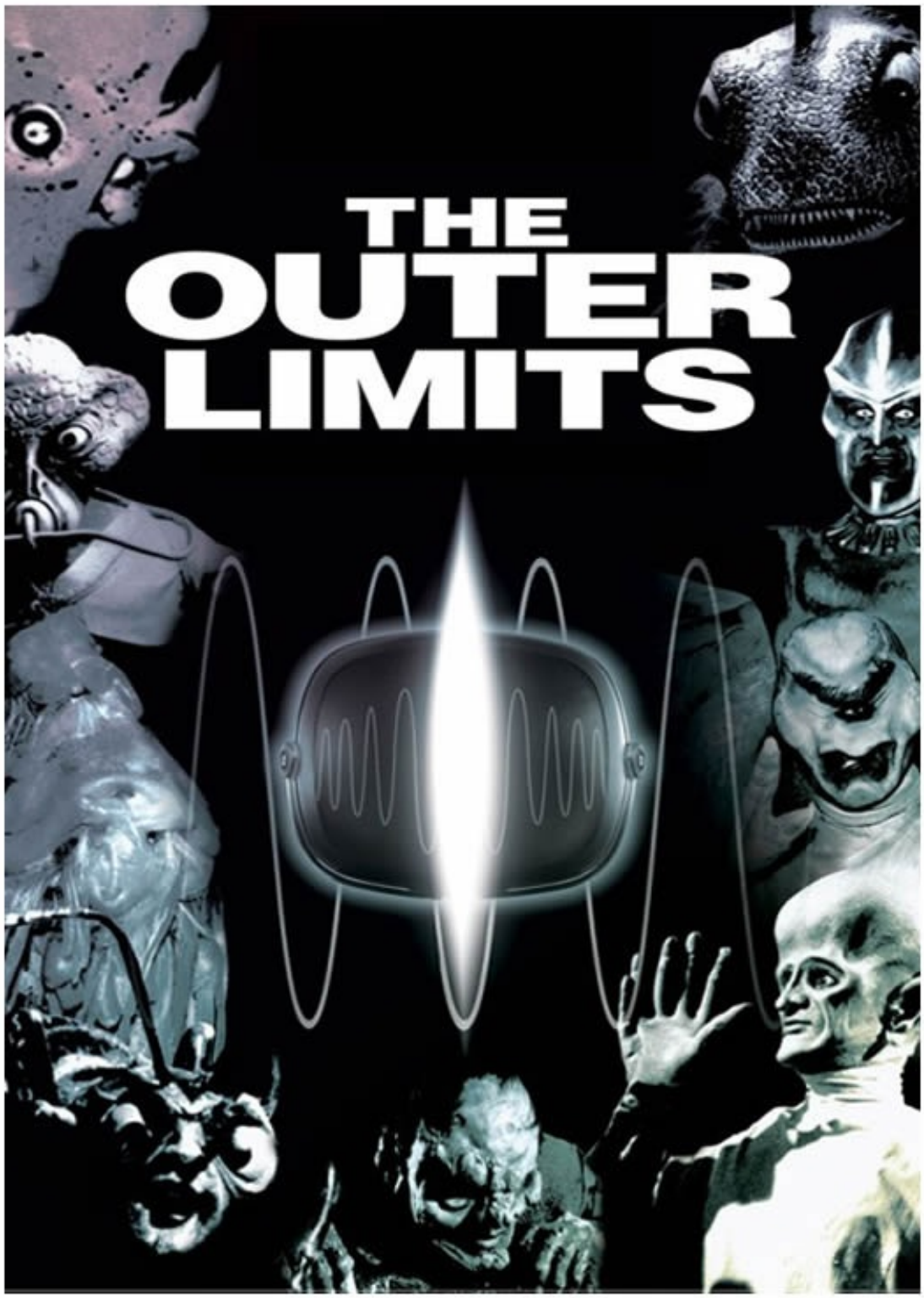
La voz que acompaña a todo esto es calmada, razonable.

«No le pasa nada a su televisor. Nosotros controlamos la transmisión. Podemos controlar la vertical. Podemos controlar la horizontal. Durante la siguiente hora controlaremos todo lo que vea, oiga y piense. Está usted viendo un drama que alcanza desde la mente interior hasta… los límites de la realidad».

Aunque nominalmente fuese de ciencia ficción, en realidad *The Outer Limits* era más bien una serie de horror; quizá, después de *Thriller*, la mejor serie de su estilo jamás producida para la televisión. Los puristas gritarán «tonterías» y «blasfemia»; que ni siquiera *Thriller* puede competir con la inmortal *The Twilight Zone*[112]. Que *The Twilight Zone* es casi jodidamente inmortal es algo que no pienso discutir; en ciudades grandes como Nueva York, Chicago, Los Ángeles y San Francisco parece seguir emitiéndose eternamente, aleluya, mundo sin fin, atrapada en su propia zona desconocida, entre el último noticiario de la noche y el programa de los tele evangelistas. Quizá sólo las antiguas comedias de situación como *Te quiero Lucy* y *My Little Margie* pueden competir con *The Twilight Zone* por esa especie de vida vampírica nebulosa en blanco y negro que permite la sindicación.

Pero, salvo por una docena de notables excepciones, *The Twilight Zone* tenía poco que ver con la ficción de horror que estamos tratando aquí. Era una serie que se especializaba en cuentos morales, muchos de ellos simplones (como aquél en el que Barry Morse se compra un piano que hace que sus invitados se revelen tal como son, el piano acaba por hacerle a él reconocer que es un pequeño hijo

de puta egoísta); muchos otros bienintencionados pero simplistas y casi dolorosamente sensibleros (como aquél en el que el sol no sale porque la atmósfera de la injusticia humana ha terminado siendo demasiado negra, señores, demasiado negra; el locutor de la radio informa preocupado que las cosas están particularmente negras sobre Dallas y Selma, Alabama… ¿lo pillas, tío, lo pillas?). Otros episodios de *The Twilight Zone* eran poco más que vueltas sentimentales a temas sobrenaturales de toda la vida: Art Carney descubre que después de todo sí es Santa Claus; el agotado trabajador de extrarradio (James Daly) encuentra la paz en una pequeña ciudad idílica y bucólica llamada Willoughby.



Cartel de *The Outer Limits**

Ocasionalmente *The Twilight Zone* tocaba notas de horror (y las mejores siguen vibrando en la parte trasera de los dientes años después) y hablaremos de algunas de ellas antes de que terminemos con la Caja Tonta. Pero en lo que se refiere a intensidad y claridad de concepto, *The Twilight Zone* nunca pudo compararse con *The Outer Limits*, que se emitió entre septiembre de 1963 y enero de 1965. El productor ejecutivo de la serie era Leslie Stevens; su productor era Joseph Stefano, que escribió el guión de *Psicosis* para Hitchcock y un inquietante ejercicio de terror llamado *La gata en la terraza* unos años después. La visión de Stefano de cómo debía ser la serie era de una extraordinaria claridad. Cada episodio, insistía él, tenía que tener un «oso», una criatura monstruosa de algún tipo que hiciera su aparición antes de la pausa para la publicidad a la media hora. En algunos casos el oso no era peligroso por sí mismo, pero podías estar seguro de que antes de que acabara el episodio, alguna fuerza externa (normalmente un científico loco) provocaría que atacara. Mi «oso» favorito de *The Outer Limits* salió literalmente del maderaje (en un episodio titulado, sorprendentemente, «Salió del maderaje») para ser chupado por el aspirador de un ama de casa, en cuyo interior empezó a crecer… y a crecer… y a crecer.

Otros «osos» incluyeron un minero inglés (interpretado por David McCallum) al que se envía de «viaje revolucionario» dos millones de años hacia el futuro, de donde regresa con una enorme cabeza rala que empequeñece su rostro pálido y enfermizo, para dejar hecho unos zorros el vecindario. Harry Guardino se veía amenazado por una enorme «criatura de hielo»; los primeros astronautas en Marte, en un episodio escrito por Jerry Sohl (un novelista de ciencia ficción, quizá más conocido por *La aguja del doctor Costigan*), eran atacados por una gigantesca serpiente de arena. En el episodio piloto, «The Galaxy Being», una criatura de pura energía es absorbida accidentalmente por un radiotelescopio de la Tierra y finalmente eliminada por el método de alimentarla en exceso, ecos de aquella vieja película de Richard Carlson, *The Magnetic Monster* (Curt Siodmak, 1953). Harlan Ellison escribió dos episodios: «¡Soldier!» y «Demon with a Glass Hand», este último considerado por el editor de *The Science Fiction Encyclopedia* y otros como quizá el mejor episodio de la serie, que también tuvo muchos guiones de Stefano y uno de un joven llamado Robert Towne, que poco después escribiría *Chinatown* (Roman Polanski, 1974[113]).

La cancelación de *The Outer Limits* se debió más al estúpido modo de programar de la ABC que a una falta de interés real, a pesar de que la serie había flojeado un poco en la segunda temporada tras la marcha de Stefano. Hasta cierto punto, podríamos decir que cuando Stefano se marchó, se llevó consigo todos los buenos osos. La serie nunca volvió a ser la misma. Aun así, muchas series han conseguido superar una temporada floja sin llegar a ser canceladas (después de todo, la televisión es un medio principalmente flojo). Pero cuando la ABC pasó *The Outer Limits* de su franja nocturna de los lunes, en la que tenía como competencia a dos trasnochados programas de concurso, a los sábados por la noche, cuando el público más joven al que iba dirigida estaba fuera de casa, en el cine o dando vueltas con el coche, *The Outer Limits* se desvaneció rápidamente de la escena.

Hemos mencionado de pasada el fenómeno de la sindicación, pero la única serie de fantasía que puede ser vista regularmente en las emisoras independientes es *The Twilight Zone*, en la que la violencia apenas hace acto de presencia. *Thriller* puede verse de madrugada en ciertas ciudades grandes que tienen una o más de una, emisoras independientes, pero una emisión de *The Outer Limits* es algo mucho más raro de ver. Aunque durante su emisión original fue presentada en una franja horaria considerada «familiar», los tiempos han cambiado y actualmente está considerada una de esas series «problemáticas» para las independientes, que se sienten más tranquilas echando telecomedias, concursos y películas (por no mencionar la vieja rutina del «ponga sus manos sobre la pantalla hermano y quedará usted… *¡sanado!*»).

De modo que, si por casualidad alguna vez la echan en su área, caliente el viejo Betamax y envíeme la serie completa a cargo del editor. Aunque, mejor pensado, no lo haga. Probablemente sea ilegal. Pero atesore sus copias mientras pueda; al igual que sucede con *Thriller*, jamás volveremos a ver algo como *The Outer Limits* en la televisión. Incluso *El maravilloso mundo de Disney* va a desaparecer de antena después de veintiséis años consecutivos.

4

No vamos a decir que pasamos de lo sublime a lo ridículo, porque la televisión raramente produce algo sublime, y en el caso de las series nunca se ha dado el caso; digamos mejor, pues, que pasamos de lo artesano a lo atroz.

The Night Stalker.

Al comenzar este capítulo le dije que la televisión está demasiado homogeneizada para producir algo encantadoramente malo: la serie de la ABC *The Night Stalker* es la excepción que confirma la regla.

Recuerde que no me estoy refiriendo a la película del mismo título. *The Night Stalker* fue una de las mejores películas jamás producidas directamente para televisión[114]. Estaba basada en una terrible novela de horror, *The Kolchak Tapes*, de Jeff Rice, publicada en rústica después de que el manuscrito todavía inédito aterrizara en la mesa del productor Dan Curtis y se convirtiera en la base de la película.

Permítame que aquí haga una pequeña digresión, si no le importa. El nombre de Dan Curtis se asoció por primera vez con el género del horror como productor del que debe ser el culebrón más extraño jamás aparecido en la pequeña pantalla; se llamaba *Dark Shadows* llegó a ser una especie de maravilla de nueve días durante los dos últimos años que permaneció en antena. Concebida originalmente como una suave narración gótica para mujeres, del tipo en boga en aquel momento en la industria de las novelas de bolsillo (desde entonces han sido reemplazadas por las historias de amor salvaje a lo Rosemary Rogers, Catherine Woodiwiss y Laurie McBain), acabó mutando, como *Thriller*, en algo completamente diferente de lo que pretendía ser en un principio. *Dark Shadows*, bajo la inspirada batuta de Curtis, se convirtió en una especie de fiesta del sombrero loco sobrenatural (incluso se emitía a la hora tradicional de tomar el té, las cuatro de la tarde), y los hipnotizados espectadores se veían obsequiados con un tragicómico panorama del infierno; una extraña pero evocativa combinación

del noveno círculo de Dante y Spike Jones. Un miembro de la familia Collins, Barnabas Collins, era un vampiro. Estaba interpretado por Jonathan Frid, que se convirtió en una celebridad de la noche a la mañana. Su fama, por desgracia, duró tanto como la de Vaugham Meader (y si no recuerda usted a Vaughan Meader, envíeme una carta sellada con su dirección y le iluminaré).



Barnabas Collins (Jonathan Frid) en *Dark Shadows*

Uno ponía *Dark Shadows* todas las tardes convencido de que la serie no podía volverse más disparatada… pero de algún modo lo conseguían. LLegado cierto punto, todo el reparto viajó en el tiempo al siglo XVII para vestirse con miriñaques durante seis semanas. Barnabas tenía un primo hombre lobo. Otra prima era una combinación de bruja y súcubo. Por supuesto, también otros culebrones han practicado sus propias formas de locura; mi favorito siempre ha sido el Truco del Niño. El Truco del Niño funciona del siguiente modo: uno de los personajes del culebrón va a tener un hijo en marzo. En julio ya tendrá dos años; para noviembre serán seis; en febrero del año siguiente estará en coma en el hospital, tras haber sido atropellado por un coche mientras regresaba a casa del colegio, donde estudia sexto; y en marzo, al año siguiente de su nacimiento, el chaval habrá cumplido los dieciocho y estará listo para unirse *de verdad* a la diversión dejando embarazada a la vecina de al lado, o volviéndose un suicida, o posiblemente anunciando a sus padres que es homosexual. El Truco del Niño es digno de una de las historias de mundos alternativos de Robert Sheckley, pero al menos los personajes de la mayoría de los culebrones permanecen muertos una vez les apagan sus sistemas de respiración artificial (después de lo cual habrá cuatro meses de juicio con quien sea que haya apagado el interruptor sentado en el banquillo de los acusados por haberle practicado la eutanasia). Los actores y actrices que «mueren», recogen su último cheque y vuelven a buscar trabajo. En *Dark Shadows* esto no era así. Los muertos sencillamente regresaban como fantasmas. Era *mejor* que el Truco del Niño.

Dan Curtis llegó a hacer dos películas para cine basadas en *Dark Shadows*, sirviéndose de su reparto de personajes fallecidos; semejante salto de la tele al cine no es inaudito (el Llanero Solitario es otro caso en el que también sucedió), pero es raro, y las películas, aunque no son nada del otro mundo, ciertamente se podían ver. Tenían estilo, ingenio y todos los cubos de sangre que Curtis no pudo utilizar en la tele. También estaban realizadas con tremenda energía… un rasgo que ayudó a que *The Night Stalker* fuera considerado el mejor telefilm emitido hasta aquel momento (desde entonces ha sido superado en el top ten en ocho o nueve ocasiones, y una de las películas que lo ha desplazado fue el episodio piloto de —¡glups!— *Vacaciones en el mar*).

El mismo Curtis es un personaje notable, casi hipnótico, amistoso de un modo brusco, casi abrasivo, capaz de otorgarse el crédito de todas sus producciones, pero de un modo tan simpático que a nadie parece importarle. Un

vestigio de otra raza, antigua y quizá más dura, de cineastas de Hollywood, Curtis nunca ha tenido problemas evidentes a la hora de decidir dónde plantar los pies. Si le caes bien, se romperá la cara por ti. Si no, eres un «hijoputa sin talento» (una frase que siempre me ha agradado enormemente, aunque tras leer este pasaje, Curtis bien podría llamarme para aplicármela). Resultaría notable aunque no fuera por otro motivo que por el de ser, quizá, el único productor de Hollywood capaz de hacer una película tan francamente aterradora como *The Night Stalker*. El guión fue de Richard Matheson, que ha escrito para la televisión con mejor ritmo y más elegancia que ningún otro desde, quizá, Reginald Rose. Curtis hizo otra película con Matheson y William F. Nolan sobre la que todavía hablan los aficionados: *Trilogy of Terror* (Dan Curtis, 1975), con Karen Black. El segmento de este trío de historias que se suele mencionar más a menudo es el último, basado en «Presa», el cuento de Matheson. En él, la señorita Black ofrece un *tour-de-force* interpretativo en el papel de una mujer perseguida por un diminuto muñeco de un demonio armado con una lanza. Son quince minutos sangrientos, absorbentes y aterradores, y quizá resumen a la perfección lo que intento decir sobre Dan Curtis: tienen un infalible talento en bruto para encontrar lo que nos aterroriza y estrujarlo con una mano helada.



Amelia y el guerrero Zuni de *Trilogy of Terror***

The Night Stalker es la historia de un pragmático reportero llamado Carl

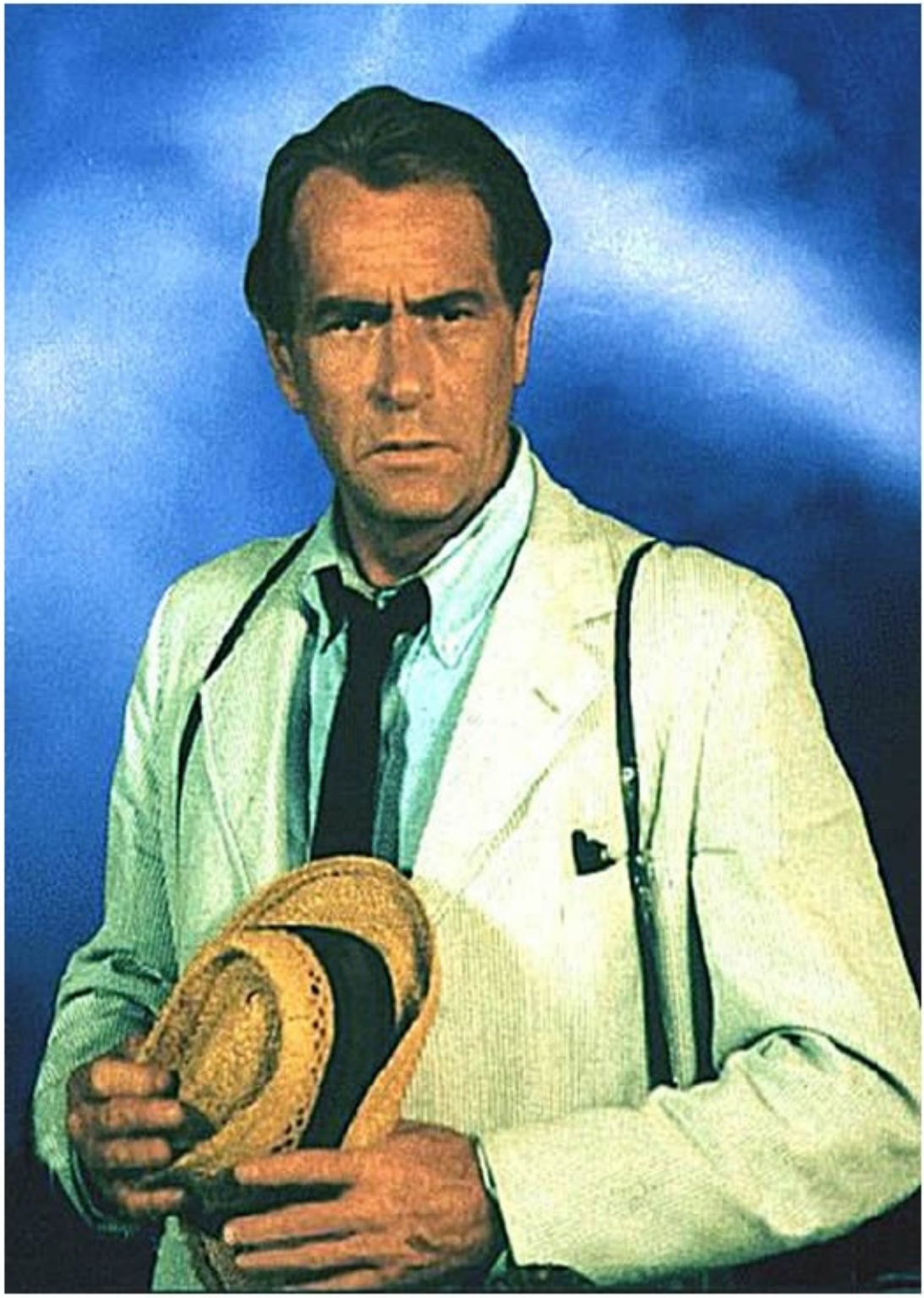
Kolchak que trabaja en Las Vegas. Interpretado por Darren McGavin, su rostro parece a la vez cansado, asombrado, cínico y resabiado bajo su machacado sombrero de paja. Kolchak es un personaje lo suficientemente creíble, más Lew Archer que Clark Kent, dedicado más que nada a ganarse unos dólares en la ciudad de los Casinos.

Kolchak topa con una serie de asesinatos aparentemente cometidos por un vampiro, y sigue una sucesión de pistas que le adentran cada vez más en el mundo de lo sobrenatural, enredándole al mismo tiempo en una guerra dialéctica con los Poderes Fácticos de Las Vegas. Al final rastrea al vampiro hasta la vieja casa en la que reside y le clava una estaca en el corazón. El último giro es predecible pero en cualquier caso satisfactorio: Kolchak es desacreditado y despedido de un estamento que no tiene lugar para los vampiros ni en su filosofía ni en sus relaciones públicas; es capaz de eliminar a la sanguijuela (Barry Atwater), pero en última instancia quien sale victorioso es el expansionismo de Las Vegas. McGavin, un actor con talento, raramente ha estado tan bien, tan creíble, como en *The Night Stalker*[115]. Es su pragmatismo lo que le permite que creamos en el vampiro; si un tío duro como Carl Kolchak puede creer en su existencia, sugiere convincentemente la película, es que debe ser real.

El éxito de *The Night Stalker* no pasó desapercibido en la ABC, hambrienta de éxitos en aquellos días anteriores a que Mork y Fonzie y demás estupendos personajes se abrieran paso hasta la primera línea. De modo que rápidamente produjeron una secuela, *The Night Strangler*. En esta ocasión los asesinatos eran cometidos por un médico que había descubierto el secreto de la vida eterna, siempre y cuando pudiera asesinar a cinco víctimas cada cinco años para procurarse una nueva producción de elixir. En ésta (ambientada en Seattle), los patólogos ocultan el hecho de que han encontrado fragmentos de carne humana descompuesta en los cuellos de las víctimas de estrangulación. Y es que el doctor, verá usted, siempre empieza a madurar un poco cuando el ciclo de cinco años está a punto de finalizar. Kolchak descubre este hecho y rastrea al monstruo hasta su guarida en la llamada «ciudad secreta» de Seattle, una sección subterránea del viejo Seattle que Matheson visitó durante unas vacaciones en 1970[116]. No hace falta decir que Kolchak consigue despachar al médico zombi.

ABC decidió que quería hacer una serie continuando las aventuras de Kolchak y dicha serie, predeciblemente titulada *Kolchak: The Night Stalker*, se

estrenó el viernes 13 de septiembre de 1974. La serie se arrastró durante toda una temporada, y fue un fracaso total. Desde el primer momento hubo problemas con la producción; Dan Curtis, que había sido la fuerza que había guiado los dos telefilmes, no tuvo nada que ver con la serie (nadie a quien he preguntado parece saber realmente por qué). Matheson, que había escrito las dos películas, no escribió un solo guión para la serie. Paul Playden, el productor original, renunció a su puesto antes de que la serie comenzara a emitirse y fue reemplazado por Cy Chermal. La mayoría de los directores fueron olvidables; los efectos especiales estaban hechos con cuatro reales. Uno de mis efectos favoritos, que casi se acerca al Volkswagen recubierto de alfombras de *The Giant Spider Invasion*, puede verse en un episodio titulado «The Spanish Moss Murders», en el que Richard Kiel (que después se haría famoso como Tiburón en las dos últimas películas de James Bond) daba brincos por los callejones de Chicago con una cremallera no demasiado escondida sobresaliendo por la espalda de su disfraz de monstruo del pantano.



Darren McGavin en el papel de *Kolchak*

Pero el principal problema con la serie *The Night Stalker* fue el mismo problema que asola cualquier serie centrada en lo sobrenatural o lo oculto que no sea una antología; un desmoronamiento total de la habilidad de suspender la incredulidad. Podemos creer a Kolchak una vez, mientras persigue al vampiro en Las Vegas, con un poco de esfuerzo añadido podemos incluso creer en él una segunda vez rastreando al médico no muerto de Seattle. Una vez comenzó la serie, todo se volvió más difícil. Kolchak sale a cubrir el último viaje de un viejo crucero de lujo y descubre que uno de sus compañeros de pasaje es un hombre lobo. Se dispone a cubrir la campaña de un político para el senado y descubre que el candidato ha vendido su alma al diablo (y considerando el Watergate y Abscam, esto apenas me resulta sobrenatural o inusual). Kolchak también se topa con un reptil prehistórico en las alcantarillas de Chicago («The Sentry»), con un súcubo («Legacy of Terror»); un aquelarre de brujas («The Trevi Collection»); y en uno de los programas de más mal gusto realizados para la televisión, un motociclista sin cabeza («Chopper»). Finalmente, la suspensión de incredulidad resulta completamente imposible; incluso para el equipo de producción, sospecha uno, que empieza a utilizar al pobre Kolchak más para la comedia que para otra cosa. En cierto sentido, lo que vimos en la serie fue una versión acelerada del Síndrome Universal: del horror al humor. Pero a los monstruos de la Universal les llevo dieciocho años pasar de un estado al otro, a *The Night Stalker* le bastaron veinte episodios.

Tal y como señala Berthe Roeger, *Kolchak: The Night Stalker* gozó de una breve pero bastante exitosa recuperación cuando la serie fue repetida como parte de la programación de madrugada de clásicos de la CBS. En cualquier caso, la conclusión de Roeger de que este éxito se debió a los méritos de la serie, me parece un tanto errónea. Si la audiencia fue numerosa, sospecho que se debió al mismo motivo por el que los cines siempre se llenan cada vez que echan una reposición a medianoche de *Reefer Madness* (Louis J. Gasnier, 1936[117]). Ya he mencionado anteriormente los cantos de sirena de la basura. Sospecho que la gente la puso un día, no pudo creer lo mala que era, y siguió poniéndola en noches sucesivas para asegurarse de que sus ojos no los habían engañado.

Y no los habían engañado; quizá sólo *Viaje al fondo del mar*, la plataforma de despegue para ese apóstol de las catástrofes que es Irwin Allen, puede competir con *Kolchak* en cuanto a colapso total. Y sin embargo deberíamos recordar que ni siquiera Seabury Quinn, con su serie de Jules de Grandin en

Weird Tales, fue capaz de mantener el formato de personaje fijo con demasiado éxito, y Quinn era uno de los escritores de más talento de la era pulp. En cualquier caso, *Kolchak: The Night Stalker* (que pasó a ser conocida durante su emisión como «El monstruo de la semana de Kolchak» entre algunos expertos) sigue teniendo reservado un pedacito de mi corazón (un pedacito realmente pequeño, es cierto) y en el de muchos aficionados. Hay algo infantil y nada sofisticado en su propia torpeza.

5

«Hay una quinta dimensión más allá de las conocidas por el hombre. Es una dimensión tan vasta como el espacio y tan atemporal como el infinito. Es la zona intermedia entre la luz y las sombras, entre la ciencia y la superstición, entre el pozo de los temores del hombre y la cima de su conocimiento. Es la dimensión de la imaginación. Un área que llamamos… La Zona Desconocida».

Con esta invocación de prosa más bien florida (que no sonaba nada florida al ser recitada por la voz mesurada y pragmática de Rod Serling), los espectadores eran invitados a entrar en otro mundo sin fronteras… y vaya si entraron. *The Twilight Zone* se emitió en la CBS desde octubre de 1959 hasta el verano de 1965, desde el letargo de la administración de Eisenhower hasta la escalada del envío de tropas a Vietnam de Lyndon B. Jonson, el primero de los largos y cálidos veranos de las ciudades americanas, y el advenimiento de los Beatles.

De todas las series dramáticas que han aparecido en la televisión americana, ésta es la que más se acerca a desafiar cualquier tipo de análisis general. No era un western ni una de policías (aunque algunas historias seguían el formato de western o presentaban a policías y ladrones); no era realmente un programa de ciencia ficción (aunque *The Complete Dictionary to Prime Time Network TV Shows* así lo califique); ni una comedia (aunque algunos episodios fueran divertidos); ni realmente ocultista (aunque frecuentemente presentara historias sobre lo oculto… a su propio modo); ni realmente sobrenatural. Era algo propio, y en gran parte ya sólo eso parece explicar el hecho de que toda una generación sea capaz de asociar la serie de Serling con la llegada de los sesenta… al menos, tal y como se recuerdan los sesenta.

Rod Serling, el creador de la serie, empezó a destacar en lo que se ha querido denominar la «edad de oro» de la televisión, aunque aquellos que así la llaman porque recuerdan con cariño programas antológicos como *Studio One,*

Playhouse 90 y *Climax*, han conseguido de algún modo olvidar petardos como *Mr. Arsenic*, *Hands of Mystery*, *Doorway To Danger* y *Doodles Weaver*; programas de la misma época y que, en comparación, hacen que programas actuales como *Vega$* y *That's Incredible!* parezcan gran teatro americano. La televisión nunca ha tenido una auténtica edad de oro, sólo sucesivas temporadas de bronce en las que lo que varía es el timbre, a veces más discordante, a veces menos.

En cualquier caso, la televisión ha producido espasmos aislados de calidad, y tres de los primeros guiones de Serling (*Patterns*, *The Comedian* y *Requiem for a Heavyweight*) forman parte importante de aquello a lo que se refieren los espectadores cuando hablan de una «edad de oro»… aunque Serling no estaba ni mucho menos solo. Hubo otros, incluyendo a Paddy Chayefsky (*Marty*) y Reginald Rose (*Dos hombres sin piedad*), que contribuyeron a esa ilusión de oro.

Serling era el hijo de un carnicero de Binghamton, Nueva York, campeón de los Guantes de Oro (con una altura aproximada de uno sesenta y cinco, Serling luchaba en peso mosca) y paracaidista durante la Segunda Guerra Mundial. Comenzó a escribir (sin éxito) en la universidad, y siguió escribiendo (sin éxito) para una emisora de radio en Cincinatti. «La experiencia demostró ser frustrante», relata Ed Naha en su cariñosa relación de la carrera de Serling. «Sus personajes introspectivos eran atacados por… ejecutivos que querían que su "gente clavara los dientes en el suelo", afirmó Serling al rememorar esta época años después: "Áquellos tipos no querían un escritor, sino un arado"»[118].

Serling abandonó la radio y comenzó a trabajar por libre. Obtuvo su primer éxito en 1955 (*Patterns*, protagonizada por Van Heflin y Everett Sloane, era la misma historia de un sucio juego de poder corporativo y los dilemas morales experimentados por un ejecutivo; el guión le supuso a Serling su primer Emmy) y nunca volvió la vista atrás… pero en cierto modo tampoco siguió avanzando. Escribió cierto número de películas: *Asalto al Queen Mary* (*Assault on a Queen*, Jack Donohue, 1966), fue quizá la peor de todas; *El planeta de los simios* (*Planet of the Apes*, Franklin J. Schaffner, 1968) y *Siete días de mayo* (*Seven Days in May*, John Frankenheimer, 1964) fueron buenas, pero la televisión era su hogar y Serling nunca llegó a abandonarlo, como sí lo hizo Chayefsky: *Anatomía de un hospital* (*Hospital*, Arthur Hiller, 1972) y *Un mundo implacable* (*Network*, Sidney Lumet, 1976). La televisión era su hogar, donde vivía más cómodo, y tras un hiato de cinco años, tras la cancelación de *The Twilight Zone*,

regresó de nuevo a la pequeña pantalla, esta vez como presentador de *Galería nocturna*. El mismo Serling expresó sentimientos de duda y depresión acerca de su profunda implicación en este medio mediocre. «Pero Dios sabe», dijo en su última entrevista, «que cuando echo la vista atrás a treinta años como escritor profesional, me resulta difícil poder reconocer en mi obra nada que sea importante. Algunas cosas son sofisticadas, otras interesantes, algunas tienen clase, pero apenas nada es importante»[119].

Serling aparentemente veía *The Twilight Zone* como un modo de continuar manteniendo soterradamente vivos sus ideales en la televisión después de la cancelación de los programas dramáticos de prestigio de finales de los cincuenta y primeros de los sesenta. Y hasta cierto punto, supongo que lo consiguió. Bajo el reconfortante disfraz de «sólo es ficción», *The Twilight Zone* pudo tratar temas como el fascismo («He Lives», con Dennis Hopper como un joven neonazi guiado por la sombría figura de Adolf Hitler), la histeria de masas («The Monsters Are Due on Maplet Street») e incluso el corazón de las tinieblas de Joseph Conrad; pocas veces se ha atrevido un programa de televisión a presentar la naturaleza humana bajo una luz tan desagradable y reveladora como la utilizada en «The Shelter», en la que cierto número de vecinos urbanos de Cualquier Calle de E. E. U. U. se ven reducidos al nivel de animales peleando por un refugio atómico por una crisis nuclear.



Rod Serling

Otros episodios generaron una especie de extrañeza existencial que ninguna otra serie ha sido capaz de igualar. Estaba, por ejemplo, «Time Enough At Last», protagonizado por Burguess Meredith[120] en el papel de un cajero de banco miope que nunca tiene suficiente tiempo para leer. Tras sobrevivir a un ataque nuclear, porque está escondido en la bóveda leyendo cuando cae la bomba, Meredith se muestra encantado con el holocausto; por fin tiene todo el tiempo del mundo para leer cuanto le venga en gana. Por desgracia, se le rompen las gafas poco después de llegar a la biblioteca. Uno de los principios morales de *The Twilight Zone* parece ser que tener un poco de ironía es bueno para la sangre.

Si en el momento en que se estrenó *The Twilight Zone* la televisión hubiera sido tal y como la conocemos en el periodo 1976-1980, sin lugar a dudas hubiera desaparecido tras los primeros seis o nueve episodios. Para empezar tuvo unos índices de audiencia bajos… como a la altura del sótano. Se enfrentaba a una serie de policías y ladrones muy popular con Robert Taylor en la ABC, y al intensamente popular *Guillete Cavalcade of Sports* de la NBC, el programa que te invitaba a apoltronarte a ver cómo les cambiaban las caras a boxeadores como Carmen Basilio y Sugar Ray Robinson.

Pero la televisión se movía más lentamente en aquellos tiempos, y la programación era menos anárquica. La primera temporada de *The Twilight Zone* consistió en treinta y seis episodios de media hora y más o menos a mitad de temporada los índices de audiencia habían comenzado a subir, impulsados por el boca a boca y por las excelentes reseñas. Las críticas jugaron un papel importante a la hora de convencer a la CBS de que tenían un producto potencialmente valioso, un «programa de prestigio[121]». En cualquier caso, los problemas continuaron. La serie no conseguía encontrar un patrocinador fijo (esto era, recuerde, en los tiempos en que los dinosaurios dominaban la tierra y la televisión era lo suficientemente barata como para permitir que un único anunciante pagara todo un programa; de ahí espacios como *GE Teather, Alcoa Playhouse, The Voice of Firestone, The Lux Show, Coke Time* y muchos más; por lo que yo sé, la última serie completamente patrocinada por un único anunciante fue *Bonanza*, esponsorizada por GM), y la CBS empezó a darse cuenta de que Serling no había renunciado a sus reivindicaciones sino que ahora las esgrimía en nombre de la fantasía.

Durante aquella primera temporada, *The Twilight Zone* presentó «Perchance

to Dream», la primera contribución de la serie del difunto Charles Beaumont, y «Third from the Sun», de Richard Matheson. El truco de este último —que el grupo de protagonistas no está huyendo de la tierra sino *hacia* ella— es uno a estas alturas repetido hasta la saciedad (más notablemente en esa castaña espacial llamada *Galáctica Estrella de Combate*), pero la mayoría de los espectadores podrán recordar la sorpresa que causó aquel desenlace en su día. Fue el episodio que marca el punto en el que muchos espectadores ocasionales se convierten en adictos. Aquí, por una vez, tenían algo Nuevo y Completamente Diferente.

Durante su tercera temporada, *The Twilight Zone* fue, o bien cancelada (la versión de Serling), o bien desplazada por problemas irresolubles en la parrilla de programación (la versión de la CBS). En cualquier caso, regresó al año siguiente como un programa de una hora. En su artículo «Rod Serling's Dream», Ed Naha dice: «El "algo diferente" con el que sorprendió a su público la alargada (*The Twilight Zone*) resultó ser el aburrimiento. Tras trece episodios de sesenta minutos ignorados por el público, *The Twilight Zone* fue cancelada».

Efectivamente fue cancelada (sólo para regresar en una última y generalmente insulsa temporada de nuevo como programa de media hora), pero… ¿de verdad que fue debido al aburrimiento? Desde mi punto de vista, los episodios de una hora de *The Twilight Zone* incluyen algunos de los mejores de toda la serie. Estaba «The Thirty Fathom Grave», en el que la tripulación de un destructor de la marina oye golpes fantasmales en el interior de un submarino hundido; «Printer's Devil»; «The new Exhibit» (una de las escasas incursiones de *The Twilight Zone* en el horror puro y duro, trataba del señor de la limpieza de un museo de cera, interpretado por Martin Balsam, que descubre que las figuras de la galería de asesinos han cobrado vida); y «Miniatura», protagonizado por Robert Duvall, a partir de un guión de Charles Beaumont acerca de un hombre que escapa en el tiempo retrocediendo a los alegres noventa.

Para la última temporada «a nadie en la CBS le importaba realmente la serie», señala Naha, quien llega incluso a afirmar que la ABC, que había tenido cierto éxito con *The Outer Limits*, le hizo una oferta a Serling para que desarrollara una sexta temporada con ellos. Serling se negó. «Creo que la ABC quería hacer un viaje semanal al cementerio», dijo.

Para Serling, la vida nunca volvió a ser igual. El joven airado que había escrito *Patterns* comenzó a hacer anuncios publicitarios; su inconfundible voz podía oírse alabando las propiedades de una marca de neumáticos o de remedios

para el resfriado, en un estrafalario giro argumental que recuerda al del boxeador acabado de *Requiem for a Heavyweight*, que termina participando en peleas amañadas de lucha americana el resto de su vida. Y en 1970 acabó por hacer ese viaje semanal al cementerio, no en la ABC sino en la NBC, como presentador y ocasional guionista de *Galería nocturna*. La serie fue inevitablemente comparada *The Twilight Zone*, a pesar de que en realidad era una versión descafeinada de *Thriller*, con Serling haciendo el trabajo de Karloff.

Serling no tenía nada del control creativo del que había disfrutado haciendo *The Twilight Zone*, se quejó en determinado momento de que el estudio intentaba convertir *Galería nocturna* «en *Mannix* con mortaja». En cualquier caso, *Galería nocturna* produjo cierto número de episodios interesantes, incluyendo dos adaptaciones de H. P. Lovecraft: «Aire frío» y «El modelo de Pickman». También presentó un episodio que podría calificarse como uno de los más aterradores jamás emitidos por la tele. «Boomerang», basado en una historia de Oscar Cook, que trataba sobre un pequeño insecto llamado *earwig*. El *earwig* es colocado en el oído del villano y comienza a (¡gulps!) abrirse paso masticando a través de su cerebro, sumiendo al hombre en un estado de atroz y sudorosa agonía (cuyo motivo fisiológico nunca llega a ser explicado, ya que el cerebro no tiene nervios). Se nos dice que sólo hay una posibilidad entre un millón de que la molesta bestezuela continúe masticando en línea recta hasta llegar al otro oído, encontrando así la salida; lo más probable es que siga dando vueltas por el interior, mordiendo y masticando, hasta que el tipo se vuelva loco… o se suicide. El espectador siente un intenso alivio cuando sucede lo prácticamente imposible y el *earwig* sale por el otro oído… y entonces llega la sorpresa final: el *earwig* era hembra. Y ha puesto sus huevos dentro. Millones de huevos.

La mayoría de los episodios de *Galería nocturna* no eran ni mucho menos tan escalofriantes y la serie fue cancelada tras arrastrarse de una forma u otra durante tres esforzados años. Fue el último momento de Serling en el estrellato.

«El día de su cuarenta cumpleaños», dice Naha, «Serling dio su primer salto en paracaídas desde la Segunda Guerra Mundial». ¿El motivo? «Lo he hecho para demostrar que no soy viejo». Pero desde luego parecía viejo; una comparación entre las primeras fotos publicitarias de *The Twilight Zone* y las tomadas en el decorado de *Galería nocturna* frente a unos cuadros más bien ridículos, evidencia un cambio casi sobrecogedor. El rostro de Serling aparece surcado de arrugas, su cuello barbado; es el rostro de un hombre que se ha visto parcialmente disuelto en el vitriolo de la televisión. En 1972 recibió a un

entrevistador en su estudio, cuyas paredes estaban forradas con reseñas enmarcadas de *Requiem*, *Patterns* y otros guiones de los primeros tiempos.

«A veces vengo aquí sólo a mirar», dijo. «No he recibido críticas como ésas desde hace años. Ahora sé por qué la gente guarda álbumes de recortes. Para demostrarse a sí mismos que de verdad sucedió». El hombre que saltó de un avión el día que cumplía cuarenta años para demostrarse a sí mismo que no era viejo, se califica a sí mismo como tal en la entrevista que le hizo Linda Barnes nueve años más tarde; ella le describe como «vibrante y vivaz» durante su encuentro en La Taverna, el abrevadero favorito de Serling en Los Ángeles, pero una y otra vez surgen las frases preocupantes: «Todavía no soy viejo, pero ya tampoco soy joven», dice en determinado momento; en otro, *afirma* ser un hombre viejo. ¿Por qué no se salió del tiovivo creativo? Al final de *Requiem for a Heavyweight*, Jack Palance dice que debe volver al ring, a pesar de que sabe que todo está amañado, porque el ring es lo único que conoce. Es una respuesta tan buena como cualquiera otra.

Serling, un incurable adicto al trabajo que en ocasiones llegó a fumar hasta cuatro paquetes de cigarrillos al día, sufrió un infarto de miocardio en 1975 y falleció en plena operación a corazón abierto. Su legado fue un par de buenas obras primerizas y *The Twilight Zone*, una serie que ha acabado por convertirse en una de esas peculiares leyendas de la televisión, como *El fugitivo* y *Se busca vivo o muerto*. ¿Qué decir de esta serie tan reverenciada (por gente que en su mayoría eran niños cuando la vieron por primera vez)? «Supongo que un tercio de los episodios fueron realmente buenos», le dijo Serling a un entrevistador. «Otro tercio podrían ser pasables. El tercio restante eran mierda».

El caso es que el propio Serling escribió sesenta y dos de los primeros noventa y dos episodios, mecanografiándolos, dictándoselos a una secretaria, grabándolos en un dictáfono y, por supuesto, fumando sin parar. Los aficionados a la fantasía reconocerán los nombres de casi todos los otros escritores que contribuyeron a los treinta episodios restantes: Charles Beaumont, Richard Matheson, George Clayton Jonson, Earl Hamner Jr., Robert Presnell, E. Jack Neuman, Montgomery Pittman y Ray Bradbury[122]. Y es indudable que la mayoría de los episodios más flojos llevaban el nombre de Serling. Entre ellos, «Mr. Denton on Doomsday», «The Sixteen-Millimeter Shrine», «Judgment Night», «The Big Tall Wish» (el relato vergonzantemente sentimentaloide de un chaval que ayuda a un pugilista acabado a ganar su última pelea) y muchos otros

como para querer mencionarlos.

Incluso el recuerdo que la mayoría de la gente suele tener de *The Twilight Zone* siempre me ha molestado; son los «finales sorpresa» lo que la mayoría de la gente parece recordar, pero el auténtico éxito de la serie estaba basado en conceptos más sólidos, conceptos que forman un vínculo vital entre la ficción de los viejos pulps, anteriores a los años cincuenta (o los episodios de *Thriller* que utilizaban los pulps como base para sus mejores historias) y la «nueva» literatura de horror y fantasía. Semana tras semana, *The Twilight Zone* presentaba a gente ordinaria en situaciones extraordinarias, gente que de algún modo había caído a través de una grieta en la realidad… para acabar en la «zona» de Serling. Es un concepto potente y seguramente el camino más despejado hacia el país de la fantasía para aquellos espectadores y lectores que normalmente no se molestan en visitar dicho país. Pero el concepto no era ni mucho menos original de Serling; Ray Bradbury había comenzado a situar lo ordinario y lo horrible mejilla con mejilla en los años cuarenta, y cuando pasó a mudarse a tierras más arcanas y a utilizar el lenguaje de modo cada vez más innovador, Jack Finney apareció en la escena para refinar los mismos temas de lo extraordinario a lo cotidiano. En una colección de relatos de obligada lectura, titulada *The Third Level* (el equivalente literario de los desasosegantes cuadros de Magritte en los que unas vías de tren surgen de la chimenea, o del cuadro de Dalí en el que unos relojes cuelgan inertes de las ramas de los árboles), Finney definió los límites de la Zona Desconocida de Serling. En el cuento principal, Finney nos habla de un hombre que se encuentra un mítico tercer piso en la estación Grand Central (que sólo tiene dos, para aquellos de ustedes que no estén familiarizados con ese bonito edificio). El tercer piso es una especie de intercambiador de vías temporales que conducen a una época más feliz y sencilla (el mismo siglo XIX al que escapan tantos héroes de *The Twilight Zone* y esencialmente el mismo periodo al que retornó Finney en su celebrada novela *Time and Again*). En muchos aspectos, el tercer piso de Finney satisface todas las definiciones de la Zona Desconocida de Serling, y en muchos aspectos fue el concepto de Finney el que hizo posible el concepto de Serling. Una de las mayores habilidades de Finney como escritor ha sido su talento para permitir que sus historias atraviesen delicadamente, de una manera casi casual, esa frontera hacia el otro mundo… como cuando un personaje, buscando algo de cambio, encuentra una moneda que lleva el rostro no de FDR sino de Woodrow Wilson, o cuando un personaje

de Finney inicia un viaje al idílico planeta Verna como pasajero a bordo de un desvencijado autobús de línea que acaba aparcado en un ruinoso granero («Of Missing Persons»). El logro más destacado de Finney, uno que resuena en los mejores episodios de *The Twilight Zone* (y también en la obra de los mejores escritores de fantasía post *Twilight Zone*), es esa habilidad daliniana para crear fantasía… *sin tener que disculparla ni explicarla*. Sencillamente cuelga ante nuestros ojos, fascinante y un poco nauseabunda, un espejismo demasiado real como para descartarlo: un ladrillo flotando sobre una nevera, un hombre zampándose un plato de ojos sentado frente al televisor; unos chavales en una habitación llena de juguetes jugando con su mascota, que no es un perro sino un dinosaurio. Si la fantasía tiene los suficientes visos de realidad, insistía Finney, y Serling tras él, no necesitamos cables ni espejos. Fueron, en mayor medida, Finney y Serling quienes finalmente dieron la réplica a H. P. Lovecraft, quienes mostraron una nueva dirección. Para mí y los de mi generación, la respuesta fue como un relámpago, una revelación que abría un millón de fascinantes posibilidades.



«Nick of Time», episodio de *The Twilight Zone*

Y sin embargo, Finney, que quizá entendió el concepto de Serling de esa «zona intermedia entre la luz y la oscuridad» mejor que ningún otro, nunca tuvo nada que ver con *The Twilight Zone*, ni como guionista ni como fuente. Serling,

más adelante, adaptaría *Asalto al Queen Mary* (1969), un trabajo que puede ser considerado, siendo generosos, como pobre, y que contiene las mismas largas charlas moralistas que lastraron tantos de sus guiones para *The Twilight Zone*. Es una de las pequeñas tragedias del género que lo que podría haber sido un inspirado encuentro entre dos mentes en sintonía acabara de un modo tan pobre. Pero si se siente usted decepcionado con mi análisis de *The Twilight Zone* (y algunos, sospecho, podrían sentir que he escupido sobre un icono), le animo a que busque un ejemplar de *The Third Level* de Finney, que le mostrará lo que *podría* haber sido *The Twilight Zone*.

Aún así, la serie nos dejó cierto número de recuerdos poderosos, y el análisis de Serling de que un tercio de los episodios fueron realmente buenos quizá no se aleje demasiado de la realidad. Cualquiera que viera la serie habitualmente recordará a William Shatner hechizado por una máquina de la fortuna en un restaurante hortera localizado en una ciudad de paso («Nick of Time»); Everett Sloane sucumbiendo a la ludopatía en «The Fever» y el grito metálico y ronco de las monedas («¡Fraa-aaaklin!») llamándole a seguir batallando con la diabólica tragaperras; la hermosa mujer despreciada por su fealdad en un mundo de humanos porcinos (Donna Douglas, de *Los Beverly ricos*, en «Eye of the Beholder»). Y por supuesto, los dos clásicos de Richard Matheson, «The Invaders» (protagonizada por una sombríamente brillante Agnes Morehead como la mujer de campo que ha de vérselas con dos diminutos invasores del espacio, una historia que anuncia el posterior tratamiento de Matheson de un tema similar en «Presa») y «Pesadilla a 20 000 pies», en la que William Shatner interpreta a un paciente de psiquiátrico recién puesto en libertad que ve un duende de aspecto diabólico arrancando piezas del motor de un avión.

The Twilight Zone también presentó a una amplia gama de intérpretes (Ed Wynn, Kennan Wyn, Buster Keaton, Jack Klugman, Franchot Tone, Art Carney, Pippa Scout, Robert Redford y Cloris Leachman entre otros), escritores y directores (Buzz Kulik, Stuart Rosenberg y Ted Post, por mencionar sólo algunos). Frecuentemente tenía música inquietante y emocionante compuesta por el fallecido Bernard Herrmann; los mejores efectos especiales estuvieron a cargo de William Tuttle, probablemente sólo superado en lo que a genio se refiere por Dick Smith (o por el nuevo mago del maquillaje: Tom Savini).

Era una serie bastante buena, tal y como la mayoría de las series televisivas que hoy recordamos con cariño eran bastante buenas… pero en última instancia, no era mejor. La televisión es una infinita devoradora de talento, algo nuevo y

venenoso bajo el sol, y si *The Twilight Zone* es, en realidad, más floja de lo que nuestros recuerdos querrían, la culpa no es de Serling sino de la televisión como industria, las fauces hambrientas, el pozo de mierda sin fondo. Serling escribió un total de ochenta y cuatro episodios, algo así como 2200 páginas de guión según la regla de los guionistas de que una página escrita equivale a un minuto de imagen. Se trata de un nivel de producción realmente pasmoso, y no es de extrañar que cada tanto se le colara alguna castaña como «I Am the Night-Color Me Black». Rod Serling hizo cuanto pudo en nombre de Kimberly-Clark y de Chesterfield Kings. Después la televisión lo devoró.

6

Y en lo que se refiere a la televisión, supongo que ha llegado la hora de que salgamos todos de la piscina. No hay suficiente de John Simon[123] en mí como para disfrutar disparando contra las taras creativas de la televisión mientras se arrastran y corretean por el gran corral de las cancelaciones. Incluso he intentado tratar *Kolchak: The Night Stalker* con afecto, porque en verdad siento cierto grado de afecto por ella. Por mala que fuera, no era peor que algunas de las sesiones matinales de monstruos que alegraron mi infancia: *The Black Scorpion* o *El monstruo de la montaña hueca* (Ismael Rodríguez y Edward Nassour, 1956), por ejemplo.

Algunos programas individuales han producido excursiones brillantes o semibrillantes en lo sobrenatural. *Alfred Hitchcok presenta*, por ejemplo, nos trajo adaptaciones de varios relatos de Ray Bradbury (probablemente la mejor fuera «La jarra»); una terrorífica historia de William Hope Hodgson («La cosa con algas»); un relato nada sobrenatural pero realmente escalofriante surgido de la pluma de John D. MacDonald («The Morning After»), y un episodio que recordarán perfectamente los aficionados a lo bizarro en el que los policías se comían el arma homicida: una pierna de cordero… este último basado en un cuento de Roald Dahl.

También estuvo «They Are Coming», el piloto original de una hora de *The Twilight Zone*, y el mediometraje Francés *An Ocurrence at Owl Creek Bridge*[124], que apareció en la televisión americana por primera vez como un episodio de *The Twilight Zone* (esta adaptación del relato de Bierce «Suceso en el puente sobre el río Owl» no se ha visto luego en las reposiciones sindicadas de la serie). Otro relato de Bierce, «Uno de los desaparecidos», apareció en la PBS el invierno de 1979. Y hablando de la PBS; también produjeron una interesante adaptación de *Drácula*. Emitida originalmente en 1977, tenía a Louis Jourdan en

el papel del legendario Conde. Este drama grabado en vídeo es a la vez atmosférico y romántico; Jourdan ofrece una interpretación más efectiva que la de Frank Langella en la película de John Badham y las escenas de Drácula descendiendo por las paredes de su castillo son maravillosas. La versión de Jourdan también se acerca más al corazón de la sexualidad vampírica, presentándonos en Lucy, en las tres hermanas y en el mismo Drácula, a unas criaturas poseedoras de una sexualidad sin amor, una sexualidad que mata. Es más potente que el romance baratillo de la versión de Badham, a pesar de la energía que le brinda Langella al papel principal. Jack Palance también interpretó a Drácula en la televisión (en otro guión de Matheson producido por Dan Curtis) y se desenvolvió francamente bien en el papel del Conde… aunque personalmente prefiero la versión de Jourdan.

Otros telefilmes y especiales van de lo meramente olvidable (la desafortunada adaptación de *Harvest Home*, de Thomas Tryon, producida por la NBC, por ejemplo[125]) a lo realmente nefasto: Cornel Wilde en *Gargoyles* (Bill Norton, 1972), Bernie casey interpreta a la gárgola principal como si fuera una especie de Ayatolah Jomeini de cinco mil años; y Michael Sarrazin en el mal llamado (e ilegítimo) *Frankenstein: The True Story*. El índice de riesgo es tan elevado que cuando mi novela *El misterio de Salem's Lot* fue adaptada para la televisión después de que Warner intentara infructuosamente poner en marcha una adaptación de la misma durante tres años, mi sensación ante su recibimiento generalmente positivo fue de alivio. Durante un tiempo pareció que la NBC podría convertirla en serie semanal, y cuando esa perspectiva más bien perturbadora pasó de largo, me sentí nuevamente aliviado.

La mayoría de las series de televisión has oscilado entre lo ridículo (*Tierra de gigantes*) y lo completamente inane (*Los Munster, Struck by Lightning*). Las series antológicas de los últimos diez años tenían buenas intenciones, pero han sido castradas por los grupos de presión tanto desde dentro como desde fuera de los canales; han sido sacrificadas en el altar de la aparente creencia de la televisión en que tanto el drama como el semidrama se aprecian mejor estando en un estado de sopor. Estuvo *Rumbo a lo desconocido*, una importación británica (surgida de los estudios Hammer). Algunas de las historias eran interesantes, pero la ABC dejó claro rápidamente que no tenía ningún interés real en asustar a nadie y la serie desapareció rápidamente. *Tales of the Unexpected*, producida por Quinn Martin (*FBI, El fugitivo, Los invasores, The*

New Breed y Dios sabe cuántas más), era más interesante, ya que se concentraba en los horrores psicológicos (en un episodio, con reminiscencias de *The House Next Door* de Anne Rives Siddons, un asesino ve a su víctima salir de la tumba en su televisión), pero los bajos índices de audiencia acabaron rápidamente con la serie… un destino que podría haber sido el de *The Twilight Zone* si la cadena no hubiera decidido apoyarla.

En resumen, la historia del horror y la fantasía en la televisión es breve y descorazonadora. Dirijamos, pues, la vista hacia otra parte y centrémosla en la librería; quiero que hablemos de algunas historias que suprimen todas las barreras artificiales, tanto las visuales como las impuestas por las cadenas, y en las que el autor es libre para sorprenderle del modo que le dé la gana. Un concepto inquietante, sin duda, y debo reconocerle que algunos de estos libros me aterrorizaron incluso al mismo tiempo que me estaban complaciendo. Quizá haya tenido usted la misma experiencia, o quizá vaya a tenerla.

Agárrese de mi brazo y venga por aquí.

IX. FICCIÓN DE HORROR

1

Quizá no sea completamente imposible presentar una panorámica de la ficción de horror y fantasía en la literatura americana durante los últimos treinta años, pero no sería sólo un capítulo en este libro, sino un libro entero, y probablemente uno aburrido (quizá incluso un *texto*, esa apoteosis de los libros aburridos).

De todos modos, no puedo imaginar ningún motivo por el que nadie querría abordar todos los libros publicados; de todos modos la mayoría son malos, tal y como pasa en el caso de la televisión; no le veo sentido a castigar a los violadores más espectaculares del género por sus carencias. Si quiere usted leer a John Saul y a Frank de Felitta, adelante. Es su dinero. Pero no pienso hablar de ellos aquí.

Mi idea es tratar diez libros que me parecen representativos de todo lo que es bueno en el género: la historia de horror tanto como literatura como entretenimiento, una parte viva de la literatura del siglo XX y una serie de dignos sucesores de libros como *Frankenstein, El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde, Drácula* y *El rey amarillo* de Chalmers. Son libros y relatos que parecen cumplir con el primer deber de la literatura: contarnos la verdad acerca de nosotros mismos contándonos mentiras sobre gente que jamás existió.

Algunos de los libros aquí tratados han sido «bestsellers»; los hay que han sido escritos por miembros de la llamada «comunidad fantástica»; otros han sido escritos por gente que no tiene el más mínimo interés en la fantasía o lo sobrenatural como géneros, pero que los han visto como una herramienta particularmente útil para ser utilizada en una ocasión y luego dejarla de lado para siempre (aunque muchos también han descubierto que el uso de dicha herramienta puede convertirse en un hábito). La mayoría de ellos, incluso aquellos que no pueden ser claramente definidos como «bestsellers», han tenido buenas ventas a lo largo de los años, probablemente porque el relato de horror

(tenido normalmente por la mayoría de los críticos serios en la misma consideración que el doctor Johnson[126] reservaba para las mujeres sacerdotes y los perros bailarines) consigue satisfacer como entretenimiento incluso cuando sólo es meramente bueno. Cuando es estupendo, puede acarrear consigo un impacto de un megatón que otras formas de literatura raramente pueden igualar (como sucede en el caso de *El señor de las moscas*). La historia siempre ha sido la virtud principal del relato de horror, desde «La pata de mono» hasta *Los hijos del Reino*, la pasmosa novela de monstruos en el subsuelo de Nueva York (venidos de Costa Rica, nada menos) de T. E. D. Klein. Siendo esto así, uno sólo desea que aquellos grandes escritores que han acabado convirtiéndose en unos aburridos de tomo y lomo con el paso de los años intentaran hacer algo en este género y dejaran de hurgarse el ombligo en busca de pelotillas intelectuales.

Espero que hablando de estos diez libros pueda centrarme en estas virtudes de historia y entretenimiento y quizá incluso indicar algunos de los temas que parecen estar presentes en la mayoría de las buenas historias de horror. Francamente, *debería* ser capaz de hacerlo, porque tampoco hay tantos senderos temáticos que recorrer. A pesar de su influjo mítico sobre nosotros, el campo de lo sobrenatural es más bien reducido en el panorama mucho más amplio de la literatura en general. Podemos estar seguros de la reaparición del Vampiro, de nuestro amigo peludo (que en ocasiones lleva la piel por dentro) el Hombre Lobo y de la Cosa Sin Nombre, pero ha llegado el momento de presentar a nuestro cuarto arquetipo: el Fantasma.

También podríamos vernos regresando una vez más a la tensión entre Apolo y Dionisio, dado que esta tensión existe en toda la ficción de horror, tanto en la buena como en la mala, devolviéndonos a esa pregunta eternamente fascinante sobre quién está bien y quién no. Ahí reside la raíz de todo, ¿verdad? Y también podríamos descubrir que el narcisismo es la principal diferencia entre la vieja ficción de horror y la nueva; que los monstruos ya no sólo rondan por Maple Street, sino que podrían aparecer en nuestros propios espejos… en cualquier momento.

2

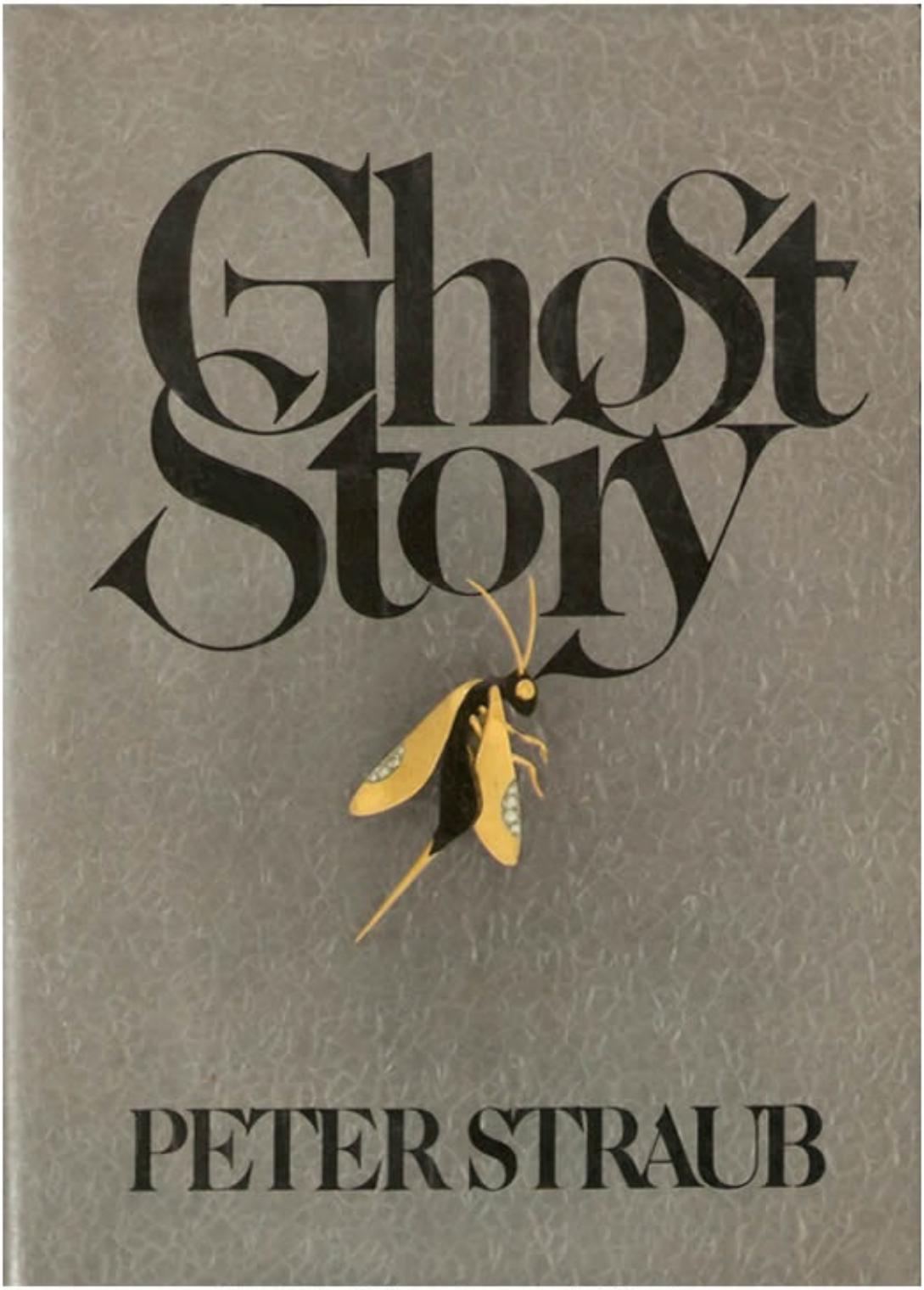
Probablemente *Fantasmas*[127] de Peter Straub sea la mejor de las novelas sobrenaturales publicadas a rebufo de los tres libros que iniciaron la nueva «ola» de horror de los setenta; esos tres, por supuesto, son *La semilla del diablo*, *El exorcista* y *El otro*[128]. El hecho de que estos tres libros, publicados en un periodo de cinco años, gozaran de tanta popularidad, ayudó a convencer (o a reconvencer) a los editores de que la ficción de horror tenía un potencial comercial que llegaba mucho más allá de los antiguos lectores de revistas ya difuntas como *Weird Tales* y *Unknown* o las reediciones en rústica de los libros de Arkham House[129].

La fiebre resultante por conseguir la siguiente «gran» novela de miedo produjo algunos libros realmente terribles. Como resultado, a mediados de los setenta la ola había empezado a remitir, y otros *bestsellers* más tradicionales hicieron su reaparición: andanzas sexuales, grandes negocios, sexo, espías, sexo gay, médicos con problemas, sexo extravagante, romances históricos, famosos sexys, hazañas bélicas y sexo. Eso no quiere decir que los editores dejaran de buscar nuevas novelas de terror o que dejaran de publicarlas; las ruedas del molino del mundo editorial muelen lento pero tremendamente fino (y ése es uno de los motivos de que cada primavera y otoño un sorprendente río de gachas brote de las grandes editoriales de Nueva York), y la así llamada «novela de horror para el gran público» probablemente nos seguirá acompañando un tiempo. Pero esa primera fiebre atolondrada ha pasado, y los editores de Nueva York ya no sacan automáticamente de sus cajones su contrato estándar para firmar un jugoso adelanto tan pronto como se encuentran algún elemento sobrenatural en la historia… Aspirantes a escritores, por favor, tomen nota.

En este ambiente, Coward, McCann y Geoghegan publicaron, en 1975, *La obsesión de Julia*, de Peter Straub. No era su primera novela; ya había publicado

una dos años antes titulada *Marriages*, un relato sin elementos sobrenaturales, al estilo de «éste es el modo en el que vivimos ahora». Aunque Straub es americano, él y su esposa han vivido diez años en Inglaterra e Irlanda y, tanto en intención como en ejecución, *La obsesión de Julia* es una historia de fantasmas inglesa. Está ambientada en Inglaterra, la mayoría de los personajes son ingleses, y lo más importante de todo: la dicción de la novela es inglesa: fría, racional, casi desconectada de cualquier tipo de base emocional. No hay sentido del *Grand Guignol* en el libro, aunque la escena más vital del libro ciertamente lo sugiera: Kate, la hija de Julia y Magnus, se atraganta con un pedazo de carne y Julia mata a su hija al intentar hacerle una traqueotomía con un cuchillo de cocina. La chica, según parece, regresa después como espíritu maligno.

No se nos describe la traqueotomía en detalle, la sangre salpicando las paredes y la mano temblorosa de la madre, el terror y los gritos. Es algo sucedido en el pasado; lo vemos bajo una luz reflejada. Mucho más tarde, Julia ve a la muchacha que podría o podría no ser el fantasma de Kate enterrando algo en la arena. Cuando la muchacha se marcha, Julia vuelve a abrir el agujero, donde encuentra un cuchillo y luego el cadáver mutilado de una tortuga. Esta imagen reminiscente de la desgraciada traqueotomía es elegante, pero tiene poca intensidad.



Portada de la primera edición de
Ghost Story *(Fantasmas)*, 1979**

Dos años más tarde Straub publicó una segunda novela sobrenatural: *Si pudieras verme ahora*. Al igual que *La obsesión de Julia*, es una novela centrada en la idea del «reviniente», ese espíritu vengativo surgido de un pasado que no ha muerto. Todas las novelas sobrenaturales de Straub resultan muy efectivas cuando tratan con estos viejos fantasmas; son historias del pasado que continúan afectando el presente de modo maligno. Se ha sugerido que, más que género negro, Ross McDonald escribe novelas góticas; también podría decirse que, más que horror, también Peter Straub escribe novelas góticas. Lo que distingue su trabajo en *La obsesión de Julia, Si pudieras verme ahora* y, espléndidamente en *Fantasmas*, es su rechazo a ver las convenciones del gótico como si fueran inmutables. Cualquiera de estos tres libros tiene mucho en común con los clásicos góticos del género: *El castillo de Otranto, El monje, Melmoth el errabundo*, incluso *Frankenstein* (aunque en términos narrativos, *Frankenstein* es en realidad una novela menos gótica y más moderna que *Fantasmas*); todos ellos libros en los que el pasado acaba siendo más importante que el presente.

Ésto podría parecer un curso de acción lo suficientemente válido para cualquiera que vea utilidad en el estudio de la historia, o eso podría pensarse, pero la novela gótica siempre ha sido considerada una especie de curiosidad, un pequeño engranaje en la gran máquina de la ficción en lengua inglesa. En mi opinión, las dos primeras novelas de Straub parecen ser principalmente esfuerzos inconscientes por hacer algo con ese engranaje; lo que distingue a *Fantasmas* y la convierte en una novela tan eficaz es que con ella Straub parece haber entendido a la perfección (conscientemente) en qué consiste el romance gótico y cuál es su relación con el resto de la literatura. Dicho de otro modo, ha descubierto para qué sirve exactamente el engranaje, y *Fantasmas* es un manual de uso enormemente entretenido.

«[*Fantasmas*] nació como resultado de haber terminado de leer toda la ficción sobrenatural americana que puede encontrar», dice Straub. «Releí a Hawthorne y a James, y compré toda la obra de Lovecraft y un montón de libros de sus “colegas”. Todo ello porque quería averiguar cuál era mi tradición, ya que para entonces parecía haberme establecido firmemente en el género. También leí a Bierce, los relatos de fantasmas de Edith Wharton y a un montón de autores europeos… Lo primero que se me ocurrió fue tener a un grupo de ancianos contándose historias unos a otros, esperando que luego se me pudiera ocurrir algún modo de enlazar todas las historias. Me gusta mucho plasmar las historias tal cual podría contarlas uno; parece como si hubiera pasado gran parte de mi

vida escuchando a gente mayor contarme historias sobre sus familias, su juventud y todo lo demás. Y me parecía un desafío formal. Después de eso, pensé en canibalizar ciertos relatos clásicos, e introducirlos en la Chowder Society. Esa idea me excitó. Parecía muy audaz y realmente buena. De modo que me lancé a ello, una vez hube alcanzado ese momento en la novela, y escribí versiones revigorizadas de "My Kinsman, Major Molyneux" y *Otra vuelta de tuerca*. Luego abordé "La caída de la casa Usher", pero para entonces la introducción amenazaba con convertirse en todo el libro. De modo que abandoné la historia de Poe (la de Hawthorne desapareció después, cuando edité el primer borrador). En aquel momento pensaba que la Chowder Society seguiría estas historias con las suyas propias; el monólogo de Lewis acerca de la muerte de su esposa, Sears y Ricky compartiendo un monólogo sobre la muerte de Eva Galli».

El primer aspecto llamativo de *Fantasmas* es su parecido con *La obsesión de Julia*. Si éste comienza con una mujer que ha perdido a una hija, *Fantasmas* comienza con un hombre que ha encontrado a una. Pero ambas niñas son inquietantemente similares y a las dos las rodea la atmósfera de maldad.

De *La obsesión de Julia*:

> Casi de inmediato volvió a ver a la niña rubia. Estaba sentada en el suelo a cierta distancia de otro grupo de niños, chicos y chicas que la observaban atentamente […] La niña rubia estaba haciendo algo con las manos, completamente concentrada. Su rostro parecía encantadoramente serio […] Esto era lo que le daba a la escena el aspecto de una representación […] La niña estaba sentada, con las piernas extendidas frente a ella, en un montoncito de tierra desbordada de uno de los cajones de arena […] Ahora estaba hablando suavemente a su público, situado en la hierba rala frente a ella en grupos de tres y cuatro […] Guardaban un silencio antinatural, completamente absortos en la teatralidad de la muchacha.

¿Es esta niña, que mantiene hechizado a su público mutilando a una tortuga frente a sus ojos, la misma niña que acompaña a Don Wanderley en este extraño viaje hacia el sur desde Milburn, Nueva York, a Panama City, Florida? Ésta es la niña tal y como la ve Don por vez primera. Decida usted mismo.

> Y así fue como la encontró. Al principio se mostró dubitativo, observando a la niña que había aparecido una tarde en el parque infantil. No era hermosa, ni siquiera atractiva. Era oscura e intensa, y sus ropas nunca parecían estar limpias. Los otros niños la evitaban […] Quizá los niños fuesen capaces de detectar las auténticas diferencias que los adultos no […] Don sólo tenía una pista real de que no era la niña normal y corriente que parecía ser, y se

aferró a ella con la desesperación de un fanático. La primera vez que la había visto, se había quedado helado.

Julia, en el libro del mismo nombre, habla con una niña de color cerca de la muchacha anónima que ha mutilado a la tortuga. La niña negra se acerca hasta Julia y comienza la conversación preguntando:

—¿Cómo te llamas?
—Julia.
La boca de la niña se ensanchó una fracción.
—¿Doolya?
Julia acercó un momento su mano a la mata de pelo rizado de la chica.
—¿Y tú cómo te llamas?
—Mona.
—¿Conoces a esa niña que estaba jugando aquí? ¿La niña rubia que estaba ahí sentada hablando?
Mona asintió.
—¿Sabes cómo se llama?
Mona asintió de nuevo.
—Doolya.
—¿Julia?
—Mona. Llévame contigo.
—Mona, ¿qué estaba haciendo esa niña? ¿Estaba contando un cuento?
—Hace. Cosas. —La niña parpadeó.

En *Fantasmas*, Don Wanderley habla de modo similar con otro chaval acerca de la niña que tanto le perturba:

—¿Cómo se llama esa niña? —preguntó, señalando.
El chico arrastró los pies, parpadeó y dijo:
—Angie.
—¿Angie qué más?
—No lo sé.
—¿Por qué nadie juega nunca con ella?
El muchacho le observó atentamente, inclinando la cabeza; después, decidiendo que era de fiar, se inclinó hacia delante simpáticamente, junto sus manos frente a la boca para contar un secreto oscuro.
—Porque es *horrible*.

Otro tema presente en ambas novelas es la idea de que los fantasmas, en última instancia, adoptan los motivos y quizá incluso las almas de aquellos que

los observan (un tema muy cercano a Henry James). Si son malignos, su maldad brota de nosotros. Incluso cuando están aterrorizados, los personajes de Straub reconocen el parentesco. Sus fantasmas, como los fantasmas conjurados por James, Wharton y M. R. James, son freudianos. Sólo en el momento de su exorcismo final llegan los fantasmas de Straub a ser realmente inhumanos, emisarios del mundo del «mal exterior». Cuando Julia le pregunta a Mona el nombre de la niña que ha matado a la tortuga, Mona le devuelve su propio nombre («Doolya, dice»). Y cuando, en *Fantasmas*, Don Wanderley intenta adivinar quién es esta extraña niña, se produce el siguiente inquietante intercambio:

> —Bueno, probemos otra vez —dijo—. ¿Qué eres?
> Por primera vez desde que la había llevado a su coche, ella sonrío de verdad. Fue una transformación, pero no consiguió que se sintiera más relajado; no la hacía parecer menos adulta.
> —Ya lo sabes —dijo ella.
> Él insistió.
> —¿Qué eres?
> Ella siguió sonriendo mientras pronunciaba su sorprendente respuesta.
> —Soy tú.
> —No. Yo soy yo. Tú eres tú.
> —Yo soy tú.

Fantasmas es, a primera vista, una mezcolanza extravagante de todas las convenciones del horror y el gótico jamás utilizadas en todas las películas de serie B de las que ya hemos hablado. Hay mutilaciones animales. Hay una posesión demoniaca (Gregory Bate, un villano secundario, abusa de su hermana pequeña, que escapa, y de su hermano pequeño… que no). Hay vampirismo, necrofagia (en el sentido literal de la palabra; Gregory devora a sus víctimas después de que hayan muerto) y licantropía de una clase realmente singular y aterradora. Y sin embargo todas estas temibles leyendas son en realidad únicamente el caparazón exterior del corazón de la novela, en el que reside una mujer que podría ser Eva Galli… o Alma Mobley… o Anna Mostyn… o posiblemente una niña pequeña vestida con un vestido rosa sucio cuyo nombre, supuestamente, es Angie Maule. «¿Qué eres?», pregunta Don. «Soy tú», responde ella. Y ahí es donde los latidos de este extraordinario libro resuenan con más fuerza. ¿Qué es, después de todo, el fantasma para que nos asuste tanto,

sino nuestro propio rostro? Cuando lo observamos, nos convertimos en Narciso, que perdió la vida embriagado por su propia belleza. Tememos al Fantasma en gran medida por el mismo motivo por el que tememos al Hombre Lobo: es la parte que reside en lo más profundo de nuestro interior y que no se ve limitada por irrisorias restricciones apolíneas. Puede atravesar paredes, desaparecer, hablar con la voz de lo desconocido. Es la parte dionisíaca de nosotros… pero sigue siendo nosotros.

Straub parece ser consciente de que se acarrea sobre los hombros una cesta peligrosa y excesivamente cargada de horrores y consigue que el hecho juegue espléndidamente a su favor. Los mismos personajes sienten como si hubieran entrado en una historia de miedo; el protagonista Don Wanderly, es un escritor de relatos de horror, y dentro de la ciudad de Milburn, Nueva York, que se convierte en el mundo de esta novela, hay otro mundo más pequeño que es el del Cine Rialto de Clark Mulligan, en el cual se proyecta un festival de películas de terror a medida que avanza el libro; un microcosmos dentro del macrocosmos. En una de las escenas claves del libro, Gregory Bate arroja a uno de los buenos del libro, el joven Peter Barnes, a través de la pantalla del cine en el momento en el que se proyecta *La noche de los muertos vivientes* frente a un patio de butacas vacío. La ciudad de Milburn ha quedado bloqueada por la nieve y está plagada de zombis, y precisamente en este momento Barnes se ve arrojado literalmente al interior de la película. No debería funcionar; debería ser evidente y excesivamente referencial. Pero la prosa firme de Straub *hace* que funcione. Mantiene el enfoque de la casa de los espejos de Straub (tres de los epigramas del libro son la interpretación libre que hace Straub del mito de Narciso), que hace que seamos continuamente conscientes de que el rostro que está mirando hacia fuera desde esos espejos es el mismo que está mirando hacía adentro; el libro sugiere que necesitamos historias de fantasmas porque nosotros, de hecho, somos los fantasmas[130]. ¿Realmente se trata de una idea tan difícil o paradójica cuando consideramos lo breves que son nuestras vidas en un esquema vital más amplio en el que los secoyas viven dos mil años y las tortugas galápagos pueden vivir mil años?

La mayor parte del impacto de *Fantasmas* viene del hecho de que los cuatro arquetipos de los que hemos hablado, el del Fantasma es el más potente. El concepto del Fantasma es a una buena novela sobrenatural lo que el concepto del Mississippi es a las *Aventuras de Huckleberry Finn* de Twain, en realidad más

que un símbolo o un arquetipo, es una parte importante de ese lago de los mitos en el que todos debemos bañarnos. «¿No quiere que le describa las manifestaciones de los diferentes espíritus que habitan en ella?», pregunta el sacerdote más joven al mayor antes de que vayan a su enfrentamiento final por el alma de Regan MacNeil en *El Exorcista*. Comienza a enumerarlos y el Padre Merrin le interrumpe bruscamente: «Sólo hay uno».

Y aunque *Fastasmas* truena y ruge con el vampirismo, la licantropía y la necrofagia, en realidad sólo hay una Alma/Ann/Ann-Veronica… y la pequeña Angie Maule, descrita por Don Wanderley como una multiforme (lo que los indios llaman un *manitou*), pero incluso esto es una rama antes que la raíz; todas estas manifestaciones son como cartas en una mano de póquer. Cuando giramos la última carta, la que completa la mano, descubrimos la carta central de nuestro Tarot: el Fantasma.

Sabemos que los fantasmas no son inherentemente malvados, de hecho, la mayoría habremos oído o leído acerca de un caso o casos en los que los fantasmas han sido realmente positivos; la sombra que le dijo a la tía Clarissa que no se subiera a aquel avión; o que avisó al abuelo Vic de que fuera a casa porque el edificio se estaba incendiando. Mi madre me contó que tras sufrir un ataque al corazón casi fatal, un amigo íntimo de ella recibió una visita de Jesucristo en la habitación del hospital. Jesús sencillamente abrió la puerta de la habitación de Emil en cuidados intensivos y le preguntó como andaba. Emil le dijo que se temía que de ésta no salía, y le preguntó a Jesús si había venido a buscarle. «Todavía no», dijo Jesús, apoyándose casualmente contra la puerta. «Todavía te quedan seis años, tranquilo». Después se marchó. Emil se recuperó. Aquello fue en 1953; mi madre me contó la historia en 1957. Emil falleció en 1959, seis años después de ataque al corazón.

Incluso yo he trasteado con la idea del «buen fantasma». Casi al final de *Apocalipsis*, Nick Andros, un personaje que había fallecido anteriormente en una explosión, regresa para contarle al más bien corto pero bienintencionado Tom Cullen cómo cuidar del héroe de la novela, Stu Redman, después de que éste haya caído gravemente enfermo a causa de una pulmonía. Pero para los propósitos de la novela de horror, los fantasmas deben ser malignos, y como resultado nos volvemos a encontrar de nuevo en un lugar familiar: examinando el conflicto apolíneo/dionisíaco y guardándonos del mutante.

En *Fantasmas*, Don Wanderley es convocado por cuatro ancianos que se hacen llamar la Chowder Society. El tío de Don, el quinto miembro, falleció

aparentemente de un ataque al corazón el año anterior estando en una fiesta en honor de la misteriosa actriz Ann-Veronica Moore. Como en todas las buenas novelas góticas, un resumen del argumento más allá de esta premisa inicial sería injusta, no porque el lector veterano vaya a encontrar mucho que le resulte nuevo en la trama (sería sorprendente que lo hiciera, o lo hiciéramos, teniendo en cuenta que la intención de Straub es precisamente fundir cuantos elementos clásicos de los relatos de fantasmas pueda), sino porque un resumen desnudo de cualquier relato gótico hace que el libro parezca absurdamente complejo y embrollado. La mayoría de las novelas góticas tienden al exceso, y su éxito depende de la habilidad del autor para hacernos creer en los personajes y contagiarnos la atmósfera. Straub lo consigue con creces en este caso, y la maquinaria de la novela funciona a la perfección (si bien es una maquinaria extremadamente ruidosa; como ya he indicado, ésa es, también, una de las grandes atracciones del gótico: ¡es *JODIDAMENTE RUIDOSO*!). La escritura está bellamente ajustada y equilibrada.

La premisa desnuda basta para delinear el conflicto en *Fantasmas*; a su modo es un conflicto entre lo apolíneo y lo dionisíaco tan evidente como el de *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde* de Stevenson, y su postura moral, como la mayoría de la ficción de horror, es firmemente reaccionaria. Su política es la política de los cuatro ancianos que componen la Chowder Society; Sears James y John Jaffrey son republicanos a ultranza, Lewis Benedikt es propietario de lo que en la Edad Media habría sido un feudo, y a pesar de que se nos dice que en otro tiempo Rick Hawthorne fue socialista, debió de ser el único socialista de la historia tan enamorado de las corbatas nuevas que siente el impulso, según se nos dice, de irse a la cama con ellas puestas. Todos estos hombres (al igual que Don Wanderley y el joven Peter Barnes) son considerados por Straub personas de valor, amor y generosidad (y tal y como el mismo Straub me señaló después en una carta personal, ninguna de estas cualidades tienen por qué ir en contra de la idea del conservadurismo; de hecho, bien podrían definirla). En contraste, la mujer reviniente (todos los fantasmas malos de Straub son mujeres) es fría y destructiva y sólo vive para la venganza. Cuando Don hace el amor con la criatura en su encarnación de Alma Mobley, la toca en mitad de la noche y siente «una descarga de sensaciones concentradas, una descarga de revulsión, como si hubiera tocado una babosa». Y durante un fin de semana que pasa con ella, Don se despierta y ve a Alma de pie frente a la ventana, observando inexpresivamente la niebla. Le pregunta si algo va mal, y ella le

responde. Al principio, él se obliga a creer que la respuesta ha sido: «He visto un fantasma». Una revelación posterior le obliga a aceptar que quizá lo que haya dicho sea: «Soy un fantasma». Un último acto de memoria le convence de que en realidad ha dicho algo mucho más revelador: «Eres un fantasma».

La batalla por Milburn, Nueva York, y por las vidas de los últimos tres miembros de la Chowder Society, comienza. Los límites están clara y sencillamente dibujados, lo que facilita seguir la compleja trama y las voces cambiantes de la novela. Tenemos tres ancianos, un joven y un adolescente guardándose del mutante. El mutante llega. Al final, hay un vencedor. Nada nuevo bajo el sol. Lo que distingue a esta novela, lo que la «eleva», es el efecto espejo de Straub. ¿Qué Alma es la auténtica Alma? ¿Qué mal es el auténtico mal? Tal y como ya hemos comentado antes, normalmente es fácil dividir las novelas de horror en dos clases, las que tratan de un «mal interior» (como Jekyll y Hyde) y aquellas que tratan con un mal «exterior» o predestinado (como *Drácula*). Pero, ocasionalmente, surge un libro en el que resulta imposible descubrir exactamente dónde está esa división. *The Haunting of Hill House* es uno de esos libros, *Fantasmas* es otro. Muchos escritores que han intentado aproximarse al relato de horror también se han dado cuenta de que es exactamente esta incógnita —¿de dónde surge el mal?— lo que diferencia lo bueno o lo meramente efectivo de lo genial, pero darse cuenta y conseguir reproducirlo son dos cosas muy diferentes, y al intentar producir la paradoja, la mayoría sólo consigue producir el desbarajuste… *Lovers Living, Lovers Dead*, de Richard Lutz, es un ejemplo. Se trata de una situación en la que o bien das de lleno en el blanco o fallas por completo. Straub acierta.

«Quería expandir las situaciones mucho más de lo que lo había hecho hasta entonces», afirma Straub. «Quería trabajar en un lienzo mucho más grande. *El misterio de Salem's Lot* me enseñó como conseguirlo sin perderme entre un montón de personajes secundarios. Además del gran lienzo, también quería cierta grandeza de efecto… Hasta entonces me había imbuido de la idea de que las historias de horror son mejores cuanto más ambiguas y discretas y contenidas. Leyendo [*El misterio de Salem's Lot*] me di cuenta de que la idea se detonaba así misma. Las historias de horror son mejores cuanto mayores y más llamativas, cuando se le da rienda suelta a su cualidad operística natural. De modo que parte de la "expansión" era una expansión en efecto, quería crear grandes apogeos, crear más tensión de lo que lo había hecho nunca, preparar grandes sustos. Lo que quiere decir todo esto es que mi ambición apuntaba muy

alto. Lo que tenía en mente era crear algo que fuera *muy* literario, y al mismo tiempo afrontar todo tipo de situaciones fantasmales que se me pudieran ocurrir. También quería jugar con la realidad, hacer que los personajes se sintieran confusos sobre lo que es verdaderamente real. De modo que desarrollé situaciones en las que sintiesen que están: 1.) Representando papeles en un libro; 2.) Viendo una película; 3.) Alucinando; 4.) Soñando; 5.) Siendo transportados a una fantasía privada[131]. Esto es lo que, creo yo, mejor hace nuestro género, aquello para lo que está naturalmente predeterminado. El material no deja de ser absurdo e increíble, y por lo tanto apropiado para una narración en la que los personajes se ven lanzados a diferentes situaciones, algunas de las cuales reconocen racionalmente como falsas. Y me parecía adecuado que este tipo de argumento emergiera de un grupo de hombres que cuentan historias; era autorreferencial, algo que siempre me complace enormemente en las novelas. Si la estructura tiene una relación con lo que sucede, el libro cobra resonancia».

Straub ofrece una última anécdota acerca de la escritura del libro: «Hubo una feliz casualidad… Justo cuando estaba a punto de empezar a escribir la segunda parte, dos testigos de Jehová se plantaron frente a mi puerta y les compré dos o tres panfletos. En uno hablaban de un tal doctor Rabbitfoot[132]. Se trataba de un artículo escrito por un trombonista llamado Trummy Young, que en una ocasión tocó con Louis Armstrong. El doctor Rabbitfoot era un trombonista al que había visto de niño. De modo que inmediatamente me apunté el nombre y comencé la segunda parte del libro con el personaje».

En el transcurso de la novela, el joven Peter Barnes es recogido por Alma Mobley o por otro de sus «vigilantes nocturnos» mientras hace autoestop. En esta forma, la criatura sobrenatural es un testigo de Jehová, un hombrecillo grueso que conduce un coche azul. Le entrega a Peter un ejemplar de *Atalaya*, que queda olvidado por el lector en la explosiva cadena de sucesos que ocupa las siguientes cuarenta páginas. Pero Straub no lo ha olvidado. Más tarde, tras contarle su historia a Don Wanderley, Peter muestra el panfleto que le entregó el testigo de Jehová. El titular dice: EL DR. RABBITFOOT ME CONDUJO AL PECADO.

Uno se pregunta si éste era el titular del ejemplar real de *Atalaya* que le compró Straub a sus testigos de Jehová en su casa de Londres mientras trabajaba en el primer borrador de *Fantasmas*.

3

Pasemos ahora de los fantasmas al hábitat natural (o antinatural, como prefiera) de éstos: la casa encantada. Existen incontables historias de casas encantadas, pero la mayoría no son demasiado buenas (*El sótano* de Richard Laymon, es un ejemplo de las menos afortunadas). Pero este pequeño subgénero también ha producido cierto número de libros excelentes.

No voy a acreditar la casa encantada como una carta genuina en el tarot del mito sobrenatural, pero sí quiero sugerir que podríamos ensanchar nuestro campo de investigación un poquito y averiguar que hemos *descubierto* otro de esos manantiales que alimentan el lago de los mitos. A falta de un nombre mejor, podríamos llamar a este arquetipo en particular el Mal Lugar, un término que abarca mucho más que esa casa semiderruida al final de la calle Maple, con el jardín lleno de hierbas, las ventanas rotas y un cartel mohoso de SE VENDE.

No es éste lugar para hablar de mi obra, ni tengo intención de hacerlo, pero los lectores que la conozcan sabrán que he abordado el arquetipo del Mal Lugar al menos en dos ocasiones, la primera oblicuamente (en *El misterio de Salem's Lot*) y la segunda directamente (en *El resplandor*). Mi interés en el tema comenzó cuando a un amigo y a mí se nos metió en la cabeza explorar la «casa encantada» local, una decrépita mansión situada en Deep Cut Road que había pertenecido al pastor protestante en mi ciudad natal, Durham, Maine. Este lugar, tal y como suele pasar con las viviendas abandonadas, era conocido con el nombre de sus últimos residentes. De modo que en la ciudad se la llamaba la Casa Marsten.

Esta vivienda ruinosa se alzaba sobre una colina lo suficientemente alta como para dominar buena parte de nuestra parte de la ciudad (una parte conocida como el Rincón de los Metodistas). Estaba llena de basura fascinante: botellas de medicamentos sin etiquetas que todavía conservaban extraños líquidos

apestosos, pilas de revistas mohosas (¡LOS JAPOS SALEN DE SUS RATONERAS A LA DE DOS!, anunciaba la portada de un amarillento ejemplar de *Argosy*), un piano al que le faltaban por lo menos veinticinco teclas, retratos de gente que llevaba largo tiempo muerta cuyos ojos parecían seguirte, cuberterías oxidadas, un par de muebles.

La puerta estaba cerrada y sobre ella habían clavado un cartel de NO PASAR (tan viejo y desgastado que apenas resultaba legible), pero aquello no nos detuvo; semejantes carteles raramente detienen a niños de diez años que se precien de serlo. Sencillamente entramos por una ventana que no estaba cerrada.

Tras haber explorado cuidadosamente el piso de abajo (y tras habernos asegurado para nuestra satisfacción de que los anticuados fósforos de sulfuro que habíamos encontrado en la cocina no se encendían sino que únicamente producían una tremenda peste), subimos las escaleras. Sin que nosotros lo supiéramos, mi hermano y mi primo, dos y cuatro años mayores que nosotros respectivamente, se habían colado en la casa detrás de nosotros. Y mientras estábamos echando un vistazo a los dormitorios de la planta superior, empezaron a tocar terribles notas discordantes en el piano del salón.

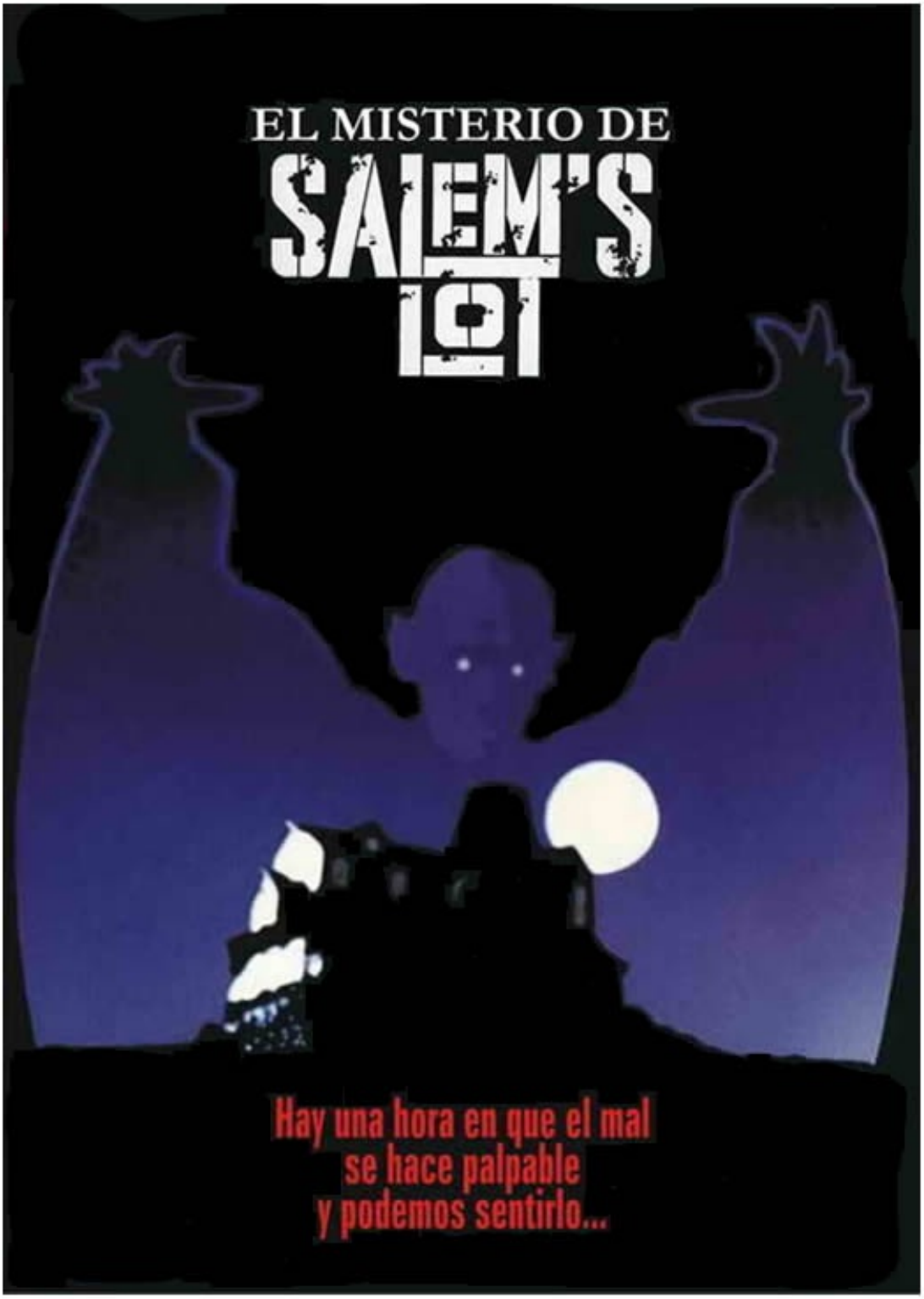
Mi amigo y yo lanzamos un alarido y nos agarramos el uno al otro; por un momento, nuestro terror fue absoluto. Después oímos a aquellos capullos riéndose abajo y nos sonreímos el uno al otro avergonzados. En realidad no había nada que temer; sólo eran un par de chavales mayores acojonando a otros más pequeños. No nada que temer. Pero lo cierto es que no recuerdo haber regresado jamás allí. Y desde luego no después de que se hubiera puesto el sol. Podría haber habido… cosas. Y eso que aquél ni siquiera era un Mal Lugar.

Años más tarde leí un artículo especulativo que sugería que las llamadas «casas encantadas» podrían ser en realidad baterías psíquicas que absorbieran las emociones que se habían desplegado en su interior, almacenándolas del mismo modo que una batería de un coche almacena una carga eléctrica. De este modo, continuaba el artículo, el fenómeno psíquico que llamamos «encantamiento» podría ser en realidad una especie de película paranormal, la emisión de voces e imágenes de antaño que podrían haber formado parte de antiguos sucesos. Y el hecho de que la mayoría de las casas encantadas sean evitadas y adquieran la reputación de ser Malos Lugares podría deberse al hecho de que la emociones más fuertes son las más primitivas: la ira, el odio y el miedo.

No acepté las ideas de este artículo como si fueran un catecismo (en mi

opinión, el escritor que trata con fenómenos psíquicos en su ficción tiene la responsabilidad de tratar dichos fenómenos con respeto pero no con fe y adoración), pero sí me resultaron interesantes, tanto por la idea en sí misma como porque sugería un vago pero intrigante referente de mi experiencia personal: que el pasado *es* un fantasma que encanta constantemente nuestra vida presente. Y con mi rigurosa educación metodista, empecé a preguntarme si la casa encantada no podía convertirse en una especie de símbolo de un pecado sin expiar… una idea que resultó ser esencial para mi novela *El resplandor*.

Supongo que me gustaba la idea en sí misma, tan divorciada de cualquier referencia moral o simbólica, ya que siempre me ha resultado difícil entender por qué los muertos querrían seguir rondando por viejas casas abandonadas, haciendo resonar las cadenas y gimiendo espectralmente para asustar al visitante ocasional… cuando podrían ir a cualquier otra parte. A mí me suena francamente coñazo. La teoría sugería que, de hecho, los habitantes sí habrían abandonado el lugar, dejando únicamente tras de sí un residuo psíquico. Pero incluso así (como dice Kenneth Patchen), eso no descarta la posibilidad de que el residuo pudiera ser extremadamente dañino, de igual modo que la pintura con plomo puede ser perjudicial para un niño que coma escamas de la misma a pesar de que hayan pasado años desde su aplicación.



Cartel promocional de la serie de televisión de 1979 **

Mi experiencia en la Casa Marsten con mi amigo fue a unirse con este artículo y con un tercer elemento (que estaba enseñando el *Drácula* de Bram Stoker) para crear la Casa Marsten de ficción, que se alza presidiendo el pueblo de Jerusalem's Lot no muy lejos del cementerio de Harmony Hill. Pero *El misterio de Salem's Lot* es un libro sobre vampiros, no sobre casas encantadas; en realidad la Casa Marsten no es sino una floritura, el equivalente gótico de un apéndice. Estaba ahí, pero tampoco hacía nada aparte de aportar atmósfera (cobra algo más de importancia en la versión televisiva de Tobe Hooper, pero su función principal sigue siendo erguirse amenazadoramente en lo alto de la colina). De modo que regresé a la idea de la casa como batería psíquica e intenté escribir una historia en la que ése fuera el concepto central. *El resplandor* está ambientada en la apoteosis del Mal Lugar: no una casa encantada, sino un hotel encantado, con una película diferente de horror «real» proyectándose en prácticamente todas y cada una de sus habitaciones y suites.

No hará falta que diga que la lista de posibles Malos Lugares no empieza con las casas encantadas y acaba con los hoteles poseídos; ha habido relatos de horror acerca de estaciones de tren encantadas, automóviles, prados, edificios de oficinas… La lista es interminable, y probablemente todo se remonte al troglodita que tuvo que dejar su agujero en la roca porque había oído algo que sonaba como voces allá entre las sombras. Si eran voces de verdad o sólo el ulular del viento es algo que todavía hoy nos seguimos preguntando en las noches oscuras.

Quiero hablar aquí de dos historias que tratan el arquetipo del Mal Lugar, una buena, la otra estupenda. Da la casualidad de que ambas giran en torno a casas encantadas. Me parece justo, creo yo; los coches embrujados y las estaciones de tren encantadas pueden ser desagradables, pero se supone que nuestra casa es el lugar en el que deberíamos poder quitarnos la armadura y dejar de lado el escudo. Nuestras casas son los lugares en los que nos permitimos la máxima vulnerabilidad: son el lugar en el que nos despojamos de la ropa y nos acostamos a dormir sin que nadie monte guardia (si exceptuamos esos zumbidos cada vez más populares en la sociedad moderna: el detector de humo y la alarma antirrobos). Robert Frost dijo que el hogar es el lugar en el que, cuando vas, tienen que dejarte entrar. Los viejos refranes afirman que el hogar está donde está el corazón, que no hay lugar como el hogar, que un montón de amor hace de una casa un hogar. Se nos insta a mantener el fuego del hogar encendido y cuando los pilotos de caza terminan sus misiones anuncian por la radio que están

«volviendo a casa». E incluso cuando uno es forastero en una tierra desconocida, normalmente puede encontrar un restaurante que calme temporalmente la nostalgia del hogar, al mismo tiempo que su hambre, con un gran plato de patatas fritas caseras.

No está de más volver a enfatizar que la ficción de horror es un escalofrío en mitad de lo familiar, y la buena ficción de horror aplica este escalofrío con una presión súbita e inesperada. Cuando llegamos a casa y echamos la llave en la puerta, nos gusta pensar que estamos dejando fuera los problemas. La buena historia de horror acerca del Mal Lugar nos susurra que no estamos dejando fuera el mundo, sino que nos estamos encerrando… con *ellos*.

Ambas historias se adhieren rigurosamente a la fórmula convencional de la casa encantada; se nos permite ver una cadena de encantamientos que se siguen unos a otros para reforzar el concepto de la casa como un Mal Lugar. Uno podría incluso decir que la definición más certera de la casa encantada sería la de «una casa con una historia desagradable». El autor debe hacer algo más que sencillamente presentarnos una compañía de repertorio de fantasmas, con sus cadenas rechinantes, puertas que se abren o cierran solas en mitad de la noche y extraños ruidos provenientes del desván o del sótano (el desván es un lugar especialmente apropiado para experimentar un leve y palpitante terror; ¿cuando fue la última vez que exploró usted el suyo en pleno apagón mientras el frío viento de otoño ruge en el exterior?); la casa encantada también exige un contexto histórico.

Tanto de *The House Next Door*, de Ann Rivers Siddons (1978), como *The Haunting of Hill House*[133], de Shirley Jackson (1959), nos proporcionan este contexto histórico. Jackson lo establece de inmediato en el primer parágrafo de su novela, presentando el argumento de su relato con una prosa exquisita, de ensueño:

> Ningún organismo vivo puede mantenerse cuerdo mucho tiempo en unas condiciones de realidad absoluta; incluso las alondras y las chicharras, suponen algunos, sueñan. Hill House, en absoluto cuerda, se alzaba en soledad frente a las colinas, acumulando oscuridad en su interior; llevaba así ochenta años y podría haber continuado igual ochenta años más. En su interior, las paredes seguían manteniéndose erguidas, los ladrillos se entrelazaban limpiamente, los suelos eran firmes y las puertas permanecían cuidadosamente cerradas; el silencio oprimía constante la madera y la piedra de Hill House, y lo que fuera que caminase allí dentro, caminaba solo.

Creo que hay pocos pasajes descriptivos más depurados que éste en la literatura inglesa, si es que hay alguno; es la especie de tranquila epifanía que todo escritor sueña alcanzar: palabras que de algún modo trascienden las palabras, palabras que consiguen un total mayor que la suma de sus partes. El análisis de un parágrafo como éste es una tarea desagradable y chapucera que deberíamos dejar en exclusiva a los profesores universitarios, esos lepidópteros de la literatura que, tan pronto como ven una bonita mariposa, sienten el impulso inmediato de echarse al campo con una red para capturarla, matarla con una gota de cloroformo y montarla sobre un tablero blanco enmarcado y acristalado, donde seguirá siendo hermosa… y estará tan muerta como una pila de mierda.



*La mansión encantada**

Habiendo dicho esto, analicemos mínimamente el parágrafo. Prometo no matarlo ni montarlo; no tengo ni la habilidad ni la inclinación (pero muéstreme cualquier tesis universitaria en el campo de la literatura inglesa o americana y le mostraré un montón de mariposas inertes, la mayoría de ellas torpemente asesinadas e inexpertamente montadas). Sólo lo atontaremos un momento o dos y luego dejaremos que siga volando.

En realidad lo único que quiero poner de relieve es la *cantidad* de cosas que consigue este único parágrafo. Empieza sugiriendo que Hill House es un organismo vivo; nos dice que este organismo vivo no existe bajo unas

condiciones de realidad absoluta; que como no sueña (aunque debería añadir que aquí quizá esté induciendo algo que la señorita Jackson no pretendía), no está cuerda. El parágrafo nos indica cuánto tiempo lleva existiendo, estableciendo de inmediato ese contexto histórico tan importante para un relato de casas encantadas, y concluye informándonos de que *algo* recorre las habitaciones y pasillos de Hill House. Todo esto en dos frases.

Jackson presenta por implicación una idea más inquietante aún. Sugiere que Hill House *parece* normal a primera vista. No es la siniestra Casa Marsten de *El misterio de Salem's Lot*, con sus ventanas tapiadas, su tejado ruinoso y sus paredes desconchadas. No es una de esas casas sombrías y semidestruidas al final de un callejón sin salida, uno de los sitios donde los niños tiran piedras durante el día y temen aventurarse durante la noche. Hill House tienen muy buen aspecto, pero ni ella ni, presumiblemente, aquéllos lo suficientemente incautos como para aventurarse en su interior, existen bajo las condiciones de realidad absoluta; por lo tanto, no sueña; por lo tanto no está cuerda. Y, aparentemente mata.

Si Shirley Jackson comienza su novela poniéndonos en antecedentes del posible origen sobrenatural de su historia, Anne Rivers Siddons opta por dedicar la totalidad de la suya a los antecedentes en sí.

Si podemos considerar *The House Next Door* una novela, es principalmente porque está narrada en primera persona. Nuestra interlocutora es Colquitt Kennedy, una mujer que vive con su esposo, Walter, al lado de una casa encantada. A medida que avanza el libro vamos viendo cómo sus vidas y su modo de pensar cambian a consecuencia de su proximidad a la casa, y la novela se establece por fin cuando ambos se sienten obligados a «intervenir en la historia», algo que sucede de modo muy satisfactorio en las últimas cincuenta páginas del libro. Pero durante gran parte del mismo, Colquitt y Walter son prácticamente personajes secundarios. La narración está compartimentada entres largas secciones, siendo cada una de ellas una historia prácticamente independiente: la de los Harralson, la de los Sheehan y la de los Greene. Es principalmente a través de sus experiencias que vemos la casa de al lado. En otras palabras, mientras *The Haunting of Hill House* nos provee de una procedencia sobrenatural meramente como antecedente (por ejemplo: la novia cuyo carruaje vuelca, matándola segundos antes de que pueda ver Hill House por primera vez), *The House Next Door* podría haberse titulado: «Cómo se hizo una Casa Encantada».

Es un enfoque eficaz para la señora Siddons, que aunque no escribe con la hermosa sencillez de la señorita Jackson igualmente sale bien parada, con honores en este caso. El libro está bien argumentado y cuenta con un reparto brillante («La gente como nosotros no aparece en la revista *People*», afirma la primera frase del libro, y Colquitt procede a contarnos cómo dos ciudadanos normales como ella y su esposo acabaron, no en la revista *People*, sino condenados al ostracismo por sus vecinos, odiados por los corredores de bienes raíces y a punto de quemar la casa de al lado hasta los cimientos). No se trata de una mansión gótica sumida entre jirones de niebla surgida del páramo; no hay almenas, ni fosos, ni siquiera un balcón de viuda[134]… Y de todos modos, ¿quién ha oído hablar de cosas semejantes en Atlanta? Cuando la historia comienza, la casa ni siquiera ha sido construida aún.

Colquitt y Walter viven en un barrio cómodo y adinerado de la Atlanta suburbana. La maquinaria social de este barrio residencial (un suburbio de una ciudad del Nuevo Sur en el que siguen imperando muchas de las virtudes del Viejo Sur, nos dice Colquitt) funciona eficazmente y en silencio, bien engrasada con dinero metodista. Junto a su casa hay un solar vallado en el que nunca se ha construido nada debido a su difícil topografía. Entra en escena Kim Dougherty, un joven arquitecto de moda que construye una casa moderna que se ajusta al terreno como un guante. De hecho… casi parece viva. Colquitt habla de la primera vez que ve los planos de la casa:

> Tuve que contener el aliento. Era magnífica. Normalmente no me interesa la arquitectura contemporánea, [pero] esta casa era diferente. De algún modo, su presencia imponía y, sin embargo, relajaba. Surgía de la tierra esbozada como un espíritu elemental que hubiera permanecido encerrado, anhelando la luz durante infinitos eones, esperando el momento de su liberación […] Apenas podía imaginar cómo serían las manos y la maquinaria que tendrían que levantarla. Más bien me trasmitía la idea de una semilla que hubiera echado raíces, y que se hubiera alzado en dirección al cielo durante muchos años de sol y lluvias. En los bocetos, al menos, los árboles se agrupaban a su alrededor como compañeros. El arroyo envolvía su masa y parecía nutrir sus raíces. Parecía… inevitable.

Los acontecimientos se suceden de manera ordenada. El cambio dionisíaco ha llegado a este suburbio apolíneo que hasta ahora ha tenido sitio para todo y en el que todo está en su sitio. Esa noche, cuando Colquitt oye un búho ululando en el solar en el que dentro de poco se levantará la casa de Dougherty, se sorprende a sí misma atando un nudo en la esquina de su sábana para alejar la mala suerte,

tal y como lo hacía su abuela.

Dougherty está construyendo la casa para un joven pareja, los Harralson (pero habría estado igual de encantado construyéndola para Adolf Hitler y Eva Braun, les dice a los Kennedy mientras toman una copa; lo que le interesa es la casa, no los propietarios). Buddy Harralson es un joven y prometedor abogado. Su mujercita es una ufana miembro de la asociación benéfica local, a la que todo el mundo se refiere cómicamente como Pie (de Punkin Pie[135], el apodo que le puso su padre). Y es precisamente Pie quien más cosas tienen que perder: primero a su bebé al sufrir un aborto estando de cuatro meses; después, a su perro; y finalmente, en el transcurso de la fiesta de inauguración de su nueva casa, todo lo demás.

Salen los Harralson, entran los Sheehan: Buck y su esposa, Anita, que están intentando recuperarse de la pérdida de su único hijo, fallecido en un helicóptero llameante mientras estaba destinado en Vietnam. Anita, que se está recuperando de una crisis nerviosa provocada por la pérdida (que se solapa un poco demasiado fácilmente con la pérdida de su padre y su hermano años antes en un accidente similar), comienza a ver películas de la horrenda muerte de su hijo en la televisión de la casa. Un vecino que la está ayudando también ve parte de este film letal. Los acontecimientos se suceden… se alcanza un punto culminante… y adiós a los Sheehan. En último lugar, pero ni mucho menos el menor en lo que a *Grand Guignol* se refiere, llegan los Greene.

Si todo esto le resulta familiar, no creo que se sorprenda. *The House Next Door* es una novela episódica, el tipo de obra que, a uno le gusta imaginar, hubiera podido escribir Chaucer si hubiera publicado en *Weird Tales*. Es una forma de presentar el horror que las películas han practicado más a menudo que los novelistas o escritores de cuentos. De hecho, los cineastas parecen haber intentado poner en práctica en múltiples ocasiones la sentencia que los críticos del género han proclamado durante años: que el relato de horror funciona mejor cuando es breve y va directamente al grano (la mayoría de la gente asocia dicha sentencia con Poe, pero Coleridge ya dijo lo mismo antes que él y, de hecho, Poe estaba ofreciendo una directriz para el escritor de relatos cortos de cualquier tipo, no sólo aquéllos relacionados con lo sobrenatural o lo oculto). Y sin embargo, curiosamente, la sentencia parece fracasar en la práctica. La mayoría de las películas de horror que se sirven de una estructura episódica para contar tres o cuatro historias cortas suelen ser irregulares cuando no directamente

fallidas[136].

¿Funciona *The House Next Door*? Yo creo que sí. No funciona tan bien como *podría* haberlo hecho, y el lector acaba con lo que podrían ser las ambigüedades equivocadas respecto a Walter y Colquitt Kennedy, pero aun así funciona.

«Sospecho que el origen de [*The House Next Door*]», escribe la señora Siddons, «está en el cariño que siempre he sentido por el género del horror, de lo oculto o como se lo quiera llamar. Tenía la impresión de que la mayoría de mis escritores favoritos habían abordado una historia de fantasmas antes o después: Henry James, Edith Wharton, Nathaniel Hawthorne, Dickens… También he disfrutado con otros escritores más contemporáneos del género tanto como lo he hecho con los cásicos. *The Haunting of Hill House* de Shirley Jackson es el relato de casas encantadas más cercano a la perfección que he leído jamás… [aunque creo que mi favorito de todos los tiempos] es el encantador cuento de M. F. K. Fisher *The Lost, Strayed, Stolen*».

»El caso es que parece que, tal y como aseguran todas y cada una de las introducciones de todas y cada una de las antologías de horror, la historia de fantasmas *es* atemporal; atraviesa todas las barreras de clase y cultura y todos los niveles de sofisticación; comunica algo de inmediato en un sitio cercano a la base de la columna vertebral, y toca esa criatura agazapada que todavía reside en nuestro interior, observando con terror abyecto por encima del fuego hacia la oscuridad más allá de la abertura de la cueva. Si de noche todos los gatos son pardos, también, básicamente, a todo el mundo le da miedo.

»La casa encantada siempre me ha llamado particularmente la atención como emblema de un horror en particular. Quizá es porque, para una mujer, su casa es mucho más que eso: es un reino, responsabilidad, comodidad, todo su mundo… para la mayoría de nosotras, al menos, seamos o no conscientes de ello. Es una extensión de nosotras mismas; resuena en respuesta a uno de los acordes más básicos que la humanidad oirá jamás. Mi refugio. Mi tierra. Mi segunda piel. Mía. Es algo tan básico que su profanación, la corrupción de la misma a manos de alguien o algo ajeno, provoca un horror y un disgusto muy particular. Es a la vez aterrador y… profanador, como un astuto y terrible ratero. Una casa ladeada es una de las cosas menos correctas del mundo y resulta desproporcionadamente terrible para quien la visita […].

»Acabé escribiendo sobre una casa nueva que era, digamos, maligna […] por la sencilla razón de que quería ver si era capaz de escribir una buena historia de

fantasmas. Estaba cansada y más bien atolondrada después de dos años de intensa dedicación a la literatura “seria”, y sin embargo quería seguir trabajando. Pensé entonces que una historia de fantasmas sería divertida… y mientras estaba dándole vueltas a un buen gancho, o inicio, un joven arquitecto compró el precioso solar arbolado que había junto a nuestra casa y empezó a construir una casa moderna en él. Mi estudio del segundo piso, bajo los aleros de nuestra antigua casa, da justo frente al solar, y me sentaba a observar ensoñadoramente por la ventana cómo los bosques y las colinas se iban reduciendo y la casa iba ascendiendo, hasta que un buen día el inevitable “¿Y si?” que pone en marcha a todos los escritores floreció en mi mente. ¿Y si en vez de un antiguo priorato encantado en la costa de Cornualles o una granja prerrevolucionaria del condado de Bucks con uno o dos visitantes, o incluso las ruinas de una plantación de antes de la guerra con un espectro sollozando por su mundo desaparecido junto a la chimenea profanada, tuviera un edificio contemporáneo completamente nuevo en el suburbio de una gran ciudad contemporánea? ¿No le daría eso un pequeño estímulo más maligno y desagradable? ¿Serviría para enfatizar el horror por contraste? Creía que sí…

»Todavía no estoy segura de cómo llegué a la idea de que la casa se iba a servir de su encantador aspecto para atraer a la gente y luego utilizar contra ellos sus mayores debilidades, sus flaquezas. Me parecía que en esta época de pragmatismo y materialismo, un espectro convencional resultaría casi risible, en un barrio residencial como el que imaginé la gente no cree en este tipo de cosas; es casi indecoroso. Un espíritu convencional sería recibido en el vencindario con carcajadas. De modo que, ¿qué *podría* darle miedo a mi suburbanita medianamente sofisticado? ¿Qué podría romper relaciones y desmoronar defensas y penetrar armaduras suburbanas? Tendría que ser algo diferente en cada caso. Cada persona tiene en su interior un botón diferente que impulsa el horror. Tengamos una casa que sea capaz de aislarlo y pulsarlo, y entonces tendremos un auténtico caso de pánico suburbano.

»El argumento del libro surgió de una sola sentada frente a la máquina de escribir, prácticamente completo y enormemente detallado, como si hubiera llevado allí mucho tiempo, esperando sencillamente a ser descubierto… Escribí el argumento de *The House Next Door* en un sólo día. Creí que a partir de entonces, la redacción sería una tarea divertida y me lancé a ella con el corazón ligero, convencida de que sería un libro fácil de escribir. Y en cierto sentido, lo fue: ésta es mi gente. Pertenezco a este mundo. Los conozco por fuera y por

dentro. Por supuesto, en la mayoría de los casos los personajes eran caricaturas; la mayoría de la gente que conozco es, por fortuna, mucho más excéntrica y no tan decididamente suburbana como este grupo de gente. Pero necesitaba que fuera así para poder trasmitir algo. Y me sorprendí moldeándola a la velocidad del relámpago.

»Ya que, evidentemente, el sentido del libro no reside tanto en la casa y su peculiar y terrible poder como en el efecto que tiene sobre el vecindario, y en las relaciones entre vecinos y amigos; entre familias que se ven obligadas a afrontar y a creer lo increíble. Para mí, el poder de lo sobrenatural siempre ha sido ése: que destroza y rompe relaciones, no sólo entre la gente sino también entre la gente y su mundo, y, en cierto modo, entre la gente y su misma esencia. Y ese destrozo y esa ruptura los deja solos, indefensos, aullando de terror frente a la cosa en cuya existencia se han visto obligados a creer. Pues la creencia lo es todo. Sin creencia no hay terror. Y me parece que resulta más terrible aún cuando un hombre o una mujer modernos, dotados de educación, privilegios y todos los boatos de la llamada buena vida, en posesión de una mente moderna, inteligente, pragmática y hambrienta de conocimiento, se ven obligados a enfrentarse a un mal y un terror completamente elementales y ajenos. ¿Qué sabe de ello el hombre moderno? ¿Qué tiene que ver con él? ¿Qué tiene que ver lo inenarrable y lo increíble con casas de campo, deducciones de impuestos, escuelas privadas para los niños, paté en cada terrina y un BMW en cada garaje? El hombre primitivo podría aullar frente a una aparición y señalar; su vecino lo vería y aullaría con él… El residente de una moderna urbanización que se tope con una aparición junto a su jacuzzi será expulsado al día siguiente del club de tenis como insista en seguir hablando del tema. Y ahí lo tenemos, a solas con el terror y condenado al ostracismo. Es un doble giro de tuerca, y me pareció que daría para una buena historia.

»Y todavía lo pienso… creo que el libro aguanta bien… Pero sólo ahora soy capaz de leerlo con algo de ecuanimidad. Cuando llevaba un tercio la escritura dejó de ser divertida y se convirtió en algo tan opresivo como obsesivo; me di cuenta de que estaba metida en algo vasto, terrible y en absoluto divertido; estaba haciendo daño y destruyendo a una serie de personas, o permitiendo que fuesen heridas y destruidas, que viene a ser lo mismo. Todavía queda en mí […] alguna veta escondida de ética puritana, o de moralidad calvinista, que insiste en que LAS COSAS HAN DE TENER UN SENTIDO. No me gusta que las cosas sucedan

gratuitamente. No debemos permitir que el mal escape sin castigo, a pesar de que sé que en realidad lo hace a diario. En última instancia […] debe haber un ajuste de cuentas para el Mal, y todavía no sé si esto es una fortaleza o una debilidad […] ciertamente no se presta a sutilezas, pero tampoco me veo a mí misma como una escritora "ingeniosa". De este modo, *The House Next Door* pasó a convertirse en un asunto muy serio para mí; sabía que Colquitt y Walter Kennedy, a los que realmente apreciaba, acabarían destruidos por la casa que a su vez ellos destruirían al final del libro, pero para mí hay una valentía muy real en el hecho de que eran plenamente conscientes de esto, y aun así siguieron adelante… Me alegro que no huyeran… Me gustaría pensar que, enfrentada a algo tan sobrecogedoramente vasto y terrible y contando con tan pocas opciones, tendría la gracia y el valor de hacer lo mismo que ellos. Hablo de ellos como si estuvieran fuera de mi control porque así es como lo siento, y durante la mayor parte del libro sentí lo mismo… Que había una inexorabilidad acerca del desenlace… que para mí, era inherente incluso desde la primera página del libro. Sucedió de este modo porque ése es el modo en el que habría sucedido en esta época, en este lugar y a esta gente. Para mí es una sensación satisfactoria, y no siempre la tengo con todos mis libros. De modo que, en ese sentido, creo que éste funciona.

»A un nivel más simple, creo que funciona bien como una obra de horror que depende de la yuxtaposición de lo inimaginablemente terrible con lo completamente ordinario […] el fantástico síndrome del "terror a la luz del sol" de Henry James. *La semilla del diablo* es la obra maestra de este recurso en particular y fue esa cualidad, en parte, a la que aspiraba. También me siento satisfecha por el hecho de que, para mí, todos los personajes son gente extremadamente simpática, incluso después de todo el tiempo que dediqué a escribirlos y de las múltiples relecturas. Realmente me importaba lo que les sucedía a medida que se iban revelando en las páginas, y aún hoy me siguen importando.

»Quizá también haya conseguido mi propósito de hacer un relato de horror completamente contemporáneo. Quizá ésta sea la ola del futuro. En este nuevo mundo no es el engendro nocturno que recorre tu casa el que pretende acabar contigo; es tu casa en sí misma. En un mundo en el que tu principal acomodo, algo completamente básico en tu existencia, se convierte en algo terrible y extraño, quizá lo único a lo que podemos recurrir es a la decencia innata que podamos encontrar enterrada en nuestro interior. En cierto modo, no me parece

que sea algo malo».

Una frase que destaca en el análisis de Siddons de su propia obra (o al menos destaca para mí) es la siguiente: «Para mí hay una valentía muy real», dice, «en el hecho de que eran plenamente conscientes de esto, y aun así siguieron adelante». Podríamos pensar que se trata de un sentimiento únicamente sureño, y por muy elegante que sea, Anne Rivers Siddons está plenamente integrada en la tradición sureña de escritores góticos.

Nos dice que ha prescindido de las abandonadas ruinas de una plantación de antes de la guerra, y es cierto, pero en un sentido más amplio, *The House Next Door* se parece enormemente a la desmoronada plantación en la que escritores aparentemente dispares pero tan esencialmente similares como William Faulkner, Harry Crews y Flannery O'Connor (probablemente la mejor escritora de relatos cortos de la era de la posguerra) han habitado antes que ella. Es un hogar en el que incluso un escritor tan espantosamente malo como William Bradford Huie ha alquilado habitaciones ocasionalmente.

Si contempláramos la experiencia sureña como una tierra sin arar, entonces tendríamos que decir que casi cualquier escritor que sienta profundamente es experiencia sureña, sin importar lo bueno o lo malo que pueda ser, podría plantar una semilla y ver cómo crece, como ejemplo recomiendo *The Beguiled*, la novela de Thomas Cullinan (adaptada en una buena película de Clint Eastwood, dirigida por Don Siegel[137]). He aquí una novela «bien escrita», como le gusta decir a un amigo mío, refiriéndose por supuesto, a que no es nada del otro mundo. No es Saul Bellow, ni Bernard Malamud, pero al menos tampoco está escrita en piloto automático, tal y como hacen, por ejemplo, Harold Robbins o Sydney Sheldon, que aparentemente no reconocen la diferencia entre una frase equilibrada y una pizza de mierda con anchoas. Si Cullinan hubiera optado por escribir una novela más convencional, nadie la habría recordado. En vez de eso, urdió este enloquecedor relato gótico sobre un soldado de la Unión que pierde primero las piernas y por último la vida a manos de los mortales ángeles de la caridad que residen en una destrozada escuela para señoritas dejada atrás por la marcha de Sherman hacia la costa. Uno se ve tan tentado a creer que, fuera del Sur, una idea semejante no pasaría de hierbajo. Pero en esta tierra crece como una poderosa viña de desquiciada belleza; el lector se ve hipnotizado por el horror de lo que sucede en esa olvidada escuela para señoritas.

Por otra parte, William Faulkner hizo algo más que sembrar un par de

semillas; plantó todo el jardín… y todo a lo que le metió mano después de 1930, cuando ya había descubierto realmente el gótico, pareció crecer. La esencia del gótico sureño en la obra de Faulkner está, en mi opinión, en *Santuario*, cuando Popeye espera en el cadalso a ser colgado. Se ha peinado perfectamente el pelo para la ocasión, pero ahora, con la soga alrededor del cuello y las manos atadas a la espalda, su pelo ha caído lánguidamente sobre su frente. Empieza a mover la cabeza, intentando devolver el flequillo a su sitio. «Yo te lo arreglo», le dice el verdugo, y tira de la palanca de la trampilla de la horca. Y allá va Popeye, con el pelo tapándole la cara. Creo de corazón que nadie criado al norte de la línea Mason-Dixon[138] hubiera podido imaginar esa escena o escribirla correctamente en el caso de haberlo hecho. Lo mismo va por la larga, morbosa y atroz escena en la consulta del médico con la que comienza el cuento de Flannery O'Connor «Revelación». No hay ninguna consulta como ésa fuera de la imaginación sureña; por el amor de Dios, vaya personal.

Lo que quiero decir es que hay algo aterradoramente lujurioso y fértil en la imaginación sureña, y esto parece particularmente cierto en el caso de la novela gótica.

El caso de los Harralson, la primera familia en ocupar el Mal Lugar en la novela de Siddons, muestra claramente el modo en el que la autora ha desarrollado su imaginación gótica. Pie Harralson, la ufana miembro de la asociación benéfica local, ejerce una malsana especie de atracción sobre su padre, un hombre colérico y robusto del «sur de las praderas de alambre». Pie parece ser consciente de que su esposo, Buddy, forma parte de un triángulo en el que ella es la cúspide y su papá la otra esquina inferior. Y su juego favorito es enfrentar a ambos. La casa en sí es sólo otro peón en la relación amor-odio-amor que parece tener con su padre («Esa extraña manía que tiene», dice otro personaje despreciativamente). Poco antes de terminar su primera conversación con Colquitt y Walter, Pie exclama alegremente: «¡Oh, papá va a *odiar* esta casa! ¡Oh, seguro que le da un ataque!».

Buddy, mientras tanto, es acogido bajo la protección de Lucas Abbot, un recién llegado al bufete de abogados en el que trabaja. Abbot es yanqui y oímos de pasada que dejó Nueva York como resultado de un escándalo, «algo relacionado con un estudiante de leyes».

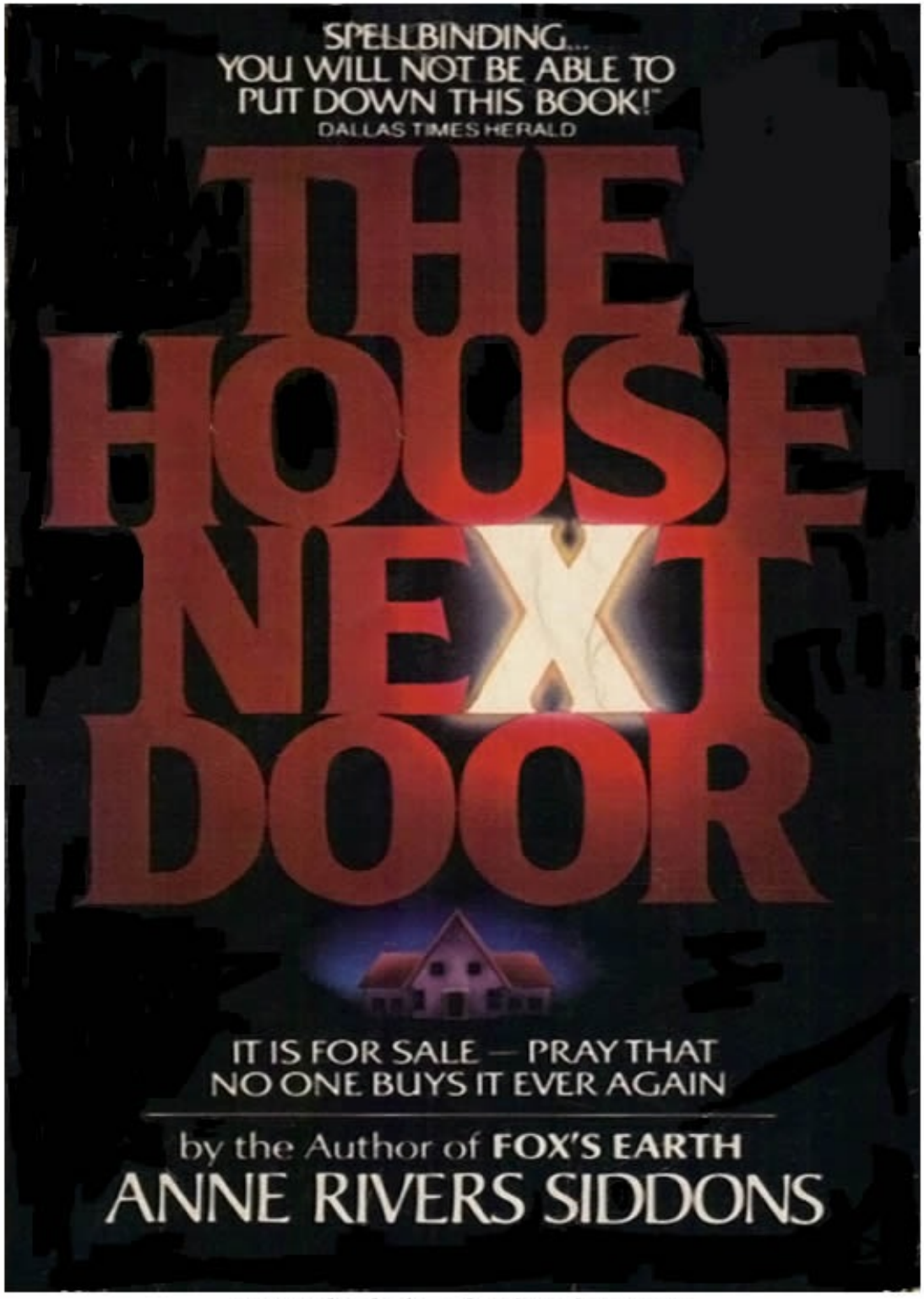
La casa de al lado, que tal y como dice Siddons vuelve contra las personas sus propias debilidades, fusiona estos elementos hábil y horriblemente. Poco

antes de terminar la fiesta de inauguración de la casa, Pie comienza a gritar. Los invitados se apresuran a ver que ha sucedido. Encuentran a Buddy Harralson y a Lucas Abbot abrazados, desnudos, en el dormitorio en el que han dejado todos los abrigos. El padre de Pie ha sido el primero en encontrarlos, y está tirado en suelo, agonizando a causa de un ataque al corazón mientras su pastelito de calabaza grita… y grita… y grita.

Si eso no es gótico sureño, que baje Dios y lo vea.

La esencia del horror es esta escena (que por algún motivo me recuerda enormemente a ese momento estremecedor en *Rebecca* en el que la anónima narradora detiene la fiesta en seco al descender las escaleras vestida con el traje de la horrenda primera esposa de Maxim) no reside en el hecho de que los códigos de etiqueta hayan sido quebrantados, sino en que han dinamitado por completo frente a nuestros sorprendidos rostros. Siddons provoca esta explosión con minuciosa perfección. Es un caso en el que todo va todo lo mal que podría ir; vidas y carreras quedan irrevocablemente arruinadas en apenas unos segundos.

No tenemos por qué analizar la psique del escritor de horror; no hay nada más aburrido o molesto que la gente que pregunta cosas como: «¿Por qué es usted tan raro?», o: «¿Se asustó su madre al ver un perro de dos cabezas mientras usted todavía estaba en el útero?». Tampoco voy a hacerlo yo, pero sí señalaré que gran parte del impactante efecto de *The House Next Door* se debe al perfecto conocimiento de la autora de las convenciones sociales. Cualquier escritor de horror tiene una concepción clara (quizá incluso morbosamente hiperdesarrollada) de dónde acaba el terreno de lo socialmente (o moralmente, o psicológicamente) aceptable y dónde comienza el gran espacio blanco del tabú. Siddons establece mejor que la mayoría los límites entre lo socialmente aceptable y lo socialmente pesadillesco (aunque uno vuelve a acordarse de Daphne Du Maurier), y apostaría a que de pequeña la enseñaron que no se come con los codos encima de la mesa… ni se cometen actos contra natura en la habitación de los abrigos.



Portada de la edición rústica**

Siddons quebranta los códigos sociales una y otra vez (ya lo había hecho anteriormente en otra novela sobre el Sur de temática no sobrenatural, *Heartbreak Hotel*), y a su nivel más racional y simbólico, *The House Next Door* puede leerse como un tratado sociológico tan divertido como horrible acerca de los más y los menos de los Suburbanitas Modestamente Acomodados. Pero por debajo de todo eso, late con fuerza el corazón del gótico sureño. Colquitt nos dice que no fue capaz de contarle a su mejor amiga lo que vio el día que Anita Sheehan perdió al fin e irrevocablemente la cordura, pero sí es capaz de describírnoslo a nosotros con vívido y espeluznante detalle. Horrorizada o no, Colquitt lo vio todo. Ella misma hace comparaciones entre el Nuevo Sur y el Antiguo Sur al comenzar su narración, y la novela como un todo es otra. En la superficie vemos los «obligatorios Mercedes de color tabaco», vacaciones en Ocho Ríos y Bloody Marys generosamente espolvoreados con eneldo fresco en Rinaldi's. Pero lo que hay por debajo, lo que hace que el corazón de esta novela palpite con una fuerza tan cruda y tremenda, es el Viejo Sur, el gótico sureño. Por debajo, *The House Next Door* no está situada ni mucho menos en un pequeño suburbio de Atlanta; está situada en ese sombrío y repulsivo país del corazón que también describió Flannery O'Connor. Rasquen en profundidad a Colquitt Kennedy y encontrarán a la señora Turpin de O'Connor, esperando en su porqueriza a que llegue una revelación.

Si el libro tiene algún problema, reside en nuestra percepción de Walter, Colquitt y del tercer personaje principal: Virginia Guthrie. Nuestros sentimientos hacia estos personajes no son precisamente de simpatía, y a pesar de que no hay ninguna regla que diga que deban serlo, al lector le podría resultar difícil comprender por qué a Siddons le agradan tanto como ella misma indica. Durante la mayor parte del libro, la misma Colquitt resulta particularmente poco atractiva: engreída, clasista, excesivamente preocupada por el dinero, sexualmente gazmoña y a la vez vagamente exhibicionista. «Nos gusta que nuestras vidas y nuestras propiedades estén en orden», informa pronto al lector con enervante complacencia. «El caos, la violencia, el desorden y el absurdo nos perturban. No nos asustan, precisamente, porque conocemos su existencia. Vemos las noticias, participamos activamente en nuestra propia clase política más bien liberal. Sabemos que nos hemos construido un caparazón, pero hemos trabajado duro para poder permitírnoslo; es lo que hemos escogido. Imagino que tenemos derecho a ello».

Siendo justos, esto en parte es un modo de prepararnos para los cambios que

van a experimentar Colquitt y Walter a consecuencia de los sucesos sobrenaturales acontecidos en la casa vecina; ese maldito edificio consigue lo que Bob Dylan llamaba «llevarlo todo de vuelta a casa». Siddons sin duda quiere transmitirnos que los Kennedy acaban alcanzando un nuevo nivel de conciencia social; tras el episodio con los Sheehan, Colquitt le dice a su esposo: «Sabes, Walter, nunca hemos arriesgado el cuello. Nunca nos hemos arriesgado ni hemos arriesgado nada que realmente nos importara. Hemos tomado lo mejor que ofrece la vida… y en realidad nunca hemos devuelto nada a cambio». Si esto es así, entonces Siddons lo ha conseguido. Los Kennedy pagan con sus vidas. El problema principal de la novela podría ser que el lector piense que el precio pagado era el merecido.

El propio punto de vista de Siddons sobre lo implica la toma de conciencia social de los Kennedy, también es más pantanoso de lo que me gustaría a mí. Si es una victoria, no deja de ser pírrica; su mundo ha sido destruido debido a su convicción de que tienen que avisar al mundo del peligro que supone la casa de al lado, pero su convicción parece haberles dado a cambio una paz interior sorprendentemente escasa, y el desenlace del libro parece indicar que su victoria suena decididamente hueca.

Colquitt no sólo se pone un sombrero cuando sale a trabajar en su jardín; se pone un sombrero *mexicano*. Se siente justamente orgullosa de su trabajo, pero el lector podría sentirse algo más incómodo con su serena confianza en su aspecto físico: «Sé lo que quiero y no necesito la adulación de los hombres jóvenes, a pesar de que admito modestamente que ha habido varios a mi alrededor que la han ofrecido». Sabemos que le sientan bien los vaqueros ajustados; la misma Colquitt nos lo indica amablemente. Nos quedamos con la sensación de que si el libro hubiera sido escrito un par de años más tarde, Colquitt habría indicado que le sientan bien sus vaqueros Calvin Klein. Lo que quiero decir con todo esto es que no se trata de un personaje por el que la mayoría de la gente vaya a preocuparse particularmente, y si sus manías personales contribuyen o entorpecen la imparable progresión hacia el desastre narrada en el libro es algo que el lector o lectora deberán decidir por sí mismos.

Igualmente problemáticos resultan los diálogos de la novela. En determinado momento, Colquitt abraza a la recién llegada Anita Sheehan y le dice: «Bienvenida de nuevo a tu barrio, Anita Sheehan. Porque ahora eres una mujer completamente nueva y una a la que aprecio inmensamente, y espero que seas muy, muy feliz aquí». No me parece mal el sentimiento; sólo me pregunto si la

gente habla realmente así, incluso en el Sur.

Digamos lo siguiente: el principal problema de *The House Next Door* es el confuso desarrollo de los personajes. También hay otro problema menor de ejecución, un problema que afecta principalmente al diálogo, ya que la narración es adecuada y la imaginería, a menudo, extrañamente bella. Pero como novela gótica, el libro es admirable.

Ahora permítame que le sugiera que, además de ser una novela de gótico sureño, *The House Next Door* triunfa, a pesar de sus posibles carencias en términos de caracterización y ejecución, a otro nivel mucho más importante; es un perfecto ejemplo de lo que Irving Malin llama «el nuevo gótico americano». También lo es *Fantasmas* de Straub, ya que estamos, si bien Straub parece mucho más al tanto de la clase de pez que ha pescado (el indicador más claro de esto son sus referencias al mito de narciso y el desasosegante uso del espejo letal).

John G. Park empleó la idea de Malin sobre el nuevo gótico americano en un artículo para *Critique: Studies in Modern Fiction*[139]. El artículo de Park está centrado en la novela de Shirley Jackson *The Sundial*, pero lo que tiene que decir sobre ese libro es igualmente aplicable a todo un grupo de historias de fantasmas y de novelas de horror, incluyendo varias de las mías. Ésta es la «lista de ingredientes» del gótico moderno de Malin según las recoge Park en su artículo.

En primer lugar, un microcosmos sirve como el ruedo en el que chocan fuerzas universales. En el caso del libro de Siddons, la casa de al lado es ese microcosmos.

En segundo, la casa gótica funciona como una imagen del autoritarismo, del confinamiento, o de un «narcisismo limitador». Por narcisismo, Park y Malin parecen referirse a la obsesión cada vez mayor por lo problemas de uno mismo; un encerrarse en el interior en vez de abrirse al exterior. El nuevo gótico americano presenta un personaje cerrado en sí mismo, y en lo que podría denominarse una falacia patética psicológica, el entorno físico a menudo reproduce ese viaje al interior de los personajes, tal y como sucede en *The Sundial*[140].

Se trata de un cambio excitante e incluso fundamental en la intención del gótico. En otros tiempos el Mal Lugar era visto por los críticos como un símbolo del vientre, un símbolo sexual primario que quizá permitía al gótico hablar de modo seguro de los temores sexuales. Park y Malin sugieren que el nuevo gótico

americano, creado principalmente en los aproximadamente veinte años posteriores a la publicación de *The Haunting of Hill House* por parte de Shirley Jackson, utiliza el Mal Lugar para simbolizar, no intereses sexuales y el temor al sexo, sino el interés en el yo y el temor a uno mismo… y si alguna vez alguien le pregunta por qué la popularidad de la ficción de horror y de las películas de miedo ha experimentado semejante crecida en los últimos cinco años más o menos, podría usted indicarle que el auge de las películas de horror en los setenta y primeros de los ochenta va prácticamente de la mano del auge de fenómenos como el rolfing, la terapia del grito primario y los jacuzzis; y que la mayoría de los ejemplos realmente populares del género de horror, desde *El Exorcista* a *Vinieron de dentro de*… son buenos ejemplos del nuevo gótico americano, en los que tenemos, en vez de un vientre simbólico, un espejo simbólico.

Esto quizá pueda parecerle una sarta de gilipolleces académicas, pero no lo es. El propósito de la ficción de horror no es sólo explorar el territorio tabú, sino confirmar nuestras buenas sensaciones acerca del statu quo mostrándonos visiones extravagantes de cuál podría ser la alternativa. Al igual que las pesadillas más aterradoras, la buena ficción de horror a menudo consigue su propósito volviendo el statu quo del revés; lo que más nos asusta de Mr. Hyde, quizá, es el hecho de que siempre había formado parte del doctor Jekyll. Y en una sociedad como la norteamericana, sumida en el trance cada vez mayor del yoísmo, no debería sorprendernos que el género del horror haya recurrido cada vez a mostranos un reflejo que no nos gusta: el nuestro.

Observando *The House Next Door* descubrimos que podemos dejar de lado la carta del tarot del Fantasma; no hay fantasmas *per se* en la casa propiedad de los Harralson, los Sheehan y los Greene. La carta que mejor parece encajar en esta situación es la carta que siempre parece surgir cuando tratamos con el narcisismo: la carta del Hombre Lobo. Las historias más tradicionales de hombres lobo casi siempre, consciente o inconscientemente, mimetizan la historia clásica de Narciso, en la versión de Lon Chaney Jr., vemos a Chaney observando su reflejo en el agua mientras vuelve a transformarse de monstruo a Larry Talbot. También vemos exactamente la misma escena en el episodio piloto de *El increíble Hulk* cuando La Masa vuelve a convertirse en David Banner. En *La maldición del hombre lobo* (*Curse of the Werewolf*, Terence Fisher, 1960), de la Hammer, la escena vuelve a repetirse, sólo que esta vez es Oliver Reed quien se ve a sí mismo experimentando el cambio. El auténtico *problema* de la casa de

al lado es que transforma a la gente en aquello que más aborrece. El auténtico *secreto* de la casa de al lado es que es un vestuario para hombres lobo.

«Casi todos los personajes del nuevo gótico americano son narcisistas de un modo u otro», resume Park, «debiluchos que pretenden ver un reflejo de sus preocupaciones personales en la realidad». En mi opinión, esta definición describe perfectamente a Colquitt Kennedy; y también describe a Eleanor, la protagonista de *The Haunting of Hill House*, de Shirley Jackson; y Eleanor Vance es, con toda seguridad, el personaje mejor esculpido de cuantos han surgido de la tradición de este nuevo gótico americano.

«La inspiración para escribir una historia de fantasmas», escribe Lenemaja Friedman en su estudio de la obra de Jackson, «le llegó a la señorita Jackson […] mientras leía un libro sobre un grupo de investigadores psíquicos del siglo XIX que habían alquilado una casa encantada para poder estudiarla y registrar sus impresiones de lo que habían visto y oído con la intención de presentar un estudio ante la Sociedad de Investigación Psíquica. Tal y como ella lo recuerda: "Pensaban que estaban siendo enormemente científicos y demostrando todo tipo de cosas, y sin embargo la historia que podía leerse entre líneas de sus áridos informes no es ni mucho menos la historia de una casa encantada, sino la historia de varias personas fervorosas, a mi juicio equivocadas, y ciertamente decididas, con sus diferentes motivaciones y pasados". La historia le entusiasmó tanto que apenas podía esperar a crear su propia casa encantada y a sus propios personajes para estudiarla.

»Poco después de aquello, durante un viaje a Nueva York, vio en la estación de la calle 125 una casa grotesca, con un aspecto tan maligno, y que tal sombría impresión le causó, que tuvo pesadillas con ella durante mucho tiempo después. Es respuesta a su curiosidad, un amigo de Nueva York investigó y averiguó que la casa, intacta exteriormente, era meramente un caparazón vacío desde que un incendio había devorado la estructura […] Entretanto, había estado repasando periódicos, revistas y libros en busca de fotos de casas que tuvieran el aspecto adecuado de encantadas; y por fin descubrió en una revista una foto de una casa que parecía perfecta. Se parecía mucho al abominable edificio que había visto en Nueva York. "Tenía el mismo aire a enfermedad y descomposición, y si alguna vez alguna casa pareció candidata a tener fantasmas, era ésta". La foto localizaba la casa en una ciudad de California; en consecuencia, esperando que su madre en California pudiera conseguir algo de información al respecto de la casa, le

escribió pidiéndole ayuda. Resultó que su madre no sólo estaba familiarizada con la casa sino que además le proporcionó la alarmante información de que había sido el propio bisabuelo de la señorita Jackson quien la había construido»[141].

Heh-heh-heh, como solía decir la Vieja Bruja.

A su nivel más sencillo, *Hill House* sigue el plan de aquellos investigadores de la Sociedad Psíquica sobre los que había leído la señorita Jackson: es la historia de cuatro cazafantasmas que se reúnen en una casa de mala reputación. Enumera sus aventuras allí y culmina con un estremecedor y desconcertante desenlace. Los cazafantasmas (Eleanor, Theo y Luke) se han reunido bajo los auspicios de un tal doctor Montague, un antropólogo cuya afición es investigar fenómenos psíquicos. Luke, un tipo joven y resabiado (interpretado memorablemente por Russ Tamblyn en la delicada adaptación fílmica de Robert Wise), está allí como representante de la propietaria, su tía, y se lo toma toda más bien a risa… al menos al principio.

Eleanor y Theo han sido invitadas por diferentes motivos. Montague ha peinado los archivos de varias sociedades psíquicas, y ha enviado invitaciones a un número bastante amplio de personas que en el pasado se han visto envueltas con fenómenos «paranormales»; las invitaciones, por supuesto, sugieren que esta gente «especial» podría disfrutar pasando el verano con Montague en Hill House. Eleanor y Theo son las únicas que responden, cada una por sus propios motivos. Theo, que ha demostrado una habilidad bastante convincente con las cartas de Rhine[142], se ha peleado con su actual amante (en la película, el personaje —interpretado por Claire Bloom— aparece retratado como una lesbiana encaprichada con Eleanor; en la novela de Jackson sólo hay un ligero indicio de que las preferencias sexuales de Theo podrían no ser 100% heterosexuales).

Pero es de Eleanor, sobre cuya casa llovieron piedras cuando era niña, de quien se ocupa principalmente la novela; y es el carácter de Eleanor y la descripción que de su personaje hace Shirley Jackson lo que eleva *The Haunting of Hill House* a las filas de las grandes novelas de lo sobrenatural; de hecho, en mi opinión, ésta y *Otra vuelta de tuerca* de James son las dos únicas grandes novelas de lo sobrenatural de los últimos cien años (aunque podríamos añadir dos relatos largos: «El gran dios Pan» de Machen y «En las montañas de la locura» de Lovecraft).

«Casi todos los personajes del nuevo gótico americano son narcisistas de un modo u otro, debiluchos que pretenden ver un reflejo de sus preocupaciones personales en la realidad».

Si le probamos este zapato a Eleanor, veremos que le encaja a la perfección. Está obsesivamente preocupada por sí misma, y en Hill House encuentra un enorme y monstruoso espejo que refleja su propio rostro distorsionado. Es una mujer que se ha visto profundamente encorsetada por su infancia y su vida familiar. Cuando estamos dentro de su cabeza (algo que sucede casi constantemente, a excepción de en el primer capítulo y en último), podríamos sorprendernos recordando esa vieja costumbre oriental de ceñir los pies para que no crezcan, sólo que en el caso de Eleanor no son los pies lo que ha sido ceñido, sino esa parte de su cerebro en el que nace la habilidad para vivir una vida independiente.

«Es cierto que la caracterización de Eleanor es una de las más logradas de su carrera», escribe Lenemaja Friedman, «superada únicamente por la de Merricat en su novela posterior *Siempre hemos vivido en el castillo*. Hay muchas facetas en la personalidad de Eleanor; puede ser alegre, encantadora e ingeniosa cuando se siente deseada; es generosa y está dispuesta a entregarse. Al mismo tiempo, le molesta el egoísmo de Theo y no duda en acusar a Theo de haberla engañado cuando descubren la señal en la pared. Durante muchos años, Eleanor ha ido acumulando frustración y odio; ha acabado odiando a su madre y finalmente también a su hermana y a su cuñado por aprovecharse de su naturaleza más sumisa y pasiva. Lucha por superar la culpa que siente por la muerte de su madre.

»Aunque uno no llega a conocerla muy bien, sigue resultando misteriosa. El misterio es producto de la incetidumbre de Eleanor y de sus cambios mentales y emocionales, que resultan difíciles de prever. Es insegura y, por lo tanto, inestable en sus relaciones con los otros y en su relación con la casa. Siente la fuerza irresistible de los espíritus y ansía, finalmente, rendirse a ellos. Cuando decide no abandonar Hill House, uno debe asumir que se está adentrando en la locura»[143].



La mansión encantada

Hill House, por lo tanto, es el lugar en el que comienza el viaje de Eleanor, y también el motivo de ese viaje. Es tímida, retraída y sumisa. Su madre ha muerto, y Eleanor se ha juzgado a sí misma y se ha declarado culpable de negligencia, quizá incluso de asesinato. Ha permanecido firme bajo el yugo de su hermana casada después de la muerte de su madre, y al inicio de la novela tienen una discusión sobre si Eleanor se le va a permitir acudir a Hill House. Y Eleanor, que tiene treinta y dos años, normalmente afirma ser dos años mayor.

Consigue marcharse de casa, prácticamente robando el coche que ha ayudado a comprar. La fuga está en marcha, el intento por parte de Eleanor de escapar a lo que Park llama «un empalagoso autoritarismo». El viaje la conducirá a Hill House y, según la misma Eleanor cree (con una intensidad cada vez más febril a medida que la historia progresa), «los viajes acaban con el encuentro de los amantes».

Quizá su narcisismo queda establecido del modo más llamativo mediante una fantasía a la que se entrega mientras aún está de camino hacia Hill House. Detiene el coche, llena de «incredulidad y asombro» ante la visión de una puerta flanqueada por ruinosos pilares de piedra en mitad de una larguísima hilera de adelfas. Eleanor recuerda que las adelfas son venenosas… y luego:

¿Saldré del coche?, pensó ¿saldré y pasaré entre las ruinosas puertas y luego, una vez

> me encuentre dentro del cuadrado mágico de las adelfas, descubriré que me he adentrado en un país imaginario, venenosamente protegida de las miradas de los transeúntes? Una vez haya pasado a través de los postes mágicos, ¿me encontraré al otro lado de la barrera protectora, roto el hechizo? Me adentraré en un hermoso jardín, con fuentes y bancos y rosas enroscadas en pérgolas, y encontraré un sendero —enjoyado, quizá, con rubíes y esmeraldas, tan suave como para que la hija de un rey pueda caminar sobre él con sus pequeñas sandalias— que me conducirá directamente al palacio hechizado. Subiré pequeños escalones de piedra y pasaré junto a los leones de piedra que montan guardia hasta llegar a un patio en el que brota una fuente y la reina espera, sollozando, a que regrese la princesa… Y viviremos felices para siempre.

La profundidad de esta fantasía repentina está ideada para sobresaltarnos, y lo consigue. Sugiere una personalidad para la que fantasear se ha convertido en un modo de vida… y lo que le sucede a Eleanor en Hill House está inquietantemente cerca de realizar esta extraña fantasía onírica. Quizá incluso la parte del felices para siempre, aunque sospecho que Shirley Jackson lo dudaría mucho.

Más que nada, el pasaje denota el inquietante, quizá demente, alcance del narcisismo de Eleanor; extrañas películas caseras se proyectan constantemente en su cabeza, películas en la que ella es la protagonista y el único motor, películas que, de hecho, son justo lo contrario de su vida real. Su imaginación es fértil, inquieta… y quizá peligrosa. Más adelante, los leones de piedra que ha imaginado en el párrafo citado aparecen como sujeta libros ornamentales en el apartamento totalmente ficticio que ha imaginado para Theo.

En la vida de Eleanor, esa mirada hacia el interior que Park y Malin asocian con el nuevo gótico americano es algo constante. Poco después de la fantasía del castillo encantado, Eleanor hace una parada para almorzar y oye a una madre explicarle a una camarera por qué su hija no bebe la leche. «Quiere su taza de estrellas», dice la madre. «Tiene estrellas en el fondo, y en casa siempre bebe la leche en ella. La llama su taza de las estrellas porque puede ver las estrellas mientras se bebe la leche».

Eleanor inmediatamente convierte este retazo de conversación en parte de su propia experiencia: «Por supuesto que sí, pensó Eleanor; por supuesto, también yo lo hago; una taza de estrellas, claro que sí». Al igual que Narciso, es prácticamente incapaz de relacionarse con el mundo exterior a no ser como un reflejo de su mundo interior. Siempre hace el mismo tiempo a ambos lados.

Pero dejemos por ahora a Eleanor, de camino a Hill House, «que siempre espera al final del día». Si le parece bien, nos adelantaremos para llegar antes

que ella.

Antes he dicho que *The House Next Door* es en realidad la historia de un origen; en este caso, la procedencia de Hill House queda establecida por el doctor Montague en apenas once páginas, siguiendo la estructura clásica de la historia de fantasmas. La historia es contada junto al fuego (¡por supuesto!) con unas copas en la mano. Los puntos más destacables: Hill House fue construida por un puritano recalcitrante llamado Hugo Crain. Su joven esposa falleció momentos antes de llegar a ver Hill House por primera vez. Su segunda esposa murió a causa de una caída, causa desconocida. Sus dos hijas pequeñas permanecieron en Hill House hasta la muerte de la tercera esposa de Crain (no hay de qué preocuparse, esta esposa falleció en Europa) y después fueron enviadas a vivir con una prima. Pasaron el resto de sus vidas peleando por la propiedad de la mansión. Más adelante, las hermanas, ya ancianas regresaron a Hill House con una acompañante, una joven del pueblo.

La acompañante pasa a cobrar particular importancia porque es en ella donde Hill House parece reflejar más específicamente la vida de Eleanor. También Eleanor fue una acompañante durante la larga enfermedad mortal de su madre. Tras la muerte de la mayor de las señoritas Crain, corren rumores de negligencia; «de un médico al que se avisó demasiado tarde», dice Montague, «de la anciana abandonada en su lecho en el piso de arriba mientras la joven perdía el tiempo en el jardín con un indeseable del pueblo».

Más amargura siguió al fallecimiento de la anciana señorita Crain. Hubo un juicio para dirimir la propiedad entre la acompañante y la joven Crain. Finalmente gana la acompañante… y poco después se suicida ahorcándose en el torreón. Posteriores propietarios se han sentido… en fin, incómodos en Hill House. Se insinúa que algunos podrían haber experimentado algo más que una incomodidad, que algunos podrían haber huido de Hill House, lanzando alaridos de terror.

«Esencialmente», dice Montague, «el mal está en la misma casa, creo. Ha encadenado y destruido su gente y sus vidas, y es un lugar de mala voluntad contenida». Y la pregunta central que presenta al lector *The Haunting of Hill House* es si Montague tiene razón o no. Éste adereza su historia con varias referencias clásicas a lo que yo llamo el Mal Lugar; la palabra hebrea para «encantada», como en el caso de la casa encantada, *tsaraas*, que quiere decir «leproso»; la frase de Homero, *aidao domos*, que quiere decir una casa del Hades. «No hará falta que les recuerde», dice Montague, «que el concepto de

que ciertas casas están prohibidas o son impuras —quizá sagradas— es tan antiguo como la mente humana».

Al igual que en *The House Next Door*, si de una cosa podemos estar seguros es de que no hay auténticos fantasmas en Hill House. Ninguno de los cuatro personajes se topa con el espectro de la acompañante revoloteando por los pasillos con una abrasión producida por la soga en su ectoplásmico cuello. En cualquier caso, no pasa nada; el mismo Montague dice que, entre todos los casos registrados de fenómenos psíquicos, no hay ninguno en el que un fantasma haya agredido físicamente a una persona. Lo que hacen si son malignos, sugiere, es atacar la mente.

Una cosa sí sabemos acerca de Hill House es que *está mal*. Pero no podemos indicar ninguna cosa en concreto; es todo. Entrar en Hill House es como entrar en la mente de un lunático; antes de que pase mucho tiempo, uno empieza a sentirse raro también.

> Ningún ojo humano puede aislar la desgraciada coincidencia de línea y lugar que sugiere el mal en la fachada de una casa y, sin embargo, de algún modo, una maníaca yuxtaposición, un ángulo mal inclinado, un encuentro fortuito entre el tejado y el cielo, convirtieron a Hill House en un lugar de desesperación […] La fachada de Hill House parecía despierta, vigilando con sus vacías ventanas y mostrando un leve matiz de satisfacción en la ceja de una cornisa.

Y más escalofriante, más al grano:

> Eleanor se estremeció, volviéndose para ver la habitación. Tenía un diseño increíblemente defectuoso que había dejado escalofriantemente mal todas sus dimensiones, de modo que las paredes parecían siempre una fracción más largas en una dirección de lo que el ojo podía soportar, y una fracción menos de la longitud mínima tolerable en otra; aquí es donde quieren que *duerma*, piensa Eleanor incrédulamente; qué pesadillas me están esperando, ocultas entre las sombras, en esas altas esquinas; qué aliento de absurdo temor soplará sobre mi boca… y volvió a estremecerse. *De verdad*, se dijo a sí misma, *de verdad*, Eleanor.

En este párrafo vemos desarrollarse una historia de horror que el mismo Lovecraft habría aprobado con entusiasmo, si hubiera vivido lo suficiente como para leerla. Quizá incluso el viejo espectro de Providence hubiera podido aprender un par de cosas. Lovecraft estaba obsesionado con el horror de la

geometría equivocada; escribió a menudo acerca de ángulos no euclidianos que torturaban el ojo y dañaban la mente, y sugería otras dimensiones en las que la suma de los tres ángulos de un triángulo podría ser más o menos de 180° . Contemplar cosas semejantes, sugería, podía bastar para enloquecer a un hombre. Tampoco es que estuviera demasiado equivocado; ahora sabemos debido a diversos experimentos psicológicos que cuando se altera la perspectiva del mundo físico de alguien, estamos alterando lo que podría ser la piedra angular de la mente humana.

Otros escritores han tratado esta fascinante idea de la perspectiva alterada, mi favorito es el cuento «Canavan's Back Yard» de Joseph Payne Brennan, en el que un librero antiguo descubre que su patio trasero, ordinario y lleno de hierbas, es mucho más largo de lo que parece, de hecho, llega hasta las portillas del infierno. En *The Tour of the Oxrun Dead*, de Charles L. Grant, uno de los personajes principales descubre que ya no es capaz de encontrar los límites de la ciudad en la que lleva viviendo toda la vida. Le vemos arrastrarse junto a la carretera, buscando el camino de regreso. Inquietante, sin duda.

Pero Jackson manejó el concepto mejor que nadie, en mi opinión; ciertamente mejor que Lovecraft, que lo entendía pero aparentemente no podía demostrarlo. Theo entra en el dormitorio que va a compartir con Eleanor, y se queda mirando incrédulamente una vidriera, una urna decorativa, el dibujo de la alfombra. No hay nada raro en ninguno de estos objetos, uno por uno; es sólo que cuando sumamos el equivalente perceptual de su ángulos, el resultado es un triángulo cuyos ángulos suman un poco más (o un poco menos) de 180° .

Tal y como señala Anne Rivers Siddons, todo en Hill House está sesgado. No hay nada perfectamente recto o perfectamente a nivel; lo que podría explicar por qué las puertas se están abriendo y cerrando solas continuamente. Y esta idea del sesgo es importante para el concepto del Mal Lugar según Jackson, porque acentúa esos sentimientos de percepción alterada. Estar en Hill House es como estar flipando con una ligera dosis de LSD; todo parece extraño y uno se siente capaz de empezar a alucinar en cualquier momento. Pero nunca llega a hacerlo. Sólo observa incrédulamente una vidriera… o una urna ornamental… o los dibujos de una alfombra. Estar en Hill House es como mirarse en uno de esos espejos deformantes que ensanchan por un lado para estrechar por el otro. Estar en Hill House es como estar tumbado en la cama a oscuras esa noche en la que te has tomado tres copas de más… y sentir cómo la cama comienza a girar lentamente…

Jackson sugiere todo esto dulce y racionalmente; nunca es estridente (su voz suave e insinuante, junto con *Otra vuelta de tuerca*, podría haber sido el origen de la idea de Peter Straub de que las historias de horror funcionan mejor cuando son «ambiguas, discretas y contenidas»). Lo único que nos dice es que estar en Hill House afecta nuestra percepción de un modo fundamental y desagradable. Así sería, sugiere, estar en contacto telepático con un lunático.

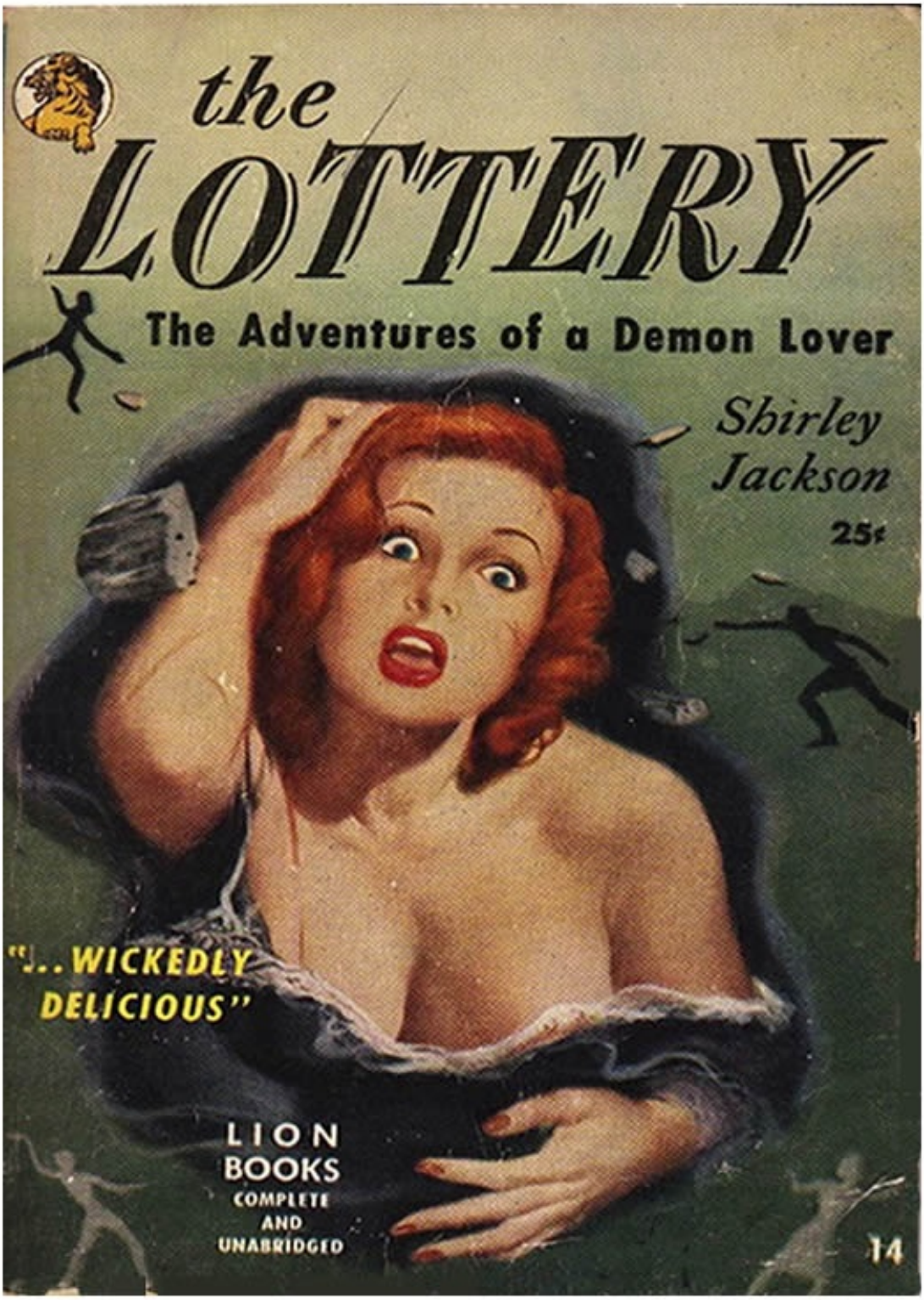
Aceptaremos el postulado de Montague: Hill House es malvada. Pero ¿hasta qué punto es Hill House responsable de los fenómenos que se producen a continuación? Hay golpes en la mitad de la noche; impactos atronadores, más bien, que aterrorizan tanto a Theo como a Eleanor. Luke y el profesor Montague intentan localizar a un perro que ladra y se pierden a un tiro de piedra de la casa, ecos de Canavan el librero (el cuento de Brennan es anterior a *The Haunting of Hill House*) y de la curiosa ciudad de Oxrun Connecticut, creada por Charles Grant. Las ropas de Theo aparecen salpicadas de una maloliente sustancia roja («pintura roja» dice Eleanor… pero su terror sugiere una sustancia más siniestra) que después desaparece. Y escrito con la misma sustancia, primero en el recibidor y luego en el guardarropa en el que aparecen colgadas las ropas machadas, ven estas palabras: VUELVE A CASA, ELEANOR… AYUDA ELEANOR VUELVE A CASA ELEANOR.

Aquí, en este mensaje, es donde las vidas de Eleanor y esta casa maligna acaban inextricablemente enlazadas. La casa la ha señalado. La casa la ha elegido… ¿o es al contrario? Sea como sea, la idea de Eleanor de que «los viajes acaban con el encuentro de los amantes» se vuelve más ominosa aún.

Theo, que tiene cierta capacidad telepática, sospecha con intensidad creciente que Eleanor en persona es la responsable de la mayoría de las manifestaciones. Una especie de tensión soterrada se ha levantado entre ambas mujeres, aparentemente a causa de Luke, del que Eleanor ha empezado a enamorarse, pero probablemente surge más profundamente de la intuición de Theo de que no todo lo que está sucediendo en Hill House es cosa *de* Hill House.

Sabemos que en el pasado de Eleanor se produjo un incidente relacionado con la telequinesis: cuando tenía doce años cayeron piedras sobre su casa «y golpearon incontrolablemente el tejado». Ella niega (histéricamente) que tuviera nada que ver con el incidente de las piedras, centrándose sin embargo en la vergüenza que le produjo el incidente, la atención no deseada (al menos eso *dice* ella) que atrajo sobre su persona. Su negación tiene un extraño efecto sobre el

lector, uno de peso creciente teniendo en cuenta el hecho de que la mayoría de los fenómenos experimentados por los cuatro en Hill House podrían atribuirse bien a poltergeist o a fenómenos telequinéticos.



Portada original de la primera edición de *La lotería* de Shirley Jackson

«Nunca me dijeron qué estaba pasando», afirma Eleanor agitadamente después de que la conversación haya dejado atrás el incidente de las piedras, nadie la está escuchando siquiera, pero en el círculo cerrado de su propio mundo narcisista, le parece que ese extraño fenómeno del pasado debe ser lo único en lo que deben estar pensando todos (tal y como ella no puede pensar en otra cosa, el tiempo exterior debe reflejar el interior). «Mi madre dijo que habían sido los vecinos, siempre estaban en contra nuestra porque ella no se mezcla con ellos. Mi madre…».

Luke la interrumpe para decir: «Creo que lo único que queremos es saber de los hechos». Pero para Eleanor, los hechos de su propia vida son todo lo que es capaz de asumir.

¿Hasta qué punto es Eleanor responsable de la tragedia que acontece a continuación? Veamos de nuevo las curiosas palabras que los cazafantasmas encuentran escritas en el recibidor: AYUDA ELEANOR VUELVE A CASA ELEANOR. *The Haunting of Hill House*, sumida como está en las ambigüedades gemelas de la personalidad de Eleanor y las de la propia Hill House, acaba siendo una novela que puede ser interpretada de muchas maneras. AYUDA ELEANOR, por ejemplo. Si la propia Eleanor es la responsable del mensaje, ¿es ella la que está pidiendo ayuda? Si la responsable es la casa, ¿está pidiéndole ayuda a ella? ¿Está Eleanor creando el fantasma de su madre? ¿O es su madre la que está pidiendo ayuda? ¿O acaso Hill House ha examinado la mente de Eleanor y ha escrito aquello que más pueda afectar el sentimiento de culpa que la reconcome? Aquella acompañante de antaño a la que tanto se parece Eleanor acabó colgándose después de hacerse con la propiedad de la casa, y quizá el motivo fuera la culpa. ¿Está la casa intentando hacer lo mismo con Eleanor? Así es como la casa contemporánea diseñada por Kim Dougherty se mete en las mentes de sus inquilinos en *The House Next Door*, buscando los puntos débiles y atacándolos. Hill House podría estar haciendo esto mismo… sola, o con la ayuda de Eleanor… o quizá sea Eleanor quien lo hace a solas. El libro es sutil, y la respuesta a estos interrogantes queda en mayor medida en manos del lector.

Pero ¿qué me dice del resto de la frase, VUELVE A CASA ELEANOR? Una vez más podríamos estar oyendo la voz de la madre fallecida de Eleanor en esta imperiosa llamada, o la voz de su yo más profundo, reaccionando ante su nueva independencia, su intento por escapar al «empalagoso autoritarismo» de Parks hacia un estado embriagador pero existencialmente temeroso de libertad

personal. Particularmente, veo esta última como la posibilidad más lógica. Del mismo modo que, en la última novela de Jackson, Merricat nos dice que «siempre hemos vivido en el castillo», también Eleanor ha vivido siempre en su propio mundo cerrado y sofocante, aislado, rodeado de colinas, asegurado tras puertas cerradas cuando cae la noche. La amenaza real que parece sentir viene de Montague, más aún de Luke, y sobre todo de Theo. «Confundes por completo el juego con la maldad», le dice Theo a Eleanor después de que Eleanor haya expresado en voz alta su desasosiego ante la idea de pintarse las uñas de los pies de rojo, igual que las de Theo. Ésta dice su frase sin mayor intención, pero la idea golpea de cerca el origen de los conceptos vitales más arraigados en Eleanor. Esta gente representa ante Eleanor la posibilidad de otro tipo de vida, uno principalmente antiautoritario y antinarcisista. Eleanor se ve a la vez atraída y repelida por la perspectiva; después de todo, estamos hablando de una mujer de treinta y dos años que se siente atrevida cuando compra dos pares de pantalones. Y no creo que sea muy atrevido por mi parte sugerir que el VUELVE A CASA ELEANOR es un mandato que la misma Eleanor se ha hecho a sí misma; al igual que Narciso, es incapaz de alejarse del estanque.

En cualquier caso, hay una tercera implicación; una que me resulta casi demasiado terrible de aceptar, y que es básica en mi opinión de que éste es uno de los mejores libros jamás producidos por el género. Dicho simplemente: VUELVE A CASA ELEANOR podría ser la invitación de Hill House a Eleanor para que ésta se una a ella. Los viajes terminan con el encuentro de los amantes, dice Eleanor, y poco antes de alcanzar el final de su viaje, recuerda esta vieja rima infantil:

Entra y sal por las ventanas,
entra y sal por las ventanas,
entra y sal por las ventanas,
como ya hemos hecho antes.

Ve a encontrarte con tu amante,
ve a encontrarte con tu amante,
ve a encontrarte con tu amante,
como ya hemos hecho antes.

De un modo u otro, ya sea Hill House o sea Eleanor la principal causante del

encantamiento, las ideas formuladas por Park y Malin son perfectamente aplicables. O bien Eleanor ha conseguido, mediante su habilidad telequinética, convertir Hill House en un gigantesco espejo que refleja su propio subconsciente, o Hill House es un camaleón capaz de convercerla de que finalmente ha encontrado el lugar idóneo para ella, su propia taza de estrellas esculpida entre las amenazantes colinas.

Creo que a Shirley Jackson le gustaría que nos apartáramos de su novela con el convencimiento último de que Hill House fue la responsable. Aquel primer párrafo sugiere vehementemente un «mal externo», una fuerza primitiva como la que habita la casa de al lado de Anne Rivers Siddons, una fuerza divorciada de la humanidad. En el final de Eleanor podemos intuir tres capas de «verdad»: el convencimiento de Eleanor de que la casa está encantada; el convencimiento de Eleanor de que la casa es el lugar idóneo para ella, que ha estado esperando a alguien como ella; la comprensión final de Eleanor de que ha sido utilizada por un organismo monstruoso, que ha sido de hecho manipulada a nivel subconsciente para convencerla de que era ella la que estaba manejando los hilos. Pero todo ha sido hecho con espejos, como dicen los magos, y la pobre Eleanor es asesinada por la falsedad definitiva de su propio reflejo en el ladrillo, la piedra y el cristal de Hill House.

> Realmente lo estoy haciendo, pensó, girando el volante para dirigir el coche hacia el gran árbol en la curva del sendero de entrada. Realmente lo estoy haciendo, lo estoy haciendo yo sola, ahora, por fin: ésta soy yo. Realmente lo estoy haciendo yo yo yo.
>
> En el interminable segundo del impacto antes de que el coche se empotrara en el árbol, Eleanor pensó con toda claridad, ¿por qué estoy haciendo esto? ¿Por qué estoy haciendo esto? ¿Por qué no me detienen?

«Lo estoy haciendo yo sola, ahora por fin: ésta soy yo», piensa Eleanor. Pero, por supuesto, en el contexto del nuevo gótico americano es imposible que pudiera pensar otra cosa. Su último pensamiento antes de morir no está dedicado a Hill House, sino a sí misma.

La novela termina con una recuperación del primer párrafo, cerrando completamente el círculo… y dejándonos con una desagradable intuición: si Hill House no estaba encantada antes, ciertamente ahora lo está. Jackson termina diciéndonos que fuese lo que fuese que caminara por Hill House, caminaba a solas.

Para Eleanor Vance, todo sigue como siempre.

4

Una novela que nos permite alejarnos limpiamente del Mal Lugar (y quizá ya vaya siendo hora de que nos alejemos de las casas encantadas antes de que acabemos realmente acojonados) es *La semilla del diablo*[144], de Ira Levin, aparecida en 1967. Cuando se estrenó la película de Roman Polanski, me gustaba decirle a la gente que éste era uno de esos rarísimos casos en los que si has leído el libro no hacía falta ver la película y si habías visto la película no hacía falta leer el libro.

Esto no es del todo cierto (nunca lo es), pero la versión fílmica de Polanski es asombrosamente fiel a la novela de Levin, y ambos parecen compartir el mismo sentido del humor y la ironía. No creo que ningún otro hubiera podido adaptar igual de bien la excelente novela de Levin… por cierto, a pesar de que siempre es asombroso que Hollywood se mantenga fiel a una novela (a veces pienso que las grandes productoras pagan sumas mareantes por los derechos de los libros únicamente para poder decirles a los autores qué partes son las que no funcionan; ciertamente el ejercicio de ego más caro en la historia de las artes y las letras americanas), no resulta tan asombroso en el caso de Levin. Todas las novelas que ha escrito[145] están maravillosamente construidas. Es el relojero suizo de la novela de intriga; en lo que a argumento se refiere, hace que los demás parezcamos como esos relojes de cinco dólares que pueden comprarse en las tiendas de saldos. Ya sólo esto ha hecho a Levin casi invulnerable ante los destrozos de los productores, esos subvertidores más interesados en los efectos visuales que en una narración coherente. Los libros de Levin están construidos con tanta precisión como una elegante torre de naipes; a la que se suprima un giro argumental todo se viene abajo. En consecuencia, los cineastas se han visto en gran parte obligados a preservar lo creado por Levin.

Respecto a la película, el mismo Levin afirma: «Siempre he pensado que *La*

semilla del diablo es la adaptación más fiel de una novela jamás producida por Hollywood. No sólo incorpora fragmentos enteros de diálogo sacados directamente del libro, sino que incluso sigue el color de las prendas de vestir (en los casos en los que lo mencionaba) y la distribución del apartamento. Pero quizá lo más importante de todo sea el modo de dirigir de Polanski, que no se sirve de la cámara para mostrarnos directamente el horror, sino que prefiere dejar que el público lo descubra por sí mismo asomando por una esquina de la pantalla, algo que, me parece, coincide felizmente con mi estilo literario.

»Curiosamente, hubo un motivo para su fidelidad al libro. Su guión era la primera adaptación que había escrito a partir del material de otro escritor; sus películas anteriores habían sido todas ellas originales. Creo que no sabía que estaba permitido (¡que es casi obligatorio!) hacer cambios. Recuerdo que me llamó desde Hollywood para preguntarme en qué número de *The New Yorker* había visto Guy el anuncio de la camisa. Con gran disgusto tuve que admitir que me lo había inventado; había asumido que cualquier número de The New Yorker llevaría algún anuncio de camisas bonitas. Pero el número correspondiente a la escena lo desconocía».

Levin ha escrito dos novelas de horror: *La semilla del diablo* y *Las poseídas de Stepford*, y a pesar de que ambas relucen con la exquisita construcción marca de la casa, probablemente ninguna de las dos sea tan efectiva como su primer libro, que por desgracia ya no se lee tanto actualmente. *Un beso antes de morir* es una cruda historia de misterio relatada con gran *élan*, algo ya considerablemente inusual, pero más raro aún es el hecho de que el libro (que Levin escribió a los veintipocos años) contiene sorpresas que realmente sorprenden… y es relativamente inmune a ese terrible demonio de lector, aquel o aquella que MIRA LAS TRES ÚLTIMAS PÁGINAS PARA VER CÓMO VA A ACABAR TODO.

¿Es usted de los que se entregan a este desagradable e indigno engaño? ¡Sí, usted! ¡Estoy hablando con usted! ¡No mire hacia otro lado ni se ría por lo bajini! ¡Dé la cara! ¿Alguna vez estando en la librería ha mirado furtivamente a su alrededor y ha leído el final de una novela de Agatha Christie para saber quién era el asesino y por qué? ¿Alguna vez se ha adelantado hasta el desenlace de una novela de terror para ver si el protagonista sale de la oscuridad y hacia la luz? Si alguna vez lo ha hecho, sólo tengo tres palabras que me siento en el deber de trasmitirle: ¡DEBERÍA DARLE VERGÜENZA! Si ya es una bajeza doblar las esquinas de las páginas de un libro para marcar el punto, MIRAR LAS TRES ÚLTIMAS

PÁGINAS PARA VER CÓMO VA A ACABAR TODO es peor aún. Si tiene usted esta costumbre, le insto a que la abandone… ¡abandónela de inmediato[146]!

Bueno, basta de digresiones. Lo único que quería decir sobre *Un beso antes de morir* es que la mayor sorpresa del libro, la auténtica bomba, está cómodamente embutida a unas cien páginas al comienzo de la historia. Si uno se encuentra con ella mientras ojea el libro al azar, no tiene ningún significado en especial. Pero si lo ha leído todo fielmente hasta llegar a ese momento, significa… todo. El único otro escritor que se me ocurre de buenas a primeras con esa fantástica capacidad para emboscar por completo al lector es el fallecido Cornell Woolrich (que también firmaba como William Irish), pero Woolrich no tenía el ingenio mordaz de Levin. Levin habla con afecto de Woolrich como una de sus influencias, y menciona *La mujer fantasma* y *La novia iba de negro* como las favoritas entre sus obras.

El ingenio de Levin es probablemente un punto de partida más apropiado para hablar de *La semilla del diablo* que su habilidad para construir una historia. Su producción es relativamente escasa (una media de un libro cada cinco años más o menos), pero es interesante resaltar que una de sus cinco novelas, *Las poseídas de Stepford*, funciona mejor como sátira, casi como una farsa (William Goldman, el novelista/guionista que adaptó dicho libro a la gran pantalla era consciente de ello; recordarán ustedes que anteriormente mencionamos la frase: «Oh, Frank, eres el mejor, eres el campeón»), igual que *La semilla del diablo* es una especie de sátira socio religiosa. También podríamos mencionar *Los niños de Brasil*, la novela más reciente de Levin, a la hora de hablar de su ingenio. El título en sí ya es un chiste, y a pesar de que el libro trata (si bien periféricamente) de temas como los campos de concentración nazis y de los «experimentos científicos» que allí tuvieron lugar (algunos de dichos experimentos científicos, recordemos, incluían el intentar fecundar mujeres con esperma de perro y administrar dosis letales de veneno a gemelos idénticos para ver si tardarían lo mismo en morir), vibra con su propio ingenio nervioso y parece parodiar esas noveluchas a lo Martin-Bormann-sigue-vivo-y-se-esconde-en-Paraguay que aparentemente seguirán acompañándonos hasta el fin del mundo.

No pretendo sugerir que Ira Levin sea Jackie Vernon o George Orwell con una máscara de asustar, nada tan simple ni simplista. Estoy sugiriendo que los libros que ha escrito consiguen provocar inquietud sin convertirse en un pesado tratado sin gracia (dos novelas de horror pertenecientes a la Escuela del Tratado

Pesado Carente de Humor son *Damon*, de C. Terry Cline, y *El Exorcista*, de William Peter Blatty; desde entonces Cline ha mejorado como escritor y Blatty ha guardado silencio… para siempre, si tenemos suerte).

Levin es uno de los pocos escritores que ha regresado en más de una ocasión al campo del horror y lo sobrenatural y que no parece tenerle miedo al hecho de que gran parte de las convenciones con las que juega el género son completamente ridículas; y además, con mucho mejor resultado que la mayoría de los críticos, que visitan el género del mismo modo que en otros tiempos las damas blancas de la alta sociedad visitaban a los niños de las factorías de esclavos de Nueva Inglaterra con cestas de comida el día de Acción de Gracias y con huevos de chocolate y conejitos en Pascua. Estos críticos de segunda, ignorantes tanto en su enervante elitismo como en su absoluto desconocimiento de los mecanismos y logros de la narrativa popular, son capaces de burlarse de tonterías tales como las pociones burbujeantes, los sombreros negros y picudos y demás abracadabras propios del relato sobrenatural, pero son incapaces de apreciar (o se niegan a ello) los poderosos arquetipos universales que subyacen bajo los mejores ejemplos.

Y sí, por supuesto que hay elementos ridículos; he aquí la primera vez que Rosemary ve al niño al que ha dado a luz:

> Sus ojos eran amarillo-dorados, todo amarillo-dorados, sin blanco ni iris; todo amarillo-dorados, con pupilas en forma de rayitas verticales negras.
>
> No pudo separar la vista de él.
>
> Los ojos del bebé se fijaron en ella, dorado-amarillentos, y, después, en el crucifijo boca abajo que se balanceaba.
>
> Ella alzó la vista y vio que todos la estaban observando, y, cuchillo en mano, les grito:
>
> —¿Qué le han hecho a sus ojos?
>
> Se estremecieron y miraron a Roman.
>
> —Tiene los ojos de Su Padre —contestó Roman[147].

Para cuando alcanzamos este punto, llevamos doscientas nueve páginas viviendo y sufriendo con Rosemary Woodhouse, y la respuesta de Roman Castavet a su pregunta parece casi como el remate de un largo y rebuscado chiste, uno de esos que terminan con algo por el estilo de «My, that’s a long way to tip a Rari» o «Rudolph the Red knows rain, dear»[148]. Además de los ojos amarillos, el bebé de Rosemary también tiene garras («son muy bonitas», le dice Roman a Rosemary, «diminutas y perladas. Los guantes son sólo para que no se

arañe a Sí mismo»), y rabo, y unos cuernos incipientes. Cuando hablé del libro en un curso titulado «Temas en la narrativa de Horror y Sobrenatural» en la Universidad de Maine, uno de mis estudiantes murmuró que diez años después el hijo de Rosemary sería el único chaval del equipo de béisbol que necesitaría una gorra especial.

Básicamente, Rosemary ha dado a luz a la versión animada de Satanás, el pequeño demonio con el que tan familiarizados estamos todos de niños y que a veces aparece en los dibujos, discutiendo con un angelito por encima de la cabeza del protagonista. Levin amplía la sátira presentándonos un aquelarre formado casi exclusivamente por ancianos que discuten con voz chillona sobre el modo en el que deberían ocuparse del bebé. El hecho de que Laura-Louise y Minnie Castevet sean demasiado viejas para cuidar de un bebé añade en cierto modo un último toque macabro, y la primera tentativa de Rosemary de establecer un vínculo con su hijo surge cuando le dice a Laura-Louise que está balanceando a «Andy» demasiado rápido y que hace falta engrasar las ruedas de su cuna.

El logro de Levin es que la sátira no sólo no desinfla el horror sino que además lo potencia. *La semilla del diablo* es una espléndida confirmación de la idea de que el horror y el humor van de la mano, y que negar uno es negar al otro. Es un hecho del que Joseph Heller hace una utilización espléndida en *Trampa-22* y que Stanley Elkin utilizó en *El no va más*[149] (que podría haberse subtitulado «Trabajo en el más allá»).

Además de la sátira, Levin engalana su novela con vetas de ironía («es buena para la sangre queridos», solía decir la Vieja Bruja de los tebeos de la E. C.). En una de las primeras escenas, los Castevet invitan a Guy y a Rosemary a cenar; Rosemary acepta, siempre y cuando no sea demasiada molestia.

> —Cariño, si fuera una molestia ya no se lo habría pedido —afirmó la señora Castevet—. Créame, soy tan egoísta como largo es el día.
>
> Rosemary sonrió.
>
> —No era eso lo que me decía Terry.
>
> —Bueno —declaró la señora Castevet con una sonrisa de satisfacción—. Terry no sabía lo que decía.

La ironía es que todo lo que dice Minnie Castevet en este intercambio es verdad literal; es cierto que es tan egoísta como largo es el día, y Terry (que

acaba bien asesinada o bien suicidándose tras descubrir que ha sido o va a ser utilizada como incubadora para el hijo del demonio) efectivamente no sabía de lo que estaba hablando. Pero acabó por descubrirlo. Oh, sí. Heh-heh-heh.

Mi esposa, que se crió en la fe católica, afirma que el libro es, además, una comedia religiosa con su propio remate humorístico. *La semilla del diablo,* dice, demuestra lo que la iglesia católica lleva diciendo toda la vida: que los matrimonios mixtos no funcionan. Este elemento de comedia en particular quizá se ve enriquecido cuando añadimos el hecho de que el propio Levin es judío frente a la parafernalia cristiana utilizada por el aquelarre. Visto desde este punto de vista, el libro se convierte en una especie de no-hace-falta-ser-judío-para-apreciar-las-opiniones-de-Levin sobre la lucha entre el bien y el mal.

Antes de dejar la idea de la religión y hablar un poco sobre el sentimiento de paranoia que parece ser el auténtico motor del libro, permítame sugerir que, a pesar de que Levin nos guiñe el ojo, no hay motivo para pensar que esté siendo irónico todo el tiempo. *La semilla del diablo* fue escrita y publicada en el momento en que la tormenta del «Dios ha muerto» rugía con más fuerza en la tetera de los sesenta, y el libro trata de la cuestión de la fe de un modo nada pretencioso pero meditado e intrigante.

Podríamos decir que el tema principal de *La semilla del diablo* está relacionado con la paranoia urbana (en oposición a la paranoia rural que veremos en *Los ladrones de cuerpos* de Jack Finney), pero que otro tema importante, aunque menos, podría ser el siguiente: el debilitamiento de las convicciones religiosas es una grieta por la que se cuela el diablo, tanto en el macrocosmos (cuestiones de fe mundial) como en el microcosmos (el ciclo de la fe de Rosemary que pasa de tener fe como Rosemary Reilly a perderla como Rosemary Woodhouse, para volver a recuperarla como madre de un hijo infernal). No estoy sugiriendo que Ira Levin crea en este tesis puritana (aunque quizá sí lo haga, realmente no lo sé). Sí sugiero, en cualquier caso, que es un buen punto de apoyo mediante el que alzar la trama, y que juega limpio con la idea y explora la mayoría de sus implicaciones. En el peregrinaje religioso de Rosemary, Levin nos ofrece una tragicómica alegoría de la fe.



La semilla del diablo

Rosemary y Guy empiezan como una típica pareja de recién casados; Rosemary toma pastillas anticonceptivas a pesar de su rígida educación católica, y ambos han decidido que tendrán hijos sólo cuando ellos (no Dios) lo decidan y se sientan preparados. Después del suicidio de Terry (¿o fue asesinato?), Rosemary tiene un sueño en el que es regañada por una antigua maestra, la hermana Agnes, por tabicar las ventanas de la escuela provocando la descalificación de ésta en un concurso de escuelas bonitas. Pero entremezclándose con el sueño están las voces reales que vienen del apartamento de los Castevet, y es Minnie Castevet, hablando a través de la hermana Agnes en el sueño de Rosemary, a la que oímos:

> —¡Cualquiera, cualquiera! —dijo la hermana Agnes—. Sólo tiene que ser joven, sana y que ya no sea virgen. No tenía por qué ser una puta adicta a las drogas sacada del arroyo. ¿No te lo dije yo desde el principio? Cualquiera, con tal de que sea joven, sana y que ya no sea virgen.

Esta secuencia onírica funciona a varios niveles a la vez. Nos entretiene de un modo tenso y nervioso; nos informa del hecho de que de algún modo los Castevet están involucrados en la muerte de Terry; nos permite ver que a Rosemary le esperan aguas turbulentas. Quizá esto sea algo que sólo interesa a

otros escritores (es más como dos mecánicos revisando un sofisticado carburador de cuatro tubos que un análisis clásico), pero Levin hace el trabajo de un modo tan discreto que no estará de más que lo señale y diga: «¡Aquí! Éste es el momento en el que empieza a acercarse a ustedes; éste es el punto de entrada, y a partir de aquí, va a trabajarles por dentro, acercándose a su corazón».

Y sin embargo lo más significativo de este pasaje es que Rosemary ha tejido un sueño de intencionalidad católica en torno a las palabras que su mente medio dormida ha escuchado. Simboliza a Minnie Castevet como una monja… que es precisamente lo que es, aunque sea de una iglesia más oscura que la de la anciana hermana Agnes. Mi esposa también dice que uno de los principios básicos de la iglesia católica con los que ella creció era: «Entréganos a tus hijos y serán nuestros para siempre». El zapato ajusta y Rosemary lo lleva puesto. E, irónicamente, es el debilitamiento superficial de su fe lo que permite que el diablo entre en su vida… pero es el inmutable poso dejado por esa misma fe el que la permite aceptar a «Andy» con cuernos y todo.

Así maneja Levin los puntos de vista religiosos en el microcosmos; aparentemente, Rosemary es la típica joven moderna que podría haber salido vivita y coleando del poema de Wallace Stevens «Sunday Morning», el sonido de las campanas no significa nada para ella mientras se sienta a pelar naranjas. Pero por debajo, la alumna de colegio religioso, Rosemary Reilly, sigue estando presente.

El modo en el que maneja el macrocosmos es parecido, sólo que en mayor medida.

En la cena que organizan los Castevets para los Woodhouse, la conversación pasa a centrarse en la inminente visita del Papa a Nueva York. «Intenté hacer creíbles los elementos más increíbles del libro», indica Levin, «incorporando fragmentos de “vida real” en todo momento. Siempre guardo pilas de periódicos, y al escribir uno o dos meses después de los hechos, pude introducir sucesos como la huelga de transportes o la elección de Lindsay como alcalde. Cuando, tras haber decidido por motivos obvios que el bebé debería nacer el 25 de junio, repasé las noticias para ver qué había sucedido la noche que Rosemary debería concebir, y ya sabes lo que encontré: la visita del Papa y la misa televisada. ¡Para que hablen de serendipidad! A partir de entonces quedé convencido de que el libro estaba Predestinado a Existir».

La conversación entre Guy Woodhouse y los Castevet sobre el Papa parece predecible, incluso banal, pero expresa el preciso punto de vista que Levin

amablemente sugiere que es responsable de todo lo que va a suceder:

—He oído en la tele que va a retrasar su visita y que esperará a que la huelga acabe —dijo la señora Castevet.

Guy sonrió.

—Bueno, así es el mundo del espectáculo.

El señor y la señora Castevet se echaron a reír y Guy se rió con ellos. Rosemary sonrió y cortó su parte de solomillo…

Todavía riendo, el señor Castevet dijo:

—Es lo que es, sabe: eso es *precisamente* lo que es: ¡un espectáculo!

—Ya puede decirlo —dijo Guy.

—Los trajes, los rituales —dijo el señor Castevet—. Todas las religiones, no sólo la católica. Espectáculos para el ignorante.

La señora Castevet intervino:

—Creo que estamos ofendiendo a Rosemary.

—No, en absoluto —dijo Rosemary.

—No es usted religiosa, querida, ¿verdad? —preguntó el señor Castevet.

—Me criaron para que lo fuera —respondió Rosemary—, pero ahora soy agnóstica. No me han ofendido. De verdad que no[150].

No dudamos la verdad de esta afirmación de Rosemary Woodhouse, pero por debajo de esa fachada hay una chiquilla llamada Rosemary Reilly que está *muy* ofendida y que probablemente piensa que semejante conversación es blasfema.

Los Castevet están llevando a cabo una extraña especie de entrevista laboral a Rosemary y a Guy, poniendo a prueba el alcance y la profundidad de sus creencias y compromisos; están revelando su propio desprecio por la iglesia y lo sagrado; pero Levin sugiere que también están expresando puntos de vista aceptados comúnmente… y no sólo por satanistas.

Y sin emabargo la fe debe existir por debajo, sugiere; es el debilitamiento de la superficie lo que permite que entre el diablo; pero a un segundo nivel, incluso los Castevet tienen una necesidad vital del cristianismo, porque sin lo sagrado no existe lo profano. Los Castevet parecen notar la presencia de Rosemary Reilly por debajo de Rosemary Woodhouse, y es su esposo, Guy, un auténtico pagano, a quien utilizan de intermediario. Y Guy se rebaja admirablemente para la ocasión.

No se nos permite dudar de que es el ablandamiento de la fe de Rosemary lo que ha abierto una puerta para que el diablo entre en su vida. Su hermana Margaret, una buena católica, hace una llamada a larga distancia a Rosemary poco después de que la trama de los Castevet se haya puesto en marcha. «He

tenido todo el día un tonto presentimiento, Rosemary. Que te había ocurrido algo. Un accidente o algo así».

Rosemary no se ve favorecida por ninguna premonición porque no es digna de ella (lo más parecido es el sueño en el que la hermana Agnes habla con la voz de Minnie Castevet). Los buenos católicos son quienes reciben las buenas premoniciones, dice Levin (y esta vez no nos resulta tan fácil detectar la ironía).

El motivo religioso está presente durante todo el libro, y Levin se sirve de él con inteligencia, pero quizá deberíamos cerrar nuestra discusión con algunas reflexiones acerca del destacable «sueño de concepción» de Rosemary. En primer lugar, resulta significativo que el momento escogido por el diablo para fecundar a Rosemary coincida con la visita del Papa. La *mousse* de Rosemary está envenenada, pero sólo ingiere una pequeña cantidad. Como resultado, tiene un recuerdo soñado de su encuentro sexual con el diablo, interpretado simbólicamente por su subconsciente. Pequeños destellos de realidad asoman aquí y allá a medida que Guy la prepara para su encuentro con Satanás.

En su sueño, Rosemary se encuentra en un yate con el asesinado presidente Kennedy. También están allí Jackie Kennedy, Pat Lawford y Sara Churchill. Rosemary le pregunta a JFK si también va a venir su buen amigo Hutch (que se erige en protector de Rosemary hasta que es eliminado por el aquelarre; también es el primero que avisa a Rosemary y a Guy de que el Bramford es un Mal Lugar). Kennedy sonríe y le dice que el crucero es «sólo para católicos». Aunque Minnie no ha mencionado anteriormente este requisito, contribuye a reafirmar la idea de que la persona en la que realmente está interesado el aquelarre es en Rosemary Reilly. Una vez más, lo que realmente les preocupa parece ser la blasfemia; el linaje espiritual de Cristo debe ser pervertido para permitirles conseguir un nacimiento.

Guy le quita a Rosemary su alianza, finalizando simbólicamente su matrimonio, pero también convirtiéndose es una especie de padrino a la inversa; el amigo de Rosemary, Hutch le avisa de que se acerca mal tiempo (¿y qué es una madriguera, *hutch* en inglés, sino un refugio para conejos?). Durante el acto sexual, Guy se convierte en el diablo, y al final del sueño volvemos a ver a Terry, esta vez no como novia caída de satanás sino como sacrificio necesario para abrir el camino.



*La semilla del diablo**

En manos menos expertas semejante escena onírica podría haber sido pesada y didáctica, pero Levin la maneja ligera y rápidamente, comprimiendo toda la secuencia en apenas cinco páginas.

Pero la corriente que fluye con más fuerza en *La semilla del diablo* no es la religiosa sino la paranoia urbana. El conflicto entre Rosemary Reilly y Rosemary Woodhouse enriquece la historia, pero si el libro consigue provocar horror (y yo creo que lo hace) es porque Levin es capaz de jugar con gran habilidad con nuestra sensación de innata paranoia.

El horror busca pulsar nuestros puntos de presión, ¿y dónde somos más vulnerables que en nuestros sentimientos de paranoia? En muchos aspectos *La semilla del diablo* es como la versión siniestra de una película de Woody Allen, y la dicotomía Woodhouse/Reilly también resulta útil en este caso. Además de ser católica para siempre por debajo de su fachada agnóstica, Rosemary es, por debajo del barniz cosmopolita que tanto se ha esforzado por conseguir, una chica de pueblo… y puedes sacar a la chica del campo, pero etcétera, etcétera.

Hay una frase (que me encantaría atribuir a alguien si pudiera recordar a quién) que afirma que la paranoia total es el conocimiento total. En cierto modo, la historia de Rosemary es la del obtención de ese conocimiento. Los lectores llegamos a la paranoia antes que ella (Minnie, por ejemplo, lavando los platos con deliberada lentitud para que Roman pueda hablar con Guy —o venderle una

moto— en la otra habitación), pero después de su encuentro onírico con el diablo y su embarazo, también Rosemary la comparte. Cuando se despierta a la mañana siguiente, encuentra arañazos —como de garras— por todo su cuerpo. «No me grites», dice Guy mostrándole las uñas, «ya me las he cortado».

Poco después, Minnie y Roman inician una campaña para que Rosemary contrate a un obstetra (el famoso Abe Sapirstein) en vez de al joven médico al que ha estado consultando. *No lo hagas, Rosemary*, nos gustaría decirle; *es uno de ellos*.

La psiquiatría moderna nos enseña que no hay ninguna diferencia entre nosotros y el esquizofrénico encerrado en Bedlam[151], salvo que nosotros, de algún modo, conseguimos mantener a raya nuestras sospechas más extravagantes, mientras que las suyas han escapado a su control; historias como *La semilla del diablo* o *Los ladrones de cuerpos* de Finney parecen confirmar dicha idea. Ya hemos abordado la historia de horror como un relato que extrae su efecto de nuestro terror ante las cosas que se separan de la norma; lo hemos observado como un territorio tabú en el que penetramos aterrados y temblorosos; y también como una fuerza dionisíaca que podría invadir nuestro tranquilo statu quo apolíneo sin previo aviso. Quizá todas las historias de horror traten en realidad del desorden y el temor al cambio, y en *La semilla del diablo* tenemos la sensación de que todo empieza a desdibujarse a la vez, no podemos ver los cambios pero los sentimos. Nuestro temor por Rosemary surge del hecho de que parece ser la única persona normal en una ciudad llena de maníacos peligrosos.

Antes de que hayamos alcanzado la mitad del relato de Levin, sospechamos de *todo el mundo*, y en nueve de cada diez casos habremos hecho bien. En nombre de Rosemary se nos permite entregarnos completamente a nuestra paranoia, y todas nuestras pesadillas se hacen realidad. La primera vez que leí el libro, recuerdo que incluso sospeché del doctor Hill, el amable obstetra joven al que Rosemary deja de lado a favor del doctor Sapirstein. Por supuesto, Hill no es un satanista… sólo les entrega a Rosemary cuando ésta acude a él buscando protección.

Si las novelas de horror sirven como catarsis para los horrores mundanos, entonces *La semilla del diablo* parece reflejar y servirse de modo efectivo de los sentimientos muy reales de paranoia del urbanita. En este libro realmente no hay buena gente en la puerta de al lado, y nuestras peores fantasías acerca de la estrafalaria ancianita del 9-B resultan ciertas. El auténtico triunfo de la novela es

que nos permite abandonarnos a nuestra locura durante un rato.

5

De la paranoia urbana pasamos a la paranoia rural: *Los ladrones de cuerpos*[152] de Jack Finney[153]. El propio Finney tiene algunas cosas que decir acerca de su libro, que se publicó por primera vez como novela de bolsillo de Dell en 1955.

«Escribí el libro a principios de los cincuenta, y la verdad es que no recuerdo demasiado sobre él. Recuerdo que sencillamente me apetecía escribir algo acerca de un suceso extraño —o una serie de ellos— en una pequeña ciudad; algo inexplicable. Y mi primera idea fue que habría una escena en la que un perro resultaría herido, quizá atropellado por un coche, y que se descubriría que parte del esqueleto del animal era de acero inoxidable; el hueso y el acero estarían unidos, fundidos entre sí de modo que quedara claro que habían crecido juntos. Pero esta idea no me condujo a ninguna parte […] Recuerdo que escribí el primer capítulo (prácticamente como se publicó, si no recuerdo mal) en el que la gente se quejaba de que alguien cercano a ellos era en realidad un impostor. Pero tampoco sabía adónde me iba a conducir eso. En cualquier caso, dándole vueltas al concepto, intentando sacarlo adelante, me encontré con una teoría científica que afirmaba que los objetos podrían moverse a través del espacio debido a la presión de la luz, y que una forma de vida latente podría flotar de este modo a través del espacio… y [esto] acabó por darle forma al libro.

»Nunca me satisfizo mi propia explicación sobre cómo estos objetos parecidos a hojas secas acababan adoptando el aspecto de la gente a la que asimilaban; me parecía, y me sigue pareciendo, floja, pero fue lo mejor que se me ocurrió.

»He leído varias teorías sobre el “significado” de la historia, lo cual me divierte, ya que nunca quise darle ninguno; sólo era una historia pensada para entretener, sin ningún significado oculto. La primera adaptación al cine siguió el libro con gran fidelidad, excepto por el estúpido final; y siempre me han hecho

gracia las afirmaciones de ciertas personas relacionadas con la película que afirman que tenían tal o cual mensaje en la mente. Si es así, ya es más de lo que yo tuve nunca y, dado que siguieron mi historia muy de cerca, me resulta difícil ver cómo consiguieron filtrar dicho mensaje. Y cuando alguien ha definido el mensaje, a mí siempre me ha sonado un tanto simple. La idea de ponerte a escribir todo un libro para decir que no es bueno que todos seamos iguales y que la individualidad es algo positivo me hace reír».

No obstante, Jack Finney ha escrito abundantemente acerca de la idea de que la individualidad es algo positivo y que la conformidad puede llegar a ser algo realmente aterrador pasado cierto punto.

Sus comentarios acerca de la primera versión fílmica de *Los ladrones de cuerpos* (extraídos de una carta que me escribió el 24 de diciembre de 1979), también me provocaron una sonrisa a mí. Tal y como tan a menudo demuestran Pauline Kael, Penélope Guilliatt y demás críticos de cine seriotes, no hay nada tan carente se sentido del humor como un importante crítico de cine dispuesto a buscar significados ocultos en obras sencillas («En *La Furia*», escribió Pauline Kael, aparentemente con toda la seriedad del mundo, «Brian De Palma ha encontrado el corazón inservible de América»); es como si dichos críticos sintieran la necesidad de demostrar una y otra vez su capacidad intelectual, son como chavales adolescentes que se sienten obligados a demostrar una y otra vez lo machos que son… quizá ante ellos mismos principalmente. Esto podría deberse a que trabajan en los márgenes de un campo que trata en exclusiva con imágenes y palabras; seguramente deben ser conscientes de que a pesar de que se necesita al menos una educación mínima para entender y apreciar todas las facetas incluso de un libro tan accesible como *Los ladrones de cuerpos*, cualquier analfabeto con cuatro dólares en el bolsillo puede ir al cine y encontrar el corazón inservible de América. Las películas no son sino libros ilustrados que hablan, y esto parece haber dejado a muchos críticos de cine con un agudizado sentimiento de inferioridad. Los mismos cineastas se muestran a menudo encantados de participar en esta grotesca orgía crítica, y es por eso por lo que me entraron ganas de echarme a aplaudir cuando Sam Peckinpah le dio la siguiente respuesta lacónica a un crítico que le había preguntado cuál era el motivo *real* de que hubiera hecho una película tan violenta como *Grupo salvaje*: «Me gustan los tiroteos». O eso es lo que dicen que respondió y, si no fuera cierto, amigos, debería serlo.



La invasión de los ultracuerpos

La versión de Don Siegel de *Los ladrones de cuerpos* es un ejemplo divertido de cómo los críticos de cine pueden intentar salirse con la suya utilizando argumentos opuestos. Empezaron diciendo que tanto la novela de Finney como la película de Siegel eran sendas alegorías de la caza de brujas emprendida por McCarthy. Después, el propio Siegel afirmó que su película hablaba en realidad de la amenaza roja. No fue tan lejos como para afirmar que había un comunista debajo de cada cama norteamericana, pero apenas podemos dudar que al menos Siegel pensaba estar haciendo una película acerca de la quinta columna. Podríamos decir que la paranoia alcanza su grado máximo: están aquí… *¡y son exactamente iguales a nosotros!*

Al final es Finney el que acaba sonando más creíble. *Los ladrones de cuerpos* es, sencillamente, una buena historia que se merece ser leída y paladeada por sus propios y singulares méritos. En el cuarto de siglo transcurrido desde que se publicó originalmente como humilde libro de bolsillo (una versión más breve apareció en *Collier's*, una de aquellas estupendas revistas de antaño que desaparecieron del mercado para dejar sitio en los kioscos de América a publicaciones de la talla intelectual de *Hustler*, *Screw* y *Big Butts*), la novela apenas ha dejado de reeditarse. Llegó a su nadir como fotonovela a rebufo de la película de Philip Kaufman (y si hay un concepto más bajo, cutre y antiliterario que el de la fotonovela, no sé cuál podría ser. Creo que preferiría ver a mis hijos

leyendo una pila de manuales automovilísticos antes que uno de esos foto cómics) y alcanzó su apogeo en 1976 con la edición de Gregg Press, una pequeña editorial que ha reeditado en tapa dura unos cincuenta o sesenta libros de fantasía y ciencia ficción (novelas, colecciones y antologías) publicados originalmente en rústica. Los editores de la colección (David Hartwell y L. W. Currey) los han escogido con criterio y cariño, y es muy probable que encuentre usted uno o más de estos reconocibles volúmenes verdes con estampado rojo y dorado en el lomo en la biblioteca de cualquier lector que realmente ame la ciencia ficción (y los propios libros como objetos).

Vaya por Dios, ya hemos vuelto a caer en otra tangente. Bueno, da igual; creo que lo que quería decir era sencillamente que la afirmación de Finney de que *Los ladrones de cuerpos* es sólo una historia, es a la vez acertada y errónea. Mi propio convencimiento acerca de la ficción, firme y largamente mantenido, es que la historia *debe* estar por encima de cualquier otra consideración; que la historia *define* la ficción y que cualquier otra consideración —tema, atmósfera, tono, símbolo, estilo, incluso personajes— puede ser prescindible. Hay críticos que se sitúan en el polo completamente opuesto de esta perspectiva ante la ficción, y creo de verdad que los hay que se sentirían muchísimo más cómodos si *Moby Dick* fuera una tesis doctoral sobre los cetáceos antes que la crónica de lo que sucedió en el último viaje del Pequod. Y a tesis doctoral es a lo que millones de análisis estudiantiles han reducido este relato, pero aun así la historia persiste: «Esto es lo que le sucedió a Ismael». De igual modo que la historia persiste en *Macbeth*, *The Faerie Queen*, *Orgullo y prejuicio*, *Jude el oscuro*, *El gran Gatsby*… y *Los ladrones de cuerpos* de Jack Finney. Y gracias a Dios, pasado cierto punto, la historia acaba siendo irreducible, misteriosa, impermeable al análisis. Nunca encontrará una sola tesis doctoral de filología inglesa en ninguna biblioteca de ninguna universidad titulada «Qué nos cuenta *Moby Dick* de Melville». Y si lo hiciera, envíemela. Me la comeré. Con salsa barbacoa.

Todo lo cual está muy bien. Y sin embargo no creo que Finney negara la idea de que los valores de la historia se ven determinados por la mente que los filtra, y que la mente de cualquier escritor es tan producto del mundo que le rodea como de su temperamento interior. Es justo este filtro el que ha preparado la mesa para todos estos aspirantes al doctorado, y ciertamente no quisiera que pensaran que les quiero denegar sus licenciaturas, Dios sabe que, como estudiante de filología, también yo esparcí suficiente mierda como para fertilizar

la mayor parte del este de Texas, pero gran parte de la gente que ocupa la enorme y quejumbrosa cocina de los Estudios Graduados de Filología se dedica a preparar un montón de filetes y asados invisibles… eso por no hablar del modo en el que cambian las nuevas ropas del Emperador una y otra vez en lo que podría ser el mayor rastrillo académico jamás presenciado.

Aún así, lo que tenemos aquí es una novela de Jack Finney, y podemos decir ciertas cosas acerca de ella sólo por ser una novela de Jack Finney. En primer lugar, podemos decir que estará firmemente arraigada en la realidad más absoluta, una realidad prosaica que resulta casi monótona, al menos al principio. Cuando conocemos al héroe del libro (y aquí creo que Finney probablemente pondría objeciones si utilizara la palabra más formal *protagonista*… de modo que no lo haré), el doctor Miles Bennell, está dejando salir a su último paciente del día, un hombre con el pulgar dislocado. Entra Becky Driscoll (¿no le parece el perfecto nombre norteamericano?) con la primera nota discordante: a su prima Wilma se le ha metido en la cabeza la idea de que su tío Ira en realidad no es su tío. Pero esta nota es débil y apenas audible por debajo de las sencillas melodías de la vida rural que Finney interpreta con tanta fidelidad en los primeros capítulos del libro… y la interpretación que hace Finney del arquetipo de la pequeña ciudad en este libro podría ser la mejor surgida de los cincuenta.

La tónica que Finney hace sonar una y otra vez en estos primeros capítulos es tan discreta y placentera que en manos menos firmes podría acabar resultando insípida: agradable. Una y otra vez, Finney vuelve a esa palabra; la vida en Santa Mira, nos dice, no es fabulosa, ni animada, ni alocada, ni terrible, ni aburrida. La vida en Santa Mira es agradable. Aquí nadie ha de soportar esa antigua maldición china que dice: «Ojalá vivas tiempos interesantes».

«Por primera vez me volví a fijar realmente en su rostro. Vi que era el mismo rostro agradable de siempre». Esto en la página 9. Y un par de páginas después: «Afuera el día era agradable, la temperatura rondaba los 18 grados y la luz era buena; el sol todavía lucía con fuerza».

La prima Wilma también es agradable, si bien no demasiado atractiva. Miles cree que habría sido una buena esposa y madre, pero nunca llegó a casarse. «Así son las cosas», filosofa Miles, sin ser consciente de ninguna banalidad. Nos dice que nunca hubiera creído que fuese el tipo de mujer proclive a tener problemas mentales, «pero aún así, nunca se sabe».

Este tipo de material no debería funcionar y, sin embargo, de algún modo, lo hace; sentimos que Miles ha conseguido pasar por encima de la convención del

narrador en primera persona y que realmente nos está hablando, del mismo modo que parece que Tom Sawyer nos habla de la novela de Twain… y Santa Mira, California, tal y como nos las presenta Finney, es exactamente el tipo de pueblo en el que casi esperaríamos ver a Tom encalando una verja (sin embargo, no encontraríamos a ningún Huck durmiendo en una cochiquera; no en Santa Mira).

Los ladrones de cuerpos es el único libro de Finney que puede clasificarse con propiedad como novela de horror, pero Santa Mira (que es el típico marco «agradable» de Finney) es el lugar perfecto para un relato como éste. Quizá una novela le bastara a Finney para escribir todo lo que tenía que escribir acerca del horror, ciertamente bastó como para establecer el baremo de lo que actualmente llamamos «la novela de horror moderna». Si realmente existe algo parecido, es indudable que Finney fue su principal inventor. Anteriormente he utilizado la expresión «nota discordante» y ésa es realmente, a mi parecer, la clave del método que sigue Finney en *Los ladrones de cuerpos*; primero una nota discordante, después dos, pronto todo un acorde, luego varios. Finalmente, la música dentada y discordante del horror se apodera por completo de la melodía. Pero Finney entiende que no puede existir el horror sin la belleza, ni la disonancia sin una melodía; ni lo terrible sin lo agradable.

Aquí no encontramos Llanuras de Leng; ni ruinas ciclópeas en el subsuelo, ni monstruos arrastrándose por los túneles del metro de Nueva York. Más o menos al mismo tiempo que Jack Finney escribía *Los ladrones de cuerpos*, Richard Matheson estaba escribiendo su clásico cuento «Nacido de hombre mujer», una historia que comienza tal que así: «Hoy mi madre me ha llamado asqueroso. Eh, asqueroso, me ha dicho». Entre ambos autores, abrieron una brecha en la tradición de la fantasía lovecraftiana que llevaba dominando durante más de dos décadas la obra de los escritores americanos de horror serios. El cuento de Matheson apareció publicado bastante antes de que *Weird Tales* fuera a la quiebra; la novela de Finney fue editada por Dell un año después. Aunque Matheson había publicado dos de sus primeros relatos en *Weird Tales*, a ninguno de ambos autores se le asocia con este icono de las publicaciones de horror y fantasía; representan el nacimiento de una raza prácticamente nueva de escritores americanos, del mismo modo que la emergencia de Ramsey Campbell y Robert Aickman en Inglaterra entre los años 1977 y 1980 podría representar otro significativo cambio de rumbo[154].

Ya he comentado antes que el relato de Finney *The Third Level* es anterior a *The Twilight Zone* de Rod Serling; de igual modo, la pequeña ciudad de Santa Mira anticipa y marca el camino hacia la ciudad ficticia de Milburn, Nueva York, creada por Peter Straub, hacia la Cornwall Coombe, Connecticut, de Thomas Tryon, y hacia mi propia Salem's Lot, Maine. Es posible incluso ver la influencia de Finney en *El Exorcista* de Blatty, donde ciertos acontecimientos horripilantes parecen aún peores situados frente al telón de fondo ofrecido por Georgetown, un barrio residencial tranquilo, adinerado… y agradable.

Finney se concentra en tejer una costura entre la prosaica realidad de un pueblo, en el que aparentemente todo queda a la vista, y la fantasía de las vainas que se desarrolla a continuación. Y teje su costura con tal habilidad, que cuando cruzamos del mundo de la realidad al mundo de la fantasía, apenas percibimos cambio alguno. Se trata de un logro extraordinario, y al igual que cuando un mago hace bailar las cartas sin esfuerzo por encima de sus dedos en aparente desafío a las leyes de gravedad, parece tan fácil que uno se siente tentado a creer que cualquiera podría hacerlo. Vemos el truco, pero no las abundantes horas de práctica empleadas para conseguir el efecto.

Ya hemos hablado brevemente acerca de la paranoia de *La semilla del diablo*; en *Los ladrones de cuerpos*, la paranoia crece hasta ser plena, completa, total. Si todos somos paranoicos incipientes, si todos lanzamos una rápida ojeada hacia nuestra bragueta cada vez que oímos risas en una fiesta para comprobar que tenemos la cremallera subida y que no es *de nosotros* de quien se están riendo, sugeriría que Finney se sirve de esta paranoia incipiente con completa deliberación para manipular nuestras emociones a favor de Miles, Becky y los Belicec, los amigos de Miles.

Wilma, por ejemplo, no puede aportar ninguna prueba de que su tío Ira ha dejado de ser su tío Ira, pero nos impresiona con su enérgica convicción y con una preocupación intensa y tan penetrante como una migraña. Lo que tenemos aquí es un sueño paranoico, tan fluido y perfecto como el que podríamos encontrar en una novela de Paul Bowles o en alguno de los relatos de lo imposible de Joyce Carol Oates:

> [Wilma] tenía el rostro sonrosado, redondo como un círculo, pero ahora, mientras me clavaba una mirada de ojos intensos, pude ver cómo la angustia lo llenaba de arrugas:
>
> —He esperado hasta hoy —susurró—. He esperado hasta que se cortase el pelo, y al fin lo ha hecho.

De nuevo se inclinó hacia mí, mirándome con sus ojos enormes, bajando la voz hasta un susurro sibilante.

—En la nuca de Ira hay una pequeña cicatriz; hace tiempo tuvo un forúnculo, y tu padre se lo extirpó. No se puede ver la cicatriz —bajó aún más la voz— cuando tiene el pelo un poco largo. Pero sí puede verse cuando se rasura la nuca. Pues bien, hoy… ¡Cuánto he esperado esto! Hoy se ha cortado el pelo…

Salté hacia adelante, excitado de pronto.

—¿Y la cicatriz ya no está? ¿Quieres decir…?

—¡No! —exclamó, casi indignada, con ojos centelleantes—. ¡Está ahí! ¡Exactamente igual a la del tío Ira![155]

De modo que Finney nos deja claro que nos estamos adentrando en un mundo de completa subjetividad… y completa paranoia. Por supuesto *creemos* a Wilma de inmediato, a pesar de que no tengamos pruebas; aunque no sea por otro motivo, al menos sabemos gracias al título del libro que hay unos «ladrones de cuerpos» acechando en alguna parte.

Al ponernos de parte de Wilma desde un primer momento, Finney nos convierte en equivalentes de Juan Bautista, llorando en la espesura. Es fácil comprender por qué el libro fue rápidamente adoptado, a primeros de los cincuenta, tanto por aquellos que pensaban que había una conspiración comunista en marcha como por aquellos que creían que una conspiración fascista estaba operando en nombre del anticomunismo. Porque, se vea desde cualquiera de estos puntos de vista, o desde ninguno de los dos, estamos hablando de un libro acerca de una conspiración con abundantes implicaciones paranoicas… en otras palabras, exactamente el tipo de historia proclive a ser reclamada como alegoría política por los chalados de cualquier bando.

Anteriormente mencioné la idea de que la paranoia total es el conocimiento total. A eso podríamos añadir que la paranoia podría ser la última línea de defensa de la mente agotada. Gran parte de la literatura del siglo XX —representada por autores tan diversos como Bertold Brecht, Jean-Paul Sartre, Edward Albee, Thomas Hardy e incluso F. Scott Fitzgerald— sugiere que vivimos en un mundo existencialista, un manicomio sin orden ni concierto en el que las cosas sencillamente suceden. ¿HA MUERTO DIOS?, pregunta una portada de la revista *Time* en la sala de espera del obstetra satánico de Rosemary Woodhouse. En un mundo como éste, resulta perfectamente creíble que un deficiente mental pueda sentarse sobre unas cajas en el tercer piso de un edificio poco visitado, vestido con una camiseta Hanes y comiendo pollo para llevar,

esperando poder utilizar su rifle comprado por correo para saltarle la tapa de los sesos a un presidente; perfectamente posible que otro deficiente mental pueda rondar por la cocina de un hotel un par de años después, esperando para hacerle exactamente lo mismo al hermano pequeño de ese mismo presidente difunto; perfectamente comprensible que buenos chicos de Iowa y California y Delaware pasen sus turnos en Vietnam coleccionado orejas, muchas de ellas extremadamente pequeñas; que el mundo pueda situarse una vez más junto al precipicio de una guerra apocalíptica por las prédicas de un octogenario hombre santo musulmán que probablemente a la hora de acostarse no recuerda lo que tomó para desayunar ese mismo día.

Todas estas cosas son mentalmente aceptables si aceptamos también la idea de que Dios se ha tomado unas largas vacaciones o de que quiza realmente ha fenecido. Pero aunque sean mentalmente aceptables, nuestras emociones, nuestros espíritus y, sobre todo, nuestra pasión por el orden (tres poderosos elementos que definen nuestra humanidad) se rebelan. Si sugerimos que no existió ninguna razón para la muerte de seis millones de judíos en los campos de concentración de la Segunda Guerra Mundial, ningún motivo para que se apaleara a poetas, se violara a ancianas y se convirtiera a niños en jabón, que todo esto sencillamente pasó y que nadie fue realmente responsable (se nos ha ido un poco la mano, ja-ja, se siente), el cerebro comienza a tambalearse.

Personalmente, vi suceder algo parecido en los sesenta, en el momento álgido de aquel terremoto generacional que despertó nuestra implicación en Vietnam y que posteriormente crecería hasta abarcar todos los ámbitos de la sociedad, desde las horas de visita en las universidades y el derecho al voto a partir de los dieciocho hasta la responsabilidad de las grandes compañías ante la contaminación ambiental.

En aquel entonces me encontraba estudiando en la Universidad de Maine, y a pesar de que había llegado allí con unas inclinaciones políticas excesivamente orientadas hacia la derecha como para llegar a radicalizarme, hacia 1968 mis ideas habían cambiado para siempre en relación a cierto número de cuestiones fundamentales. El héroe de otra novela posterior de Jack Finney, *Time and Again*, lo expresa mejor de lo que podría hacerlo yo:

> Yo era… una persona ordinaria que mucho después de haber crecido retenía la asunción infantil de que la gente que controla en gran medida nuestras vidas está de algún modo mejor informada, y que tiene una capacidad de juicio superior a la del resto de

nosotros; que son más inteligentes. No fue hasta Vietnam que me di cuenta de que algunas de las decisiones más importantes de todos los tiempos pueden ser tomadas por hombres que en realidad no saben más de lo que sabemos la mayoría de los demás.

Para mí, fue un descubrimiento prácticamente abrumador, uno que quizá comenzara a gestarse aquel día en el que el encargado del cine Strafford nos anunció, con aspecto de haber recibido un disparo a bocajarro, que los rusos habían puesto en órbita un satélite espacial.

Pero a pesar de todo, me resultó imposible abrazar por completo la creciente paranoia de los últimos cuatro años de la década de los sesenta. En 1968, durante mi primer año de universidad, tres Panteras Negras de Boston vinieron a mi facultad (como parte de una serie de conferencias públicas subvencionadas, nada menos) para contarnos cómo las grandes empresas americanas, guiadas principalmente por AT&T y los Rockefeller, eran las responsables de crear el estado político neofascista de Amérika, promoviendo la guerra de Vietnam porque era buena para el negocio y promoviendo también un clima aún más virulento de racismo, sexismo y centralismo. Johnson había sido su marioneta; Humphrey y Nixon también; «aquí llega el nuevo jefe, es idéntico al viejo jefe», tal y como cantarían The Who un par de años más tarde; la única solución era salir a las calles. Terminaron su intervención con el eslogan de los Panteras, «el poder surge del cañón de un arma» e instándonos solemnemente a recordar a Fred Hampton[156].

No creía entonces, y sigo sin creerlo, que los Rockefeller y los directivos de la AT&T tuvieran ni mucho menos las manos limpias durante aquel periodo, de igual modo que sí creía, y lo sigo creyendo, que la guerra fue un buen negocio para empresas como Sikorsky, Douglas Aircraft y Dow Chemical e incluso para el Banco de América (un negocio en el que, en cualquier caso, no hay que invertir a tu hijo mientras puedas hacer que el comité de alistamiento se incline por el tipo adecuado de gente; mientras sea posible, alimentemos la máquina de la guerra con los hispanos, los negros y la basura blanca de los Apalaches, pero no con nuestros chicos, oh, no, ¡nunca con *nuestros chicos*!); también creía entonces y sigo creyendo hoy que la muerte de Fred Hampton fue un caso de, como mínimo, homicidio policial. Pero aquellos Panteras Negras estaban sugiriendo una conspiración organizada de tal enormidad que resultaba risible… pero el público no se estaba riendo. Durante el turno de preguntas y respuestas, plantearon interrogantes sobrios y preocupados acerca de cómo funcionaba la

conspiración, quien estaba al mando, cómo daban las órdenes, etcétera.

Finalmente me levanté y dije algo del estilo de «¿De verdad estáis sugiriendo que existe una auténtica Junta de la Conspiración Fascista en este país? ¿Qué los conspiradores —los directivos de General Motors y Exxon, junto a David y Nelson Rockefeller— se reúnen quizá en una enorme estancia subterránea bajo el desierto de Bonneville Salt Flats para discutir una agenda que incluye puntos del día como cuántos negros más pueden ser reclutados y cuánto tiempo puede seguir prolongándose la guerra en el sudeste asiático?». Iba a acabar con la sugerencia de que quizá dichos ejecutivos acudieran a su fortaleza subterránea en platillos volantes (siendo así no sólo responsables de la guerra de Vietnam sino también de los avistamientos de ovnis), cuando el público comenzó a gritarme airadamente que me sentara y me callara. Algo que hice raudo y veloz, poniéndome rojo como un tomate y comprendiendo cómo deben sentirse esos excéntricos que se suben a predicar desde lo alto de sus cajas de jabón en Hyde Park los domingos por la tarde. No me gustó particularmente la sensación.

El Pantera que había hablado no respondió a mi pregunta (que, siendo justos ni siquiera era una pregunta, la verdad); sólo dijo suavemente: «Te has llevado una sorpresa, ¿verdad, tío?». El público recibió su comentario con una explosión de aplausos y risas.

Y *sí* es verdad que me llevé una sorpresa, bastante desagradable además. Pero posteriores reflexiones me han convencido de que para mi generación, que pasó de los Kingsmen tocando «Louie, Louie» a la atronadora distorsión de Jefferson Airplane, impulsada a tontas y a locas por los sesenta con el pelo volando hacia atrás y los ojos saliéndose de sus órbitas con una mezcla de placer y terror, era imposible llegar de la A a la Z sin tener la creencia de que alguien —aunque fuese Nelson Rockefeller— estaba manejando los hilos.

En lo que llevamos de libro he intentado sugerir de varias maneras que el relato de horror es en muchos aspectos una experiencia optimista; que a menudo es uno de los modos que tiene la mente de lidiar con problemas terribles que podrían no ser sobrenaturales sino perfectamente reales. La paranoia puede ser el último y más sólido bastión de dicho punto de vista optimista; es el grito que lanza la mente, afirmando: «¡Lo que está sucediendo *ha* de ser algo racional y comprensible! ¡Estas cosas no pasan *porque sí*!».

De modo que vemos la sombra y decimos que había otro hombre en el montículo de Dallas; afirmamos que James Earl Ray[157] estaba al servicio de los

intereses de ciertas empresas del sur o quizá de la CIA; ignoramos el hecho de que los intereses empresariales americanos se mueven en complejos círculos de poder que a menudo giran en sentidos opuestos, y sugerimos que nuestra estúpida pero en general bienintencionada implicación en Vietnam fue una conspiración parida por el complejo militar industrial; o que, tal y como sugiere una reciente erupción de carteles mal impresos y peor redactados que pueden verse por todo Nueva York, el Ayatolah Jomeini es una marioneta de… sí, lo ha adivinado, David Rockefeller. Sugerimos, con nuestra infinita inventiva, que el Capitán Mantell no falleció a causa de la falta de oxígeno cuando, en 1947, se dedicó a perseguir ese extraño reflejo diurno de Venus que los pilotos veteranos llaman un *sundog*; no, estaba persiguiendo una nave de otro planeta que reventó su avión con un rayo de la muerte cuando vio que se le acercaba demasiado.



*La invasión de los ladrones de cuerpos**

Sería erróneo de mi parte dejarle la impresión de que le estoy invitando a que nos riamos los dos juntos de todas estas cosas; no es eso lo que pretendo. No estamos hablando ni mucho menos de creencias de locos, sino de creencias de muchos hombres y mujeres cuerdos que intentan desesperadamente, ya no preservar el statu quo, sino sencillamente encontrarle un puto sentido. De modo que cuando la prima de Becky Driscoll dice que su tío Ira no es su tío Ira, la creemos instintiva e instantáneamente. Si no la creyéramos, lo único que

tendríamos sería una solterona perdiendo poco a poco la chaveta en un pequeño pueblo de California. Y la idea no nos atrae en lo más mínimo; en un mundo cuerdo, las mujeres agradables de mediana edad como Wilma no se vuelven tarumbas. No estaría bien. Hay en esa idea un presentimiento de caos que de algún modo resulta más escalofriante que creer que podría tener razón sobre su tío Ira. Creemos porque nuestra creencia afirma la cordura de esta mujer. La creemos porque… porque… ¡*porque aquí está pasando algo*! Todas estas fantasías paranoicas no son fantasías en lo más mínimo.

Nosotros —y la prima Wilma— tenemos razón; es el *mundo* el que se ha vuelto loco. La idea de que el mundo se ha vuelto loco es bastante terrorífica, pero del mismo modo que podemos soportar al insecto de treinta metros de alto de Bill Nolan una vez que hemos visto lo que es, también podemos soportar la idea de un mundo demente si sabemos dónde tenemos nuestros pies. Bob Dylan se dirige al existencialista que hay en nosotros cuando canta: «Aquí está pasando algo/Pero usted no sabe lo que es/¿Verdad, señor Jones?». Finney (bajo el disfraz de Miles Bennell) nos agarra firmemente del brazo y nos dice que él sabe exactamente lo que está pasando aquí: ¡Son esas malditas vainas del espacio! ¡*Ellas* son las responsables!

Resulta divertido rastrear las clásicas hebras de paranoia que Finney va entretejiendo en su historia. Mientras Miles y Becky están en el cine, el amigo escritor de Miles, Jack Belicec, le piede a Miles que vaya a echarle un vistazo a algo que ha encontrado en su sótano. El objeto en cuestión resulta ser el cuerpo de un hombre desnudo extendido sobre una mesa de billar, un cuerpo que tanto a Miles como a Becky, como a Jack y a su esposa, Teodora, les parece informe, no del todo formado. Es una vaina, por supuesto, y la forma que está adquiriendo es la del propio Jack. Pronto tenemos una prueba concreta de que algo va terriblemente mal:

> Becky gimió cuando vio las huellas, y creo que a todos nos temblaron las piernas. Porque una cosa es especular acerca de un cuerpo que nunca ha estado vivo, un cuerpo intacto. Y otra muy distinta —y es algo que toca en la parte más profunda y primitiva de nuestro cerebro— llegar a ver esa hipótesis demostrada. Aquella mano no había dejado impresiones; sólo cinco círculos sólidamente negros, absolutamente lisos.

Nuestros cuatro personajes, ahora al tanto de la conspiración, acuerdan no llamar a la policía de inmediato sino observar cómo se van desarrollando las

vainas. Miles acompaña a Becky a su casa y luego se retira a la suya, dejando a los Belicec de guardia junto a la cosa que descansa sobre su mesa de billar. Pero a medianoche, Teodora Belicec tiene un ataque de histeria y ambos se presentan en el porche de Miles. Éste llama a un amigo suyo psiquiatra, Mannie Kaufman, para que se quede con los Belicec mientras él va a buscar a Becky… que poco antes le ha confesado que tiene la sensación de que su padre ya no es su padre. (¿Un psiquiatra? Inmediatamente sospechamos; no necesitamos ningún psiquiatra, queremos gritarle a Miles; ¡llama al ejército!).

En la balda inferior de un gran aparador en el sótano de los Driscoll, Miles descubre una vaina que está adoptando la forma de una pseudo-Becky, a la que compara con el proceso de acuñar medallones, con el revelado de fotografías, y más adelante, con esas inquietantes y realistas muñecas sudamericanas. Pero en nuestro estado actual de nerviosismo, lo que realmente nos impresiona es lo cuidadosamente que la cosa ha sido ocultada tras una puerta cerrada en un sótano polvoriento, esperando a que llegue su momento.

Becky ha sido drogada por su «padre» y, en una escena sencillamente cargada de romanticismo, Miles la saca de su casa y la lleva en brazos a través de las dormidas calles de Santa Mira; no resulta difícil imaginar su camisón de fino nylon brillando a la luz de la luna.

¿El resultado de todo esto? Que cuando llega Mannie kaufman, los hombres regresan a casa de los Belicec para investigar el sótano:

> El cuerpo había desaparecido. Bajo la radiante luz cenital que se derramaba sin proyectar una sombra, vimos el tapete verde, pero sobre el tapete, salvo las esquinas y a lo largo de los lados, sólo había una especie de pelusa tenue y gris, la cual, supuse, podía haber caído, o haber sido sacudida, de las vigas del techo.
>
> Por un instante, con la boca abierta, Jack miró a la mesa. Entonces se volvió hacia Mannie, y con voz imperativa, como protestando que le creyese, exclamó:
>
> —¡Estaba aquí, sobre la mesa! ¡Mannie, estaba aquí!
>
> —Te creo, Jack…

Pero nosotros sabemos que eso es justo lo que dicen todos los psiquiatras… justo antes de llamar a los hombres de las batas blancas. Sabemos que esa pelusa tenue y gris no ha caído de las vigas; esa maldita cosa se ha descompuesto de nuevo. Pero nadie más lo sabe, y Jack se ve rápidamente reducido al ruego último del paranoico indefenso: ¡Tiene que creerme, doctor!

La explicación racional de Mannie Kaufman para el número cada vez mayor

de habitantes de Santa Mira convencidos de que sus parientes no son sus parientes, es que están sufriendo un caso de discreta histeria masiva, algo parecido a lo que podría haber conducido a los juicios por brujería de Salem, a los suicidios en masa de Guyana, o incluso a los bailes de San Vito de la Edad media. Pero por debajo de esta aproximación racionalista, el existencialismo acecha desagradablemente. Estas cosas pasan, parece sugerir; sencillamente pasan. Antes o después ya se arreglarán de un modo u otro.

Y así es. La señora Seeley, que creía que su esposo no era su esposo vuelve para decirle a Miles que ahora todo va bien. Lo mismo pasa con las muchachas que le habían cogido miedo a su profesor de inglés. Y lo mismo pasa con la prima Wilma, que llama a Miles para expresarle lo avergonzada que se siente por haber causado semejante alboroto; por *supuesto* que el tío Ira es el tío Ira. Y en todos y cada uno de los casos, destaca otro detalle (un nombre más bien): Mannie Kaufman ha pasado por allí, ayudándolos a todos. Aquí está pasando algo, eso está claro, pero nosotros sabemos perfectamente de qué se trata, gracias, señor Jones. Ya nos hemos percatado de que todo el mundo mencionó el nombre de Kaufman una y otra vez. No somos tontos, ¿vale? ¡Pues claro que no! Está claro que Mannie Kaufman juega ahora para el equipo visitante.

Y una cosa más. Ante la insistencia de Jack Belicec, Miles finalmente accede a llamar a un amigo en el Pentágono para trasmitirle toda su increíble historia. Sobre su llamada de larga distancia a Washington, Miles nos cuenta:

> No es nada fácil explicar por teléfono una historia larga y complicada cuando uno no puede ver el rostro de su interlocutor. Y encima no teníamos suerte con la comunicación. Al principio yo podía escuchar a Ben, y él a mí, tan nítidamente como si estuviéramos en habitaciones contiguas. Pero cuando comencé a contarle lo que estaba ocurriendo en Santa Mira, la comunicación se fue perdiendo por momentos, y Ben se veía obligado a pedirme que repitiese cada cosa una vez y otra, hasta un punto en que casi tenía que gritar para hacerme entender. Uno no puede comunicarse en condiciones, ni puede siquiera pensar con claridad, cuando tiene que repetir cada frase punto por punto. De modo que llamé a la operadora y le pedí que mejorara la conexión… pero no bien hube reanudado la historia comencé a oír un zumbido en el auricular, de manera que no me quedó otro remedio que el de tratar de imponer mi voz sobre aquel ruido.

Por supuesto, «ellos» controlan ahora las comunicaciones que entran y salen de Santa Mira («Controlamos la transmisión», como decía cada semana aquella escalofriante voz que presentaba *The Outer Limits*; «*Nosotros* controlamos la

horizontal… *nosotros* controlamos la vertical… podemos hacer rodar la imagen, hacerla parpadear… podemos cambiar el enfoque…»). Semejante pasaje también despertara asociaciones en cualquier manifestante en contra de la guerra, miembro del SDS[158] o activista que alguna vez haya sospechado que su teléfono pudiera estar pinchado o que aquel tipo que seguía la manifestación con una Nikon estaba tomando su foto para incluirla en algún tipo de informe. *Ellos* están por todas partes; *ellos* nos observan; *ellos* nos escuchan. Ciertamente no es de extrañar que Siegel creyera que la novela de Finney hablaba del insidioso peligro rojo o que otros creyeran que hablaba de la reptante amenaza fascista. A medida que nos vamos hundiendo más y más en el remolino de esta pesadilla podríamos incluso llegar a creer que era uno de estos hombres vaina quien se ocultaba tras el montículo en Dallas, o que fue la gente vaina la que ingirió obedientemente su Kool-Aid envenenado en Jonestown[159] y luego lo hizo tragar a sus llorosos hijos. Sería un gran alivio poder creer todo eso. La conversación de Miles con su amigo del ejército es uno de los momentos del libro en el que con más claridad se delinea cómo funciona la mente del paranoico. Incluso cuando conoces toda la historia no se te permite comunicársela a aquellos que están en puestos de autoridad… ¡y es difícil pensar con ese zumbido en la cabeza!

Unido a todo esto hay un intenso sentimiento de xenofobia compartido por todos los personajes principales de Finney. Las vainas son en realidad «una amenaza para nuestro modo de vida», tal y como solía decir Joe McCarthy. «Tendrán que declarar la ley marcial», le dice Jack a Miles. «El estado de sitio, algo, ¡cualquier cosa! Y hacer entonces lo que deba hacerse. Cortar esta cosa de raíz, aplastarla, triturarla, matarla».

Después, durante su breve huida de Santa Mira, Miles y Jack descubren dos vainas en el maletero de su coche. Así es como describe Miles lo que sucede a continuación:

> Y allí estaban, iluminadas por el parpadeo de la bengala, bañadas en ese flujo y reflujo de luz roja: dos enormes vainas, rotas ya por uno o dos sitios. Metí ambas manos en el maletero y las arrojé al suelo. Eran tan ligeras como el globo de un niño, y ásperas y secas al tacto. Al percibir su contacto con mi piel, perdí por completo la cabeza y me abalancé sobre ellas, las pisoteé hasta aplastarlas con pies y piernas, casi zambulléndome en ellas, sin darme cuenta de que al mismo tiempo estaba profiriendo un grito ronco, carente de sentido (¡unnh, unnh, unnh!) un grito de pánico, de furia, de repugnancia animal.

Aquí no encontramos a ningún hippie colocado y fraternal alzando carteles en los que se pueda leer PAREN Y SEAN AMISTOSOS; lo que tenemos aquí es a Miles y a Jack, prácticamente fuera de sí, bailando el funky chicken[160] sobre estos extraños e insensatos invasores del espacio. En ningún momento se plantea todo lo que podríamos aprender de estas criaturas en beneficio de la ciencia moderna; los alienígenas de Finney son tan extraños y desagradables como esas sanguijuelas hinchadas que en ocasiones descubre uno aferradas a su piel después de haber nadado en un estanque. No hay ningún razonamiento, ni ningún intento por razonar; sólo la reacción ciega y primitiva de Miles ante el forastero alienígena.

El libro que más se parece al de Finney es *Amos de títeres* de Robert A. Heinlein; al igual que la novela de Finney, quizá parezca de ciencia ficción, pero en realidad se trata de una novela de horror. En este caso, unos invasores procedentes de la luna más grande de Saturno, Titán, llegan a la Tierra dispuestos a hacerse con el planeta. Las criaturas de Heinlein no son vainas, son auténticas sanguijuelas. Una especie de babosas que montan los cuellos de sus víctimas del mismo modo que usted o yo podríamos montar a lomos de un caballo. Ambos libros son extraordinariamente similares en varios aspectos. El narrador de Heinlein comienza preguntándose en voz alta si «ellos» eran realmente inteligentes. Termina después de que la amenaza haya sido derrotada. El narrador es uno de los encargados de construir y pilotar cohetes dirigidos hacia Titán; ahora que el árbol ha sido derribado, quemarán las raíces. «¡Muerte y destrucción!», se regocija el narrador, poniendo punto final al libro.

Pero ¿cuál es exactamente la amenaza que suponen las vainas de la novela de Finney? Para Finney, el hecho de que puedan significar el fin de la raza humana casi parece secundario (la gente vaina no tiene el más mínimo interés en «jugar al teto», como dice un amigo mío). El auténtico horror, para Jack Finney, parece ser que amenazan todo aquello que resulta agradable, y creo que fue aquí donde empezamos. De camino a su oficina, poco después de que la invasión de las vainas haya eclosionado plenamente, Miles describe el escenario del siguiente modo:

> … [el aspecto de la calle Throckmorton] me deprimía. Bajo el sol de la mañana, su aspecto era una confusión de desperdicios y descuido: había una papelera de basura, aún sin vaciar desde el día anterior; la bombilla de una farola estaba rota, y unas puertas más abajo… había una tienda cerrada. Las ventanas estaban pintadas de blanco, y un tosco

> letrero de «SE ALQUILA» se apoyaba contra el cristal. No especificaba a qué dirección dirigirse o a qué número llamar, y me embargó la sensación de que a nadie le importaba si la tienda volvería a ser o no alquilada. Los fragmentos de una botella de whisky se esparcían en el rellano de mi edificio, y la placa de acero con el nombre que había enclavada en la piedra gris aparecía manchada y sin lustrar.

Desde el punto de vista fieramente individualista de Jack Finney, lo peor de *Los ladrones de cuerpos* es que permitirán que el agradable pueblecito de Santa Mira se convierta en algo parecido a una estación de metro de la calle 42 de Nueva York. Los humanos, afirma Finney, tienen la tendencia natural a crear orden a partir del caos (algo que encaja bien con el tema de la paranoia). Los humanos quieren mejorar el universo. Quizá sean ideas anticuadas, pero tal y como Richard Gid señala en su introducción a la edición de Gregg Press de la novela, Finney es un tradicionalista. A su juicio, lo más temible de *Los ladrones de cuerpos* es que el caos no les molesta en absoluto y que no tienen el más mínimo sentido de la estética; no se trata de una invasión de rosas del espacio exterior, sino de una plaga de malas hierbas. La gente vaina segará un par de veces sus céspedes y luego dejarán de hacerlo. Les importan un carajo los garranchuelos. No van a hacer una visita a la ferretería de Santa Mira para poder convertir su mohoso y viejo sótano en una habitación de recreo siguiendo la mejor tradición de hazlo tú mismo. Un vendedor que llega a la ciudad se queja del estado de las carreteras. Si no las arreglan pronto, dice, Santa Mira quedará aislada del mundo. Pero ¿se piensa usted que *Los ladrones de cuerpos* van a perder el sueño por una tontería como ésa? Esto es lo que Richard Gid Power dice en su introducción sobre la perspectiva de Finney:

> En retrospectiva, con el conocimiento brindado por otros libros posteriores de Finney, es fácil ver lo que se les pasó por alto a los críticos cuando interpretaron tanto el libro como la película… simplemente como productos de la histeria anticomunista de los *mccarthyanos* cincuenta, un arrebato poco meditado contra «modos de vida ajenos» […] que amenazaban el modo de vida americano. Miles Venell es un precursor de todos los demás héroes tradicionalistas de los libros posteriores de Jack Finney, pero en *Los ladrones de cuerpos*, el pueblo de Miles, Santa Mira, Marin County, California, todavía es la mítica comunidad *gemeinschaft* que sus héroes posteriores intentarán recuperar mediante recursos como viajes en el tiempo. Cuando Miles comienza a sospechar que sus vecinos han dejado de ser seres humanos y que ya no son capaces de tener sentimientos humanos sinceros, se encuentra en el comienzo del insidioso proceso de modernización y deshumanización al que los siguientes héroes de Finney deberán enfrentarse como un hecho ya consumado.
>
> La victoria de Miles Venell frente a las vainas es completamente consistente con las aventuras de otros personajes de Finney: su resistencia ante la despersonalización es tan

fiera que las vainas finalmente abandonan sus planes de colonización planetaria y parten hacia otro mundo donde la integridad de sus habitantes no sea tan intensa.

Más adelante, Powers también tiene algo que decir acerca del héroe arquetípico de Finney en general y sobre los propósitos de este libro en particular.

> Los héroes de Finney, particularmente Miles Bennell, son siempre individualistas que interiorizan en un mundo que tiende cada vez más a la exteriorización. Sus aventuras podrían ser utilizadas en clase como ejemplos de la teoría de Tocqueville acerca de la crisis del individuo libre en una democracia masiva… *Los ladrones de cuerpos* es una versión cruda y dirigida al mercado mayoritario de la desesperación provocada por la deshumanización cultural que impulsa *La tierra baldía* de T. S. Elliot y *El ruido y la furia* de William Faulkner. Finney utiliza diestramente la clásica situación de invasión extraterrestre para simbolizar la aniquilación de la libre personalidad en la sociedad contemporánea… consiguió crear la más memorable de todas las imágenes de la cultura pop de lo que Jean Shepherd describía en la radio de madrugada como «albondiguismo acechante»[161]: campos de vainas que alumbran zombis idénticos, carentes de espíritu y vacíos emocionalmente… ¡y que además son clavados a usted y a mí!

Finalmente, cuando examinamos *Los ladrones de cuerpos* frente a nuestra mano del tarot, descubrimos que la novela de Finney maneja prácticamente todas las putas cartas. Está el Vampiro, pues seguramente aquéllos a los que las vainas se han unido, drenándoles la vida, se han convertido en una versión cultural moderna de los no muertos, tal y como señala Richard Gid Powers; también está el Hombre Lobo, pues ciertamente estas personas no son personas reales y han experimentado un terrible cambio; las vainas del espacio, una invasión alienígena de criaturas que no necesitan naves para viajar por el espacio, ciertamente también encaja bajo la cabecera de la Cosa Sin Nombre… y si quiere podría usted incluso decir (si quisiera tirar un poco de la goma, ¿y por qué no hacerlo?) que los ciudadanos de Santa Mira no son ya sino Fantasmas de lo que solían ser.

No está mal para un libro que «sólo es una historia».

6

La feria de las tinieblas de Ray Bradbury se resiste a cualquier tipo de categorización o de análisis sencillo… y hasta ahora, al menos también ha desafiado a los cineastas, a pesar de que sí se han comprado cierto número de opciones y de guiones, incluyendo uno del propio Bradbury[162]. Esta novela, publicada originalmente en 1962 y rápidamente vapuleada por los críticos tanto del campo de la ciencia ficción como de la fantasía[163], ha alcanzado más de dos docenas de ediciones desde su publicación original. A pesar de ello, no ha sido el libro más exitoso de Bradbury; ni tampoco el más conocido; *Crónicas marcianas, Fahrenheit 451* y *El vino del estío* probablemente han vendido más, y ciertamente son más conocidas por el público lector. Pero en mi opinión, *La feria de las tinieblas*, un oscuro cuento poético ambientado en la comunidad, medio real, medio mítica de Green Town, Illinois, es probablemente la mejor obra de Bradbury, un sombrío descendiente de la misma tradición que nos dejó historias como la de Paul Bunyan y su toro azul Babe, la de Pecos Bill o la de Davy Crockett. No es un libro perfecto; en ocasiones Bradbury cae en la prosa excesivamente florida que ha caracterizado demasiada parte de su obra en los setenta. Algunos pasajes prácticamente caen en el autoplagio y están vergonzantemente exagerados. Pero se trata de una pequeña parte de toda la obra; en la mayoría de los casos Bradbury hace avanzar su historia con redaños, belleza y garbo.

Tampoco estaría de más recordar que Theodore Dreiser, el autor de *Nuestra Carrie* y *Una tragedia americana*, era en ocasiones, como Bradbury, su propio peor enemigo… principalmente porque Dreiser nunca supo cuándo parar. «Cuando abres la boca, Stevie», me dijo una vez mi abuelo desesperado, «se te salen hasta las tripas». Entonces no tenía ninguna respuesta para esto, pero supongo que si siguiera vivo ahora podría decirle: «Esto es porque cuando sea

mayor quiero ser como Theodore Dreiser». Bueno, Dreiser era un estupendo escritor, y Bradbury parece ser un Dreiser aplicado al género fantástico, si bien construye mejor sus frases y su toque es más ligero. Aun así, ambos comparten un asombroso número de cosas en común.

Por desgracia, ambos tienen cierta tendencia no a escribir sobre un tema tanto como a machacarlo… y una vez machacado, ambos tienen cierta tendencia a seguir apaleándolo hasta que cesa todo movimiento. Por fortuna, tanto Dreiser como Bradbury son naturalistas americanos de creencias oscuras, y en cierto modo disparatado parecen flanquear cada uno por un lado a Sherwood Anderson, el campeón del naturalismo americano. Ambos escriben acerca de gente que vive en los Estados centrales del país (aunque los personajes de Dreiser van a la gran ciudad mientras que los de Bradbury se quedan en el pueblo), de la descorazonadora pérdida de la inocencia en pos de la experiencia (si bien los personajes de Dreiser normalmente se quiebran, mientras que los de Bradbury permanecen, aunque cambiados, íntegros), y ambos hablan con unas voces genuinas e incluso llamativamente americanas. Ambos narran con un inglés límpido que permanece informal al mismo tiempo que renuncian al idioma; cuando Bradbury cae ocasionalmente en el argot, nos sobresalta tanto que parece casi vulgar. Sus voces son inconfundiblemente americanas.

La diferencia más fácil de señalar, y quizá la menos importante, es que Dreiser está considerado un realista mientras que a Bradbury se le tilda de fantástico. Peor aún, el editor de Bradbury insiste agotadoramente en llamarle «El Más Importante Escritor de Ciencia Ficción Vivo del Mundo» (haciendo que parezca uno de los monstruos de feria acerca de los que tan a menudo escribe), cuando Bradbury nunca ha escrito nada salvo la ciencia ficción más nominal. Ni siquiera en sus historias del espacio se le ve interesado en los motores de iones negativos o en los convertidores de relatividad. Hay cohetes, dice en las historias interconectadas que forman *Crónicas marcianas*, «R is for rocket» y «S is for Space». Eso es todo lo que hace falta que sepa, y es, por tanto, todo lo que le voy a contar.

A lo que yo añadiría que, si quiere usted saber cómo funcionarán los cohetes en un futuro hipotético, recurra a Larry Niven o a Robert Heinlein; pero si lo que quiere es literatura (*historias*, por usar la palabra de Jack Finney) sobre lo que podría traernos el futuro, tendrá que recurrir Ray Bradbury o quizá a Kurt Vonnegut. Lo que impulsa los cohetes es patrimonio de la revista *Popular Mechanics*. El interés del escritor reside en qué impulsa a las personas.

Dicho todo lo cual, resulta imposible hablar de *La feria de las tinieblas*, que ciertamente de ciencia ficción no tiene nada, sin poner la obra de Bradbury en cierta perspectiva. Su mejor trabajo, desde el principio, ha sido el fantástico… y sus mejores relatos de fantasía han sido sus historias de horror. Tal y como mencioné anteriormente, los mejores relatos del primer Bradbury aparecieron recopilados en una maravillosa colección editada por Arkham House titulada *Dark Carnival*. Lamentablemente, no existe ninguna edición fácilmente localizable de este libro, el *Dublineses* de la ficción fantástica americana. Muchos de los cuentos originalmente publicados en *Dark Carnival* pueden encontrarse en una colección posterior, *El país de octubre*, disponible en bolsillo, en la que encontrará clásicos del horror visceral de Bradbury como «La jarra», «La multitud» y la inolvidable «El pequeño asesino». Otros relatos de Bradbury aparecidos en los años cuarenta eran tan horrendos que el autor ahora los repudia (algunos fueron adaptados a la historieta y publicados, con la autorización más joven, en el tebeo de la E. C. *The Crypt of Terror*). Uno de ellos trata de un enterrador que lleva a cabo espeluznantes pero curiosamente morales atrocidades en sus «clientes»; por ejemplo, tres viejas amigas dedicadas a cotillear maliciosamente fallecen en un accidente, el enterrador les corta la cabeza a las tres y las entierra juntas, situando las bocas al lado de las orejas, de modo que puedan disfrutar de un abominable y eterno *kaffeeklatsch*.

Sobre cómo su vida influyó en la redacción de *La feria de las tinieblas*, Bradbury dice: «[*La feria de las tinieblas*] es el resultado de toda una vida de admiración por Lon Chaney y por los tres personajes mágicos y grotescos que interpretó en sus películas de los años veinte. Mi madre me llevó a ver *El jorobado de Nuestra Señora de París* (*The Hunchback of Notre Dame*, Wallace Worsley) en 1923, cuando tenía tres años. Me dejó marcado para siempre. *El fantasma de la Ópera* (*The Phantom of the Opera*, Rupert Julian, 1925) a los seis. Me pasó lo mismo. *Los pantanos de Zanzíbar* (*West of Zanzibar*, Tod Browning, 1928) a los ocho. ¡El mago se convierte en esqueleto frente a los nativos! ¡Increíble! ¡Lo mismo con *El trío fantástico*! (*The Unholy Three*, Tod Browning, 1925). Chaney se apoderó de mi vida. Ya era un auténtico loco del cine antes de cumplir los ocho. Me hice mago a jornada completa después de ver actuar a Blackstone en Waukegan, mi pueblo natal, en Illinois, cuando tenía nueve años. A los doce, MR. ELÉCTRICO y su silla eléctrica ambulante llegaron con el Hill Brothers Sideshows and Carnival. Era su “auténtico” nombre. Acabé

conociéndole bien. Nos sentamos a la orilla del lago a departir sobre filosofías… él con las suyas, pequeñas, yo con las mías, grandiosas y desmesuradas, acerca del futuro y la magia. Ojalá pudiera recordar su nombre de pila. Pero hace años que perdí sus cartas, aunque aún conservo algunos trucos mágicos que me enseñó. En cualquier caso, la magia y los magos y Chaney y las bibliotecas han llenado mi vida. Para mí, las bibliotecas son el auténtico lugar de nacimiento del universo. Pasé más tiempo en la biblioteca de mi pueblo que en mi propia casa. Me encantaba estar allí por la noche, recorriendo los pasillos atestados de estanterías con mis gruesos pies de pantera. Todo eso acabó en *La feria de las tinieblas*, que comenzó como un cuento corto en *Weird Tales* titulado "Black Ferris", publicado en mayo de 1948, que siguió *creciendo* como Topsy»[164].

Bradbury ha continuado publicando fantasía durante toda su carrera, y a pesar de que el *Christian Science Monitor* definió *La feria de las tinieblas* como «una alegoría pesadillesca», Bradbury sólo se conforma con las alegorías en sus obras de ciencia ficción. En sus obras fantásticas, suele preocuparse más por el tema, los personajes, los símbolos… y ese fantástico subidón que experimenta el escritor de fantasía cuando aprieta el acelerador hasta el fondo, tira hacia atrás del volante e interna su cacharro de lleno en la negra noche de la irrealidad.

Así lo cuenta Bradbury: «[*Black Ferris*] se convirtió en guión en 1958, la noche que vi *Invitación a la danza* de Gene Kelly (*Invitation to Dance*, 1956), y me entraron unas ganas tan irrefrenables de trabajar con él y para él que regresé corriendo a casa, terminé un tratamiento de *Dark Carnival* (su título original) y se lo llevé directamente a su casa. A Kelly le encantó, dijo que la dirigiría, se fue a Europa a encontrar financiación, no lo consiguió, regresó desanimado, me devolvió mi tratamiento, de unas ochenta páginas o así, y me deseó buena suerte. Yo dije, al infierno con todo, y me pasé los siguientes dos años, a intervalos, terminando *La feria de las tinieblas*. En esta novela conté prácticamente todo lo que jamás querré contar sobre mi adolescencia y sobre como me sentía acerca de esa cosa aterradora que es La Vida, acerca de ese otro terror, La Muerte, y la excitación producida por ambas.

»Pero sobre todo hice algo encantador sin saberlo. Escribí un himno a mi padre. No me di cuenta hasta una noche de 1965, un par de años después de que se hubiera publicado la novela. No tenía sueño y me levanté a hurgar en mi biblioteca, encontré la novela, volví a leer ciertos pasajes y me eche a llorar. ¡Mi padre estaba encerrado en la novela, para siempre, como el padre del libro! Ojalá

hubiera vivido para leerse a sí mismo, para poder sentirse orgulloso de su valor en beneficio de su hijo que le quiere.

»Incluso escribiendo esto, me vuelvo a conmover al recordar con qué explosión de gozo y agonía descubrí que mi padre estaba allí, para siempre, para siempre para mí, al menos, encerrado en el papel, mantenido en la impresión, y bello de contemplar.

»No sé que más decir. Disfruté de todos y cada uno de los minutos que me llevó escribirlo. Me tomé seis meses de descanso entre borradores. Nunca me canso. Sólo dejo que mi subconsciente vomite cuando le apetece.

»Es el libro que más me gusta de todo cuanto he escrito. Lo adoraré, y a la gente que en él aparece (mi padre y Mr. Eléctrico, y Bill y Jim, las dos mitades de mí mismo durante tentadas y puestas a prueba) hasta el día de mi muerte».

Quizá lo primero que apreciamos en *La feria de las tinieblas* es la separación de Bradbury en esas dos mitades de sí mismo. Will Halloway, el «buen chico» (bueno, en realidad los dos son buenos, pero el amigo de Will, Jim, pierde el rumbo temporalmente), ha nacido un 30 de octubre, un minuto antes de la medianoche. Jim Nightshade ha nacido dos minutos después… un minuto después de la medianoche una madrugada de Halloween. Will es apolíneo, una criatura de raciocinio y planificación, un creyente (casi siempre) el statu quo y la norma. Jim Nightshade, tal y como su nombre [sombra nocturna] indica, es la mitad dionisíaca, una criatura de emoción, en cierto modo nihilista, entregado a la destrucción, dispuesto a escupir al rostro del diablo sólo para ver si su saliva hervirá al correr por la mejilla del Señor Oscuro. Cuando el vendedor de pararrayos llega al pueblo en las primeras páginas del fabuloso relato de Bradbury («corriendo frente a la tormenta») y les cuenta a los muchachos que va a caer un relámpago en casa de Jim, Will ha de convencer a éste para instalar el pararrayos. La reacción inicial de Jim es: «¿Por qué echar a perder la diversión?».

El simbolismo de sus horas de nacimiento es burdo y aparente; lo mismo pasa con el simbolismo del vendedor de pararrayos, que llega como precursor de malos tiempos. Pero a pesar de todo Bradbury se sale con la suya, principalmente debido a pura temeridad. Nos presenta a sus arquetipos grandes, como esas cartas enormes de jugar al bridge.

En la historia de Bradbury, una feria ambulante con el maravilloso nombre de El pandemónium de las sombras de Cooger y Dark, llega a Green Town trayendo consigo desgracia y horror disfrazados de diversión y maravillas. Will

Halloway y Jim Nightshade (y después el padre de Will, Charles) acabarán por descubrir cuáles son exactamente sus intenciones. El relato acaba centrándose en la lucha por una única alma, la de Jim Nightshade. Definirla como alegoría sería un error; definirla como relato de horror moral (igual que los relatos de horror de la E. C. que la precedieron) sería dar en el blanco. En efecto, lo que les sucede a Jim y a Will no se diferencia demasiado de la estremecedora experiencia de Pinocho en la Isla del Placer, donde los muchachos que se entregan a sus más bajos instintos (fumar puros y jugar al billar por ejemplo) acaban convertidos en burros. Bradbury escribe aquí sobre las tentaciones carnales; no sólo la sexualidad, sino de la carnalidad en todas sus formas y manifestaciones, los placeres de la carne se descontrolan del mismo modo que los tatuajes que cubren el cuerpo del señor Dark[165].

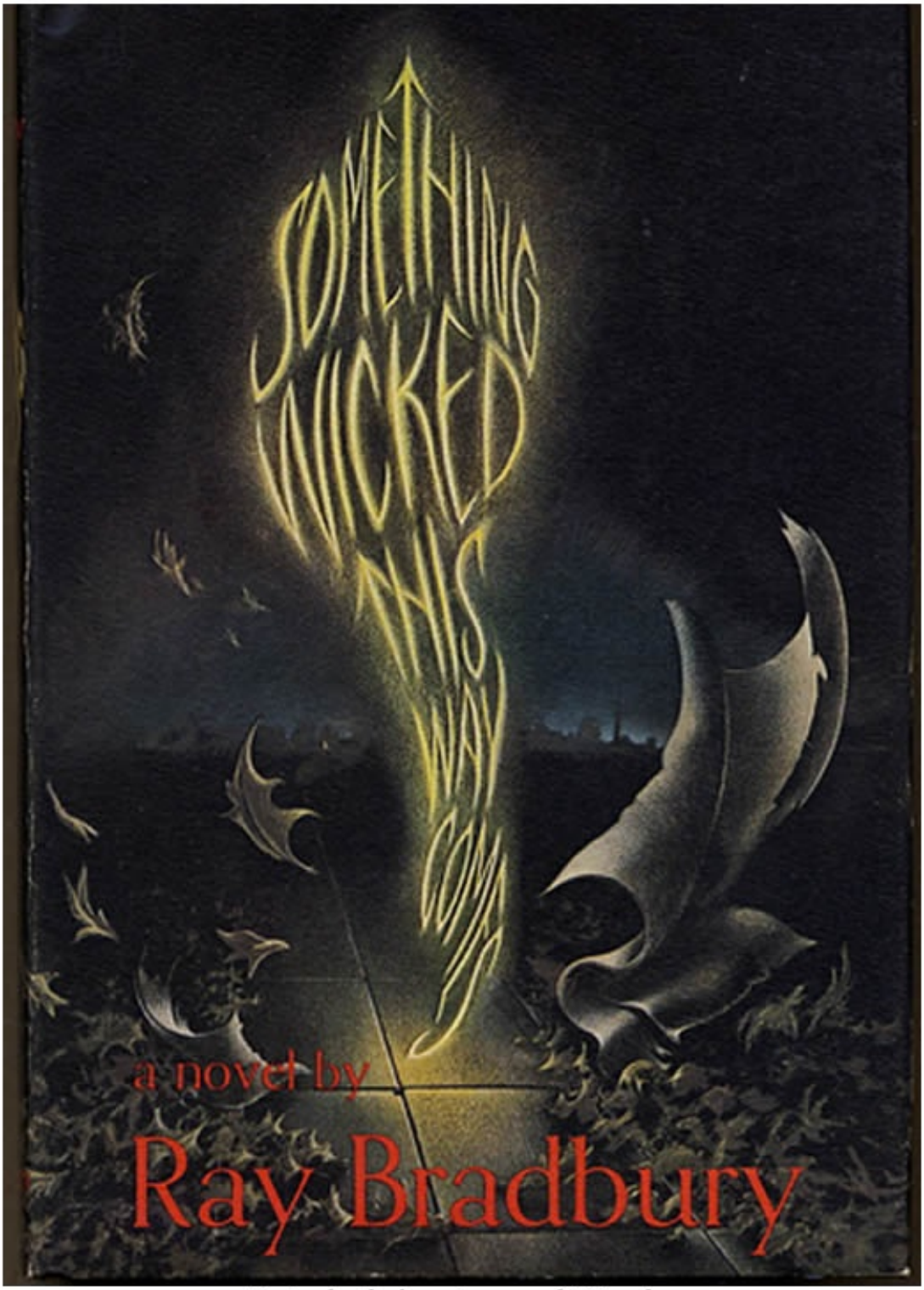
Lo que salva la novela de Bradbury de ser meramente una «alegoría pesadillesca» o un cuento de hadas simplista es su dominio de la historia y el estilo. El estilo de Bradbury, tan atractivo para mí cuando era adolescente, parece ahora excesivamente empalagoso. Pero aun así sigue ejerciendo un poder considerable. Éste es uno de los pasajes que, a mí personalmente, me resultan excesivamente empalagosos:

> ¿Y Will?, pero si Will es el último melocotón, allá arriba en el árbol del verano. Los chicos pasan y uno llora, viéndolos. Se sienten bien, parecen estar bien, son buenos. Oh, no, no son incapaces de orinar desde un puente, o de robar ocasionalmente un sacapuntas de diez centavos, no. Pero basta verlos pasar para entender qué serán sus vidas; los golpearán, los lastimarán, se harán daño, y siempre se preguntarán por qué, cómo puede pasarle eso a *ellos*.

Y aquí uno que me parece perfecto.

> La llamada [del silbato de aquel tren] resumía los lamentos de toda una vida, de otras noches y otros años ociosos; un aullido de perros que soñaban a la luz de la luna, vientos helados como ríos que se escurrían por las telas de alambre en los porches de enero y paraban allí la sangre, un llanto de mil sirenas de incendio, o algo peor, jirones deshilachados de aliento, protestas de un billón de muertos y moribundos que no querían estar muertos, y gemían y suspiraban entristeciendo la tierra.

¡Eso sí que es un silbato y lo demás son tonterías!



Portada de la primera edición de
Something Wicked This Way Comes (La feria de las tinieblas), 1962**

Más a las claras que cualquier otro de los libros aquí tratados, *La feria de las tinieblas* refleja las diferencias entre la vida apolínea y la dionisíaca. La feria de Bradbury, que penetra sigilosamente en los límites de la ciudad y monta sus tiendas en un prado a las tres de la madrugada (la noche oscura del alma de Fitzgerald, si le parece), es un símbolo de todo lo anormal, monstruoso, mutante… dionisíaco. Siempre me he preguntado si el atractivo del mito del vampiro para los niños no reside parcialmente en el simple hecho de que los vampiros pueden dormir durante todo el día y pasar despiertos toda la noche (los vampiros nunca tienen que perderse las películas de monstruos que echan a medianoche en la tele porque no tienen que ir a la escuela al día siguiente). De un modo similar, sabemos que parte de la atracción que ejerce esta feria sobre Jim y Will (claro que Will también siente su influjo, aunque no con tanta intensidad como su amigo Jim; ni siquiera el padre de Will es completamente inmune a su mortal canto de sirena) estriba en que allí no hay una hora fija para irse a dormir, ni normas ni reglas, ningún aburrido pueblo día tras día, nada de «cómete el brócoli, piensa en toda la gente que pasa hambre en China», nada de colegio. La feria es caos, es un territorio tabú portátil por arte de magia, viajando de lugar a lugar e incluso de tiempo en tiempo con su carga de fenómenos y sus glamourosas atracciones.

Los chicos (Jim también, claro) representan justo lo opuesto. Son normales, ni mutantes ni monstruos. Viven sus vidas según las reglas de un mundo iluminado por el sol, Will voluntariamente, Jim con impaciencia. Y ése es precisamente el motivo de que la feria los quiera. La esencia del mal, sugiere Bradbury, es su necesidad de comprometer y corromper ese delicado pasaje de la inocencia a la experiencia que todos los niños deben llevar a cabo. En el rígido mundo moral de la ficción de Bradbury, los monstruos que pueblan la feria han adoptado externamente las formas de sus vicios interiores. El señor Cooger, que ha vivido miles de años, paga su vida de oscura degeneración convirtiéndose en una criatura más antigua aún, antigua casi más allá de nuestra habilidad de comprensión, que se mantiene viva por un flujo constante de electricidad. El Esqueleto Humano está pagando por una vida de mezquindad; la Mujer Gorda por una glotonería física o emocional; la Bruja del Polvo por haberse inmiscuido con sus cotilleos en la vida de los demás. La feria ha hecho con ellos lo que el enterrador de aquel viejo relato de Bradbury hacía con sus víctimas después de que hubieran muerto.

En su parte apolínea, el libro nos pide que recordemos y reexaminemos los

mitos y verdades de nuestras propias infancias, especialmente nuestras infancias transcurridas en pequeñas ciudades americanas. Mediante una prosa semipoética que parece adecuarse perfectamente a sus intereses, Bradbury examina estas preocupaciones infantiles y acaba llegando a la conclusión de que sólo los niños están adecuadamente preparados para lidiar con los mitos, los terrores y exhalaciones de la infancia. En su relato de mediados de los cincuenta, «The Playground», un hombre que regresa mágicamente a la infancia se ve lanzado a un mundo de horror y locura que sólo es, después de todo, un parque infantil con sus cajones de arena y su tobogán.

En *La feria de las tinieblas*, Bradbury conecta el motivo de la adolescencia es una pequeña ciudad americana con la mayor parte de los temas del nuevo gótico americano que ya hemos tratado anteriormente. Will y Jim son, esencialmente, buena gente, esencialmente apolíneos, acomodados en su infancia y acostumbrados a observar el mundo desde su escasa altura. Pero cuando su profesora, la señorita Foley, regresa a la infancia (una de las primeras víctimas de la feria en Green Town), entra en un mundo de horror monótono e interminable que no se diferencia gran cosa del experimentado por el protagonista de «The Playground». Los chicos encuentran a la señorita Foley (o lo que queda de ella), acurrucada bajo un árbol:

> Allí estaba la niña, encogida, con la cabeza entre los brazos, llorando como si toda la ciudad y todos los habitantes hubieran desaparecido, dejándola sola y perdida en una selva terrible.
>
> Al fin, Jim echó a caminar, y se detuvo al borde de la sombra:
>
> —¿Quién es?
>
> —No sé —pero Will sentía que las lágrimas le venían a los ojos, como si una parte de él mismo hubiera adivinado la verdad.
>
> —No es Jenny Holdridge, ¿no?
>
> —No.
>
> —¿Jane Franklin?
>
> —No.
>
> Will tenía la impresión de que la boca se le había llenado de novocaína; la lengua se le movía apenas entre los labios insensibles.
>
> La niña lloraba; sabía que los chicos estaban cerca, pero no alzaba los ojos.
>
> —… ayudadme… nadie me ayuda… no me gusta… […] alguien tiene que ayudarme… alguien tiene que ayudarla… [lloró como por alguien muerto] nadie lo hará… nadie la ayudará… a ella ya que no a mí… terrible… terrible…

La «atracción» de la feria que ha llevado a cabo este maligno truco es una

con la que tanto Narciso como Eleanor Vance podrían sentirse identificados: la señorita Foley ha quedado prisionera en el laberinto de los espejos de la feria, atrapada por su propio reflejo. Cuarenta o cincuenta años le han sido arrebatados, y ha regresado dando tumbos a su propia infancia… justo lo que creía que deseaba. No había considerado la posibilidad de la niñita anónima llorando bajo el árbol.

Jim y Will evitan este destino (por los pelos) e incluso consiguen rescatar a la señorita Foley la primera vez que ésta se interna en el laberinto de espejos. Pero uno supone que no es el laberinto sino el tiovivo el que ha hecho que retroceda en el tiempo; los espejos del laberinto te muestran un momento de tu vida que crees que te gustaría recuperar, y el tiovivo es el que te lleva allí. El tiovivo puede sumarte un año por cada vuelta que des yendo hacia adelante o hacerte un año más joven si la das hacia atrás. El tiovivo es la interesante y jugosa metáfora de Bradbury para *todos* los ritos iniciáticos de la vida, y el hecho de que pervierta esta atracción, habitualmente asociada con el placer más soleado que conocemos de niños, para ajustarse al motivo de esta feria negra en particular, provoca que a uno le vengan a la cabeza otras desasosegantes asociaciones. Visto bajo esta luz infernal, el inocente carrusel con sus caballitos nos puede sugerir que si el paso del tiempo puede compararse con un viaje en el tiovivo, porque vemos que la evolución de cada año es esencialmente la misma que la del anterior, quizá haga que recordemos lo momentáneo y fugaz de tal viaje; y sobre todo nos recuerda que el aro de metal, que con tanta intensidad hemos intentado alcanzar infructuosamente, seguirá siempre, deliberada y tentadoramente, más allá de nuestro alcance.

En términos del nuevo gótico americano, podemos ver que el laberinto de espejos es la trampa, el lugar en el que el excesivo autoexamen y una introspección mórbida persuaden a la señorita Foley para que cruce la línea y se adentre en la anormalidad. En el mundo de Bradbury (el mundo de El pandemónium de las sombras de Cooger y Dark) no hay opciones, atrapado primero en el espejo de Narciso, se encuentra uno a continuación montando un peligroso tiovivo cuyo destino es retroceder a un pasado insostenible o adelantarse a un futuro insostenible. Shirley Jackson utiliza las convenciones del nuevo gótico americano para examinar una personalidad sometida a una presión psicológica (o quizá oculta) extrema. Peter Straub se sirve de ellas para examinar los efectos de un mal pasado sobre el presente; Anne Rivers Siddons las utilizó para examinar los códigos sociales y la presión social; Bradbury emplea esas

mismas convenciones para ofrecernos un juicio moral. Al describir el terror y la pena de señorita Foley tras obtener la infancia que tanto deseaba, Bradbury da pasos de gigante hacia la desactivación de un torrente potencial de romanticismo acaramelado y pegajoso que podría haber destruido su historia… y creo que esta desactivación refuerza los juicios morales que adopta. A pesar de una imaginería que en ocasiones nos desmoraliza en vez de animarnos, consigue mantener intacto su punto de vista.

Esto tampoco quiere decir que Bradbury no haga de la infancia un mito romántico, porque desde luego sí lo hace. La infancia en sí misma es un mito para casi todos nosotros. Creemos que recordamos lo que nos pasó de niños, pero no es así. El motivo es sencillo: entonces estábamos locos. Al volver la vista hacia este pozo de locura como adultos que somos, si no unos chalados por completo, al menos neuróticos en vez de psicóticos, intentamos buscarle sentido a cosas que carecen de él, darle importancia a cosas que no la tienen, y recordar motivaciones que sencillamente no existieron. Y en todo este proceso comienza la creación del mito[166].

Antes que nadar a la contra de esta fuerte corriente (como hacen Holding y Hughes), Bradbury se sirve de ella en *La feria de las tinieblas*; uniendo el mito de la infancia con el mito del padre soñado, cuyo papel es interpretado en este caso por el padre de Will, Charles Halloway… y, si hemos de creer a Bradbury, también por el reparador de líneas eléctricas de Illinois que fue el padre real de Ray Bradbury. Halloway es un bibliotecario que vive en su propio mundo de sueños, que es lo suficientemente niño como para entender a Will y a Jim, pero que también es lo suficientemente adulto como para proporcionar, al final, lo que los muchachos no pueden proporcionar solos, ese ingrediente último en nuestra percepción de la moralidad, la normalidad y la rectitud apolíneas: simple responsabilidad.

La infancia es esa época, insiste Bradbury, en la que uno aún puede creer en cosas que sabe que no pueden ser ciertas.

> —De todos modos no es cierto —gritó Will—. Las ferias no vienen tan tarde en el año. ¿Quién iría?
>
> —Yo. —Jim estaba muy quieto, en la oscuridad.
>
> Yo, pensó Will, viendo el relámpago de la guillotina, los espejos egipcios que desplegaban acordeones de luz, el hombre demonio de piel sulfurosa que bebía lava como si fuera té verde de la China.

Sencillamente creen; sus corazones siguen siendo capaces de imponerse a sus cabezas. Aún están convencidos de que podrían vender suficientes cajas de postales o latas de Cloverine Salve como para conseguir una bicicleta o un tocadiscos, que el juguete hará todas esas cosas que has visto en la tele y que «puedes montarlo sencillamente en unos minutos con un par de sencillas herramientas», o que la película de monstruos que echan en el cine será tan aterradora y fabulosa como anuncian los carteles y las fotos del lobby. No pasa nada; en el mundo de Bradbury el mito es en última instancia más fuerte que la realidad, y el corazón es más fuerte que la cabeza. Will y Jim se revelan no como los muchachos sórdidos, sucios y aterrados de *El señor de las moscas*, sino como criaturas compuestas casi completamente de mito, un sueño de infancia que en manos de Bradbury acaba siendo más creíble que la realidad.

> Al mediodía y después del mediodía, habían recorrido a gritos la mitad de la feria, derribando botellas de leche sucias, haciendo trizas muñecos de yeso, oliendo, escuchando, abriéndose paso entre la multitud del otoño, que pisoteaba el aserrín cubierto de hojas.

¿De dónde habrán sacado los medios para pasar todo un día en la feria? La mayoría de los chavales en una situación similar han de contar cuidadosamente sus ahorros y luego pasar por un agónico proceso de selección; aparentemente, Jim y Will se montan y juegan en todas las atracciones. Pero una vez más, no pasa nada. Son nuestros representantes en la olvidada tierra de la infancia, y aceptamos su fuente aparentemente inagotable de ahorros (junto a su infalible puntería en las pirámides de botellas de leche) con deleite y pocas o ninguna duda racional. Lo creemos del mismo modo que en otro tiempo creímos que Pecos Bill aró el Gran Cañón un día que, volviendo cansado a casa, arrastró su pica y su pala en vez de llevarlos sobre el hombro. Aunque se sienten aterrorizados, cuentan con la habilidad única de los niños míticos de gozar su terror. «Ambos se detuvieron a disfrutar las rápidas palpitaciones del corazón del otro», nos dice Bradbury.

Cooger y Dark se convierten en el mito del mal de Bradbury, amenazando a estos niños no como gángsters, ni secuestradores, ni ningún otro tipo de malvado realista; Cooger tiene más que ver con el viejo Pew, recién llegado de *La isla del tesoro*, sólo que en vez de sufrir ceguera tiene que soportar la espantosa lluvia de años que le ha caído encima al descontrolarse el tiovivo. Cuando les dice a Will

y a Jim con voz sibilante: «Que los dos… tengáis una vida… ¡coorta y triiiste!», sentimos el mismo cómodo escalofrío que sentimos cuando la Mancha Negra es entregada por primera vez en la posada del «Almirante Benbow».

El momento en el que los muchachos se esconden de los emisarios de la feria, que han llegado a la ciudad simulando un desfile para encontrarlos, acaba siendo la mejor recapitulación de esta infancia recordada en mito; la infancia que realmente podría haber existido en pequeñas explosiones separadas por largas temporadas de aburrimiento y tareas tan banales como entrar la leña, lavar los platos, sacar la basura o cuidar de tu hermanito o hermanita (y probablemente sea significativo para esta idea del niño soñado el hecho de que tanto Jim como Will son hijos únicos).

> Se habían ocultado en viejos garajes, en antiguos graneros; se habían escondido en los árboles más grandes a los que habían podido trepar, y se habían aburrido, y el aburrimiento era peor que el miedo, así que habían bajado presentándose al jefe de policía, y habían tenido con él una amistosa charla, lo que les dio veinte minutos de seguridad en la oficina del jefe. A Will se le había ocurrido un recorrido por las iglesias, y habían trepado a todos los campanarios de la ciudad asustando a las palomas… Sin embargo, el aburrimiento los endureció otra vez, la monotonía los fatigó de nuevo, y habían estado a punto de entregarse a las gentes de la feria para tener algo que hacer cuando por suerte el sol se puso al fin.

El único contraste efectivo para los niños de ensueño de Bradbury es Charles Halloway, el padre de ensueño. En el personaje de Charles Halloway encontramos atracciones que sólo la fantasía, con su poderosa habilidad para crear mitos, es capaz de darnos. Creo que hay tres características en concreto que merecen la pena mencionarse.

En primer lugar, Charles Halloway comprende el mito de la infancia que están viviendo ambos chicos; para todos aquellos que crecimos y nos separamos con cierta amargura de nuestros padres porque sentíamos que no entendían nuestra juventud, Bradbury nos presenta el retrato del tipo de padre que creíamos merecer. Sus reacciones son las que pocos padres auténticos podrían permitirse. Su instinto paternal parece sobrenaturalmente alerta. Casi al principio, ve a los muchachos regresando a casa corriendo después de haber visto cómo montaban la feria, y pronuncia sus nombres suavemente en un susurro… pero no hace nada más. Tampoco se lo menciona a Will más tarde, aunque los muchachos han estado fuera de casa a las tres de la madrugada. No le preocupa que puedan

haber estado comprando droga, atracando a una vieja o endiñándosela a sus novias. Sabe que están haciendo cosas de críos, paseando de noche tal y como a los chicos les gusta hacer… y lo deja estar.

En segundo, Charles Halloway alcanza este entendimiento de un modo legítimo; él mismo sigue viviendo el mito. Tu padre nunca puede ser tu amiguete con mucho convencimiento, según nos cuentan lo libros de psicología, pero hay pocos padres, me parece, que no hayan querido ser colegas de sus hijos, y pocos hijos que no hayan deseado tener a un colega en sus padres. Cuando Charles Halloway descubre que Jim y Will han clavado unos hierros bajo la planta de hiedra trepadora en sus respectivas casas para poder salir y volver a entrar en sus dormitorios cuando todo el mundo se ha acostado, no les exige que desmonten sus improvisadas escaleras; su respuesta es una risa de admiración y la recomendación de que los muchachos no utilicen esa salida a menos que se vean obligados. Cuando Will le dice preocupado a su padre que nadie les creerá si intentan explicar lo que ha pasado realmente en casa de la señorita Foley, donde Robert el sobrino malvado (que en realidad es el señor Cooger, rejuvenecido tras unas cuantas vueltas en el tiovivo) les ha tendido una trampa para que parezcan los responsables de un robo, Halloway afirma con sencillez: «Yo lo creeré». Y lo creerá, porque en realidad es otro de los chicos y la capacidad de maravillarse no ha muerto en su interior. Mucho más tarde, mientras hurga en sus bolsillos, Charles Halloway casi parece el Tom Sawyer más viejo del mundo:

> Y el padre de Will se puso de pie, cargó la pipa, buscó la cerillas en los bolsillos, y extrajo una armónica estropeada, un cortaplumas, un encendedor que no funcionaba, y una libreta en la que siempre había querido escribir grandes pensamientos y que todavía estaba en blanco.

Efectivamente, lo tiene casi todo salvo por una rata muerta y un cordel para darle vueltas.

En tercer lugar, Charles Halloway es el padre de ensueño porque, en última instancia, es alguien con el que se puede contar. Puede cambiar de sombrero en un abrir y cerrar de ojos, quitándose el de niño para ponerse el de adulto. Nos demuestra su sentido de la responsabilidad mediante un sencillo acto simbólico cuando el señor Dark le pide a Halloway que le diga su nombre.

—¡Que pasen un buen día, señor!

¡No papá!, pensó Will.

El Hombre Ilustrado se volvió:

—¿Su nombre, señor? —preguntó directamente.

¡No se lo digas!, pensó Will.

El padre de Will titubeó un momento, se sacó el cigarro de la boca, le sacudió la ceniza y dijo tranquilamente:

—Halloway. Trabajo en la biblioteca. Venga a visitarme alguna vez.

—Puede estar seguro de que iré, señor Halloway.

… [Halloway] también se miraba a sí mismo con asombro, aceptando la sorpresa, el nuevo propósito, que era en parte desesperación, y en parte serenidad ahora que la increíble hazaña estaba cumplida. Que nadie le preguntara por qué había dado su verdadero nombre; él mismo no hubiese podido explicarlo.

Pero ¿no es lo más probable que haya dado su verdadero nombre porque los chicos no pueden hacerlo? Debe dar la cara por ellos, algo que hace admirablemente. Y cuando los oscuros deseos de Jim finalmente le conducen hacia lo que parece ser su completa perdición, es Halloway quien emerge, primero destruyendo a la temible Bruja del Polvo, luego al señor Dark en persona, y finalmente liderando la lucha por la vida y el alma de Jim.

Vista en conjunto, quizá *La feria de las tinieblas* no sea la mejor obra de Bradbury (creo que la novela siempre le ha resultado un formato difícil de trabajar), pero sus intereses míticos se adecuan con tanta perfección a la prosa soñadora y semipoética de Bradbury, que funciona de maravilla y acaba siendo uno de esos libros sobre la infancia (como *Huracán en Jamaica* de Hughes, *La isla del tesoro* de Stevenson, *La guerra del chocolate* de Cormier y *Tsuga's Children* de Thomas Williams, por mencionar sólo algunos) que los adultos deberían llevar a casa de vez en cuando… no sólo para sus propios hijos, sino para poder volver a entrar en contacto con las perspectivas más brillantes y los sueños más oscuros de la infancia. Bradbury antecede la novela con una cita de Yeats: «El hombre es lo que ama, y ama lo que desaparece». Añade otras, pero quizá estaremos de acuerdo en que ese verso de Yeats es más que suficiente… pero dejemos que sea el mismo Bradbury quien tenga la última palabra, en relación con uno de los elementos de Green Town que fascinan a los dos niños de ensueño sobre los que ha escrito:

¿En cuanto a mi lápida? Me gustaría tomar prestado el gran poste de barbero que cuelga de la fachada de la peluquería, y conectarlo a medianoche por si por casualidad

pasaras junto a mi tumba para saludar. Y allí estaría el viejo poste de barbero, encendido, sus brillantes ondas enroscándose llenas de misterio, girando y enroscándose en misterios mayores aún, eternamente. Y si vinieras de visita, trae una manzana para los fantasmas.

Una manzana… o quizá una rata muerta y un cordel para hacerla girar.

7

El hombre menguante[167] (1956) de Richard Matheson es otro ejemplo de novela fantástica vendida como ciencia ficción en una década racionalista en la que incluso los sueños tenían que tener una base en la realidad, y esta calificación errónea del libro ha continuado hasta nuestros días, sin que haya otro motivo para ello aparte de que así es como hacen las cosas los editores. «¡Uno de los clásicos de la Ciencia Ficción más increíble de todos los tiempos!», jalea de la portada de una reciente reedición de Berkley, ignorando el hecho de que una historia en la que un hombre se encoge a un ritmo regular de 0362 centímetros diarios hace tiempo que ha sobrepasado hasta los más lejanos límites de la ciencia ficción.

Matheson, al igual que Bradbury, no tiene un interés real en la ciencia ficción pura y dura. Maneja un mínimo obligatorio de abracadabras (mi favorito es cuando un médico lanza una exclamación de asombro ante el «increíble catabolismo» de Scott Carey) para luego prescindir de él. Sabemos que el proceso que acabará con Scott Carey siendo perseguido en su propio sótano por una tarántula viuda negra comienza cuando se ve rociado por una nube de rocío radiactivo; la radiactividad interactúa con un insecticida ingerido por su metabolismo un par de días antes. Es esta doble circunstancia la que ha provocado que dé inicio el proceso de encogimiento. Es el guiño más minimalista a la racionalidad, la versión de mediados del siglo XX de los pentagramas, los pases mágicos y los hechizos malignos. Por suerte para nosotros, Matheson, al igual que Bradbury, está más interesado en el corazón y la mente de Scott Carey que en su increíble catabolismo.

Merece la pena destacar que con *El hombre menguante* volvemos una vez más a la vieja cantinela del blues radiactivo, y a la idea de que la ficción de horror nos ayuda a exteriorizar de modo simbólico los temores que nos turban

realmente. Es imposible ver *El hombre menguante* separado de su telón de fondo: las prueba atómicas, los ICBM, la carrera armamentística y el estroncio 90 en la leche. Visto desde este punto de vista, la novela de Matheson (su segunda novela publicada, según John Brosnan y John Clute, quienes realizaron el artículo dedicado a Matheson en *The Science Fiction Encyclopedia*, citando *Soy Leyenda* como la primera; creo que quizá se les haya pasado por alto una novela anterior de Matheson, una historia bélica titulada *The Beardless Warriors*) no tiene más de ciencia ficción que películas de insectos gigantes como *The Deadly Mantis* (Nathan Juran, 1957) o *El principio del fin*. Pero Matheson hace más en *El hombre menguante* que sencillamente plasmar sus pesadillas radiactivas; ya sólo el título de la novela sugiere malos sueños de una naturaleza más freudiana. Recordaremos que, acerca de *Los ladrones de cuerpos*, Richard Gid Powers decía que la victoria de Miles Bennell sobre las vainas es un resultado directo de la resistencia de Miles ante la despersonalización de su fiero individualismo y su defensa de unos valores americanos más tradicionales.

Lo mismo puede decirse de la novela de Matheson[168], con una importante variación. Aunque creo que Powers tiene razón al sugerir que *Los ladrones de cuerpos* trata en mayor medida de la despersonalización e incluso la aniquilación del libre albedrío en nuestra sociedad, a mi entender *El hombre menguante* es la historia de la pérdida de poder y la creciente impotencia de un individuo libre en un mundo cada vez más controlado por las máquinas y el papeleo, y en el que las guerras futuras se planean con un ojo siempre puesto en el «índice de muertes aceptable». En Scott Carey vemos a uno de los símbolos de esta moderna devaluación del ser humano más inspirados y originales jamás creados. Carey musita en determinado momento que en realidad no es él quien está menguando en lo más mínimo; es el mundo el que se hace más grande. Pero visto de uno u otro modo (devaluación del individuo o inflación del entorno), el resultado es el mismo: a medida que Scott encoge, retiene su individualidad esencial, pero en cualquier caso va perdiendo gradualmente el control sobre su mundo. Y también como Finney, Matheson ve su obra como «sólo una historia», una con la que ni siquiera siente ya demasiado vínculo. He aquí sus comentarios:

«Empecé a trabajar en el libro en 1955. Fue el único libro que escribí mientras aún vivía en la costa este, si descartamos una novela que escribí a los dieciséis años cuando estaba en Brooklyn. Las cosas no me iban demasiado bien por aquí [en California] y se me ocurrió que a lo mejor sería buena idea regresar

a la costa este, para poder estar más cerca de los editores e intentar salvar mi carrera; había renunciado a intentar ganarme la vida con las películas. En realidad, no hubo nada de racional en aquella decisión. Sencillamente estaba harto de California y me autoconvencí para regresar al este. Mi familia estaba allí. Mi hermano tenía un negocio y sabía que al menos podría conseguir un trabajo para poder ganarnos la vida en caso de que no consiguiera vender ninguno de mis relatos[169]. De modo que allá fuimos. Teníamos alquilada una casa en Sound Beach, Long Island, y allí fue donde escribí el libro. La idea se me había ocurrido varios años antes, viendo una película en un cine de Redondo Beach. Era una comedia tonta con Ray Milland, Jane Wyman y Aldo Ray. Había una escena en particular en la que Ray Milland, al salir apresuradamente del apartamento de Jane, se pone por equivocación el sombrero de Aldo Ray, que se le hundía en la cabeza hasta taparle las orejas. En aquel momento me pregunté: "¿Qué pasaría si un hombre se pusiera un sombrero, sabiendo perfectamente que es el suyo, y le pasara lo mismo?". De ahí surgió todo.

»Escribí toda la novela en el sótano de aquella casa alquilada en Long Island. Fue un movimiento inteligente por mi parte. No cambié absolutamente nada de aquel sótano. Había una mecedora, y cada mañana bajaba al sótano con un cuaderno y un lápiz, y me ponía a imaginar qué estaría haciendo mi protagonista aquel mismo día[170]. No tenía que estar imaginando constantemente el escenario, ni tomar notas. Lo tenía frente a mis ojos, congelado en el tiempo. Cuando fui a ver cómo rodaban la película, me resultó curioso ver el decorado del sótano, ya que me recordó muchísimo al de Sound Beach y experimenté una breve pero agradable sensación de *dejà vu*.

»Me llevó unos dos meses y medio escribir la novela. En un principio utilicé la misma estructura que luego seguiría la película, comenzando por el principio del proceso de encogimiento. Me pareció que no funcionaba bien, ya que de este modo tardaba demasiado en llegar a "lo bueno". De modo que cambié la estructura para llevar al lector al sótano desde un primer momento. Recientemente, cuando se habló de hacer una nueva versión de la película y se presentó la posibilidad de que me encargaran el guión, pensé que recuperaría una vez más la estructura de la novela, ya que en la película, al igual que en mi primer borrador, "lo bueno" tarda demasiado en llegar. Luego resultó que lo que querían era convertir la historia en una comedia con Lily Tomlin y que de todos modos no me iban a encargar el guión. John Landis iba a dirigirla y quería que

toda la comunidad de la ciencia ficción interpretara pequeños cameos en la película. Me llamó para ver si quería interpretar el papel de un farmacéutico que… no le quiere aceptar la receta a Lily Tomlin, que para ese momento ya es tan pequeña que va sentada en el hombro de un gorila inteligente (puedes hacerte a la idea de cómo habían cambiado la idea original). Me hice el loco. En realidad, las primeras páginas del guión son casi idénticas al mío para la anterior película, diálogos y todo. Después, se desvía por completo…



El increíble hombre menguante

»No creo que el libro signifique ya nada para mí a estas alturas. Ninguna de mis obras de ese pasado distante lo hace. Creo que si tuviera que elegir una, me quedaría con *Soy leyenda*, pero me siento demasiado alejado de ambas como para que tengan ningún significado en particular. Por el mismo motivo, no cambiaría nada de *El hombre menguante*. Forma parte de mi historia. No tengo ningún motivo para cambiarla, sólo para observarla sin demasiado interés y sentirme satisfecho por la repercusión que pudo tener. Justo el otro día volví a leer el primer relato que vendí en mi vida, “Nacido de hombre mujer”, y no me siento en lo más mínimo identificado con la historia. Recuerdo haber escrito ciertas frases pero la sensación que tuve fue como la de leer algo perteneciente a otro escritor. Estoy seguro de que tú debes sentir lo mismo respecto a tus primeras obras[171].

»*El hombre menguante* no apareció en tapa dura hasta hace poco (ahora también tiene una edición a cargo del Science Fiction Book Club), hasta entonces siempre se había editado en bolsillo… En realidad, *Soy leyenda* tiene mucho más de ciencia ficción que *El hombre menguante*, me documenté mucho más. La ciencia de *El hombre menguante* es, lisa y llanamente, un montón de pamplinas. Bueno, sí que pregunté y leí *un par* de cosas, pero la verdad es que no había ningún motivo racional para el encogimiento de Scott Carey. Y sigo estremeciéndome cada vez que me acuerdo de que le hice menguar 1/7 de pulgada diaria en vez de hacerle encoger geométricamente, o de que le hice preocuparse por caer de alturas que no le habrían producido el menor daño. Bueno, a la mierda. Tampoco habría escrito "Nacido de hombre mujer" un par de años más tarde, porque también es completamente ilógico. En cualquier caso, ¿qué más dará?

»Como ya he dicho, disfruté del proceso de escritura del libro… era como el Boswell de Scott Carey[172], observándole día a día mientras se abría paso a través del sótano. Los primeros días de escritura tenía un trozo de pastel con mi café, lo dejé encima de una estantería y pronto pasó a formar parte de la historia. Creo que algunos de los incidentes que acontecen durante su proceso de encogimiento están muy bien; el hombre que le recoge cuando hace autoestop, la enana, los chicos que le persiguen, el modo en el que de deteriora su matrimonio».

El resumen de *El hombre menguante* es fácil de trazar si seguimos la estructura lineal que sugiere Matheson. Tras toparse con una nube de rocío radiactivo, Carey comienza a menguar una séptima de pulgada diaria, aproximadamente treinta centímetros por estación. Tal y como el mismo Matheson reconoce, es un recurso que huele a conveniencia, pero como también dice él, que importará siempre y cuando seamos conscientes de que no nos encontramos ante un relato de ciencia ficción pura y dura que no tiene el más mínimo parecido con las novelas e historias de escritores como Arthur C. Clarke, Isaac Asimov o Larry Niven. Tampoco es del todo razonable que los niños de C. S. Lewis puedan llegar a otro mundo a través del armario de su dormitorio, pero es exactamente lo que pasa en sus Crónicas de Narnia. Lo que nos interesa no son los tecnicismos del encogimiento, y ese patrón de una pulgada por semana al menos nos permite permanecer centrados en Scott Carey.

Matheson va desgranando las aventuras de Scott en diversos flashbacks; la

acción principal tiene lugar en la que Scott asume será la última semana de su vida, mientras encoge de una pulgada hacia la nada. Se ha quedado atrapado en el sótano mientras intentaba escapar de su propio gato casero y de un gorrión del jardín. Hay algo particularmente escalofriante en el episodio del gato; ¿alguien tiene la más mínima duda de lo que pasaría si de repente nos viéramos reducidos a una altura de veinte centímetros por un hechizo maligno y nuestro gato, acurrucado junto a la chimenea, se despertara para vernos corretear por el suelo? Los gatos, esos pistoleros amorales del mundo animal, son quizá los mamíferos más aterradores que existen. No me gustaría acabar en una situación como ésa.

Quizá, por encima de todo, Matheson nos deslumbra al retratar las circunstancias de un hombre completamente solo, enzarzado en una lucha desesperada contra una fuerza o fuerzas mayores que él. Ésta es la conclusión de la batalla de Scott con el pájaro que le arroja a su prisión del sótano:

> Logró levantarse y tiró más nieve hacia el pájaro, que la desvió con el pico. Aleteó en dirección a él. Scott giró sobre sus talones y consiguió dar unas cuantas zancadas antes de que le atacara nuevamente, golpeándole la cabeza con las alas. Él agitó los brazos y sus manos chocaron con los huesudos costados del gorrión. El pájaro volvió a remontarse…
>
> Hasta que, finalmente, helado y empapado, se apoyó con la espalda en la ventana del sótano y tiró varias bolas de nieve hacia el pájaro con la débil esperanza de que abandonara su propósito y él no se viera obligado a entrar al sótano.
>
> Pero el pájaro siguió acercándose, bajando en picado, y deteniéndose frente a él mientras agitaba las alas con el ruido de una sábana que se agitara al viento. De repente, el afilado pico del gorrión cayó sobre su cabeza como un martillo, rasgándole la piel y lo arrojó contra la pared de la casa… Cogió un puñado de nieve y lo arrojó, fallando el tiro. Las alas seguían golpeándole la cara y el pico volvió a desgarrarle la carne.
>
> Con un grito de horror, Scott dio media vuelta y saltó a través del cuadrado abierto. Sus chillidos terminaron con un gemido al desplomarse sobre la arena que había debajo de la ventana del sótano[173].

Cuando el pájaro tira a Scott al sótano, éste tiene una altura de 21 centímetros. Matheson ha dejado claro que la novela es, en gran medida, una simple comparación entre el macrocosmos y el microcosmos, y las siete semanas que pasa su héroe en este inframundo son una diminuta cápsula de experiencia que mimetiza exactamente todo lo que ya le ha ocurrido en el mundo superior. Cuando cae al sótano, es el rey; es capaz de imponer su voluntad humana sobre el entorno sin demasiados problemas. Pero a medida que sigue encogiendo, su poder comienza a mermar una vez más… y aparece su Némesis.

> La araña corrió hacia él por la arena en sombra, avanzando rápidamente sobre sus robustas patas. Su cuerpo era un gigantesco y brillante huevo que temblaba negramente a medida que dejaba atrás las tranquilas dunas, formando una estela de garabatos en la arena… La araña estaba ganando terreno, con su cuerpo parecido a un huevo encaramado sobre veloces patas, un huevo cuya yema nadaba en mortíferos venenos. Siguió corriendo sin aliento, con el terror en sus venas.

Desde el punto de vista de Matheson *macrocosmos* y *microcosmos* son términos intercambiables en última instancia, y todos los problemas a los que ha de enfrentarse Scott durante el proceso de encogimiento acaban simbolizados en la viuda negra que también comparte su mundo-sótano. Cuando Scott descubre lo único que no ha encogido en su vida, su habilidad para pensar y razonar, también descubre una fuente de poder que es inmutable sin importar el *cosmos* en el que se halle.

El hombre menguante puede ser leída sencillamente como una estupenda novela de aventuras; ciertamente pertenece a ese grupo reducido que siempre presto a otra gente, envidiándoles la experiencia de leerla por primera vez (otras son *The Scarf* de Bloch, *El Hobbit* de Tolkien, *Feral* de Berton Rouché). Pero hay más en la novela de Matheson que simple aventura, una especie de surrealista programa Outward Bound[174] para gente diminuta. A un nivel más reflexivo, es una novela corta que maneja de modo incisivo y provocador el concepto del poder; poder perdido y poder hallado.

Permítame que me aleje brevemente del libro de Matheson (aunque, como Douglas Mac Arthur, volveré) para hacer la siguiente afirmación descabellada: toda la fantasía de ficción gira esencialmente en torno al concepto del poder; la mejor fantasía de ficción gira en torno a personas que lo obtienen a cambio de un gran precio o lo pierden trágicamente; la ficción de fantasía mediocre gira en torno a gente que lo tiene y nunca lo pierde, sino que sencillamente se sirve de él. La ficción de fantasía mediocre generalmente atrae a gente con un agudizado sentimiento de carencia de poder en el mundo real, que obtiene una inyección indirecta de éste leyendo relatos de forzudos bárbaros cuya extraordinaria habilidad con la espada sólo se ve superada por su extraordinaria habilidad con la polla; en estas historias sabemos que vamos a encontrarnos con un héroe de dos quince de altura, abriéndose paso por las escaleras de alabastro de un templo en ruinas, con una espada centelleante en una mano y una belleza semidesnuda agarrada del otro brazo.

Este tipo de ficción, comúnmente denominada «espada y brujería» por sus

seguidores, no es la manifestación más baja de la fantasía, pero aun así destila una sensación bastante chabacana, como una versión para adultos de los Hardy Boys[175] vestidos con pieles de animales y una portada de Jeff Jones. Las novelas y cuentos de espada y brujería son relatos de poder para los indefensos. El tipo que tiene miedo de recibir una paliza a manos de los gamberros que suelen rondar junto a su parada de autobús, puede ir a casa por la noche e imaginarse manejando una espada, su barriga cervecera desaparecida milagrosamente, sus músculos fofos transmutados mágicamente en esos «músculos de hierro» cuyas alabanzas han sido cantadas en los pulps durante los últimos cincuenta años.

El único escritor que de verdad consiguió salirse con la suya con este tipo de material fue Robert E. Howard, un genio peculiar que vivió y murió en la Texas rural (Howard se suicidó cuando su madre cayó en coma, enferma terminal, aparentemente incapaz de enfrentarse a la vida sin ella). Howard superó las limitaciones de su pueril material gracias a la fuerza y la furia de escritura y de una imaginación mucho más poderosa que incluso las más desaforadas fantasías de poder de su héroe Conan. En sus mejores trabajos, la escritura de Howard parece tan cargada de energía que prácticamente saltan chispas. Relatos como «El pueblo del círculo negro» brillan con la luz fiera y sobrenatural de su frenética intensidad. En sus mejores momentos, Howard era el Thomas Wolfe de la fantasía, y la mayor parte de sus relatos de Conan parecen a punto de tropezar consigo mismos en su ímpetu por terminar cuanto antes. Sin embargo, el resto de su obra es más bien mediocre cuando no pésima… La palabra herirá y enfurecerá a su legión de admiradores, pero no creo que haya otra más apropiada. Robert Bloch, uno de los contemporáneos de Howard, sugirió en su primera carta a *Weird Tales* que ni siquiera Conan era para tanto. La idea de Bloch era que Conan debía ser desterrado a las oscuridades exteriores, donde podría emplear su espada para recortar muñecos de papel. No hará falta decir que su sugerencia no sentó nada bien entre las hordas de seguidores de Conan; probablemente habrían linchado al pobre Bloch nada más verle si le hubieran encontrado en su Milwaukee natal.

Incluso por debajo de los relatos de espada y brujería están los superhéroes que pueblan los tebeos de los dos únicos gigantes del medio que aún sobreviven (aunque quizá «gigantes» sea una palabra demasiado superlativa; según una encuesta publicada en el número 1978 de la revista *Creepy*, editada por Warren,

el número de lectores de tebeos se ha hundido en lo que podría ser una caída irreversible). Estos personajes (tradicionalmente llamados héroes en esquijama por los artistas que los dibujaban) siempre son invencibles. La sangre no mana nunca de sus cuerpos mágicos; de algún modo son capaces de llevar ante la justicia a villanos tan vistosos como Lex Luthor y el Hombre de Arena sin tener que quitarse las máscaras y testificar en el juicio; a veces sufren contratiempos, pero nunca caen del todo[176].

Al otro lado del espectro están los personajes de fantasía que o bien carecen de poder, o bien lo descubren en su interior (tal y como le sucede a Thomas Covenant en la destacable trilogía de Stephen Donaldson *Thomas Covenant el incrédulo* o a Frodo en la épica saga de los anillos de Tolkien), y los personajes que pierden su poder para volver a encontrarlo, como le sucede a Scott Carey en *El hombre menguante*.

La ficción de horror, tal y como ya hemos dicho antes, es una reducida área circular dentro de un círculo mayor que es la ficción fantástica, ¿y qué es la ficción fantástica sino relatos mágicos? ¿Y qué son los relatos mágicos sino historias sobre el poder? Una palabra casi define a la otra. El poder es magia; el poder es potencia. Lo contrario a la potencia es la impotencia, y la impotencia es la pérdida de la magia. No hay impotencia en las historias de espada y brujería, ni en los tebeos de Batman, Superman y el Capitán Marvel que leíamos de niños para luego (esperemos) pasar a otro tipo de literatura más estimulante y a puntos de vista más complejos sobre lo que supone la experiencia vital. El gran tema de la ficción fantástica no es poseer la magia y servirse de ella (en cuyo caso, el protagonista del ciclo de los anillos de Tolkien sería Sauron, y no Frodo); muy al contrario, es encontrar la magia y descubrir como funciona, o eso me parece a mí.

Volviendo, pues, a la novela de Matheson, ¿no le parece que el concepto del encogimiento es singularmente llamativo? Inmediatamente nos trae a la mente miles de simbolismos, la mayoría en torno al asunto de la potencia/impotencia… sexual y de otros tipos. En el libro de Matheson, el encogimiento resulta de vital importancia porque Scott Carey comienza a percibir el tamaño como poder, el tamaño como potencia… el tamaño como magia. Cuando comienza a menguar, comienza a perder las tres cosas, o eso cree él hasta que cambia de percepción. Su reacción a esta pérdida de poder, potencia y magia es, generalmente, una furia ciega y rugiente.

—¿Qué creen que voy a hacer? —explotó él—. ¿Seguir permitiendo que *jueguen* conmigo? Oh, tú no has *estado* allí, no has *visto* nada. ¡Son como niños con un juguete nuevo! ¡Un hombre menguante, Dios Todopoderoso, un hombre menguante! Hace que sus ojos se iluminen.

Al igual que los constantes gritos de «¡Por todos los demonios!» de Thomas Covenant en la trilogía de Donalson, la rabia de Scott no sólo no oculta su impotencia sino que la resalta, y es la ira de Scott la que en gran parte le convierte en un personaje tan interesante y creíble. No es Conan, ni Doc Savage, ni Superman (Scott sangra en abundancia antes de conseguir huir de su prisión del sótano, y en ocasiones, mientras le observamos abandonarse al frenesí que le suscita la idea de la fuga, sospechamos que ha perdido la cordura). Scott no siempre sabe qué hacer. Mete la pata con frecuencia, y cuando lo hace reacciona como probablemente haríamos la mayoría en las mismas circunstancias: tiene el equivalente adulto de una rabieta.

De hecho, vemos el encogimiento de Scott como símbolo de cualquier enfermedad incurable (y el progreso de cualquier enfermedad incurable implica una pérdida de poder análoga a la del encogimiento), vemos un patrón que los psicólogos perfilarían años más tarde siguiendo en gran medida los mismos puntos descritos por Matheson. Scott sigue este proceso, partiendo de la incredulidad, pasando por la ira y la depresión, hasta alcanzar su conformidad última, casi exactamente. Al igual que en el caso de los afectados de cáncer, el truco final parece ser aceptar lo inevitable, quizá encontrar nuevas líneas de poder que nos devuelvan la magia. En el caso de Scott, en el caso de muchos pacientes terminales, la última señal evidente de esto es una admisión de lo inevitable, seguida de una especie de euforia.



El increíble hombre menguante

Podemos entender la decisión de Matheson de utilizar flashbacks para poder llegar a «lo bueno» cuanto antes, pero uno se pregunta qué habría pasado si nos hubiera ofrecido la historia linealmente. Vemos la pérdida de poder de Scott en varios episodios bastante separados entre sí: en cierto momento se ve perseguido por adolescentes (piensan, y por qué no, que es un niño) y en otro sube al coche de un homosexual. Comienza a detectar una falta de respeto progresiva por parte de su hija Beth, en parte por el debilitamiento de esa «fuerza que da la razón» que interviene discreta pero intensamente incluso en la más ilustrada de las relaciones paternofiliales (también podríamos decir que la fuerza da el poder… o la fuerza da la magia) pero quizá, principalmente, porque debido a su mengua continua, Beth ha de reestructurar constantemente sus sentimientos hacia su padre, que acaba viviendo en una casa de muñecas antes de caer al sótano. Podríamos incluso visualizar perversamente a Beth, que en realidad no termina de comprender lo que está sucediendo, invitando a casa a sus amiguitas un día de lluvia para jugar con su papi.

Pero los problemas más dolorosos de Scott son con Lou, su esposa. Son de índole tanto personal como sexual, y en mi opinión, todavía hoy, los hombres tienden a identificar la magia principalmente con la potencia sexual. Una mujer quizá no quiera, pero puede; un hombre quizá quiera, pero descubra que no puede. Mal rollo. Y cuando Scott mide 1 metro y veinticuatro centímetros, llega

a casa después de haberse estado haciendo pruebas en el centro médico y se encuentra con una situación en la que la pérdida de magia sexual resulta dolorosamente evidente:

> Louise alzó la vista, sonriendo.
> —Estás muy guapo y limpio —dijo.
> No fueron las palabras ni la expresión de su rostro; pero súbitamente fue consciente de su tamaño. Separando los labios en algo que quería parecer una sonrisa, se acercó al sofá y se sentó a su lado, arrepintiéndose inmediatamente de haberlo hecho.
> Ella olfateó.
> —Mmm, hueles muy bien —dijo…
> —Tú sí que estás guapa —dijo él—. Preciosa.
> —¡Preciosa! —se burló ella—. Eso sí que no.
> Él se inclinó bruscamente y la besó en la garganta. Ella alzó la mano izquierda y le acarició lentamente la mejilla.
> —Qué lisa y suave —murmuró.
> Él tragó saliva… ¿Realmente le hablaba como si fuera un niño?

Y un par de minutos más tarde:

> Él dejó que el aire se escapara lentamente de sus pulmones.
> —Supongo que… sería bastante grotesco, de todos modos. […] Sería como…
> —Cariño, por favor —no le dejó terminar—. Estás haciéndolo peor de lo que es.
> —Mírame —dijo él—. ¿Cómo podría ser peor?

Más adelante, en otro flashback, vemos a Scott como un *voyeur*, espiando a la canguro que Louise ha contratado para ocuparse de Beth. En una serie de escenas horribles y cómicas a la vez, Scott convierte a la granulosa y más bien gordita adolescente en una especie de diosa masturbatoria de ensueño. Al mostrarnos su retroceso a un estado de indefensa adolescencia, Matheson es capaz de revelarnos hasta qué punto ha perdido Scott la magia sexual.

Pero en una feria, algunas semanas después (Scott mide 46 centímetros para entonces), conoce a Clarice, una enana de circo. Y en su encuentro con Clarice, tenemos la indicación más clara de la creencia de Matheson de que la magia perdida puede volver a encontrarse; que la magia existe a muchos niveles, y de este modo pasa a ser la fuerza unificadora que hace del macrocosmos y el microcosmos exactamente lo mismo. Cuando ve a Clarice por primera vez, Scott es un poco más alto que ella, y en su caravana encuentra un mundo que una vez más le permite recuperar la perspectiva. Es un escenario en el que puede

reafirmar su poder:

> Se quedó paralizado. Era su mundo, su propio mundo… sillas y un sofá donde él podría sentarse sin quedar hundido; mesas proporcionadas a su tamaño; lámparas que podía encender y apagar, sin tener que quedarse debajo como si fueran árboles.

Y, como era de esperar, también redescubre la magia sexual con Clarice, en un episodio que resulta a la vez patético y conmovedor. Entendemos que también perderá esta magia, alejándose del nivel de Clarice hasta que también ella pase a ser un gigante para él, y a pesar de que estos episodios se ven en cierto modo reblandecidos debido a la estructura de flashbacks, recibimos el mensaje con la misma claridad: lo que puede encontrarse una vez puede encontrarse varias, y el incidente con Clarice justifica claramente el extraño pero singularmente poderoso desenlace: «Después pensó que si la naturaleza existía en niveles interminables, lo mismo debía suceder en el caso de la inteligencia […] Scott Carey corrió hacia su nuevo mundo, buscando».

No, esperamos fervientemente, para ser devorado por el primer caracol de jardín o la primera ameba que se cruce en su camino.

En la versión cinematográfica, también escrita por Matheson, la última frase de Scott es un triunfante: «¡Aún existo!», acompañado de varios planos de nebulosas y galaxias explosionando. Le pregunté si esto tenía alguna connotación religiosa, o si quizá reflejaba un temprano interés en la vida después de la muerte (un tema que ha ido cobrando cada vez más importancia en sus obras más recientes; véanse *La casa infernal* y *What Dreams May Come*). Matheson comenta: «El "aún existo" de Scott Carey únicamente implicaba, me parece, un continuó entre lo macroscópico y lo microscópico, no entre la vida y la muerte. Curiosamente, he estado a punto de encargarme de una reescritura de *Viaje alucinante* (*Fantastic Voyage*, Richard Fleischer, 1966), de la cual se supone que Columbia está preparando una nueva versión[177]. No he llegado a implicarme, porque era un trabajo demasiado técnico y francamente prefiero centrarme en los personajes, pero era una pequeña continuación del final de *El hombre menguante*, entrando en el mundo microscópico con motores y pistolas».

En conjunto podemos decir que *El hombre menguante* es una historia clásica de supervivencia; en realidad sólo hay un personaje, y las cuestiones que se le presentan son elementales: comida, refugio, supervivencia, destrucción de su

Némesis (la fuerza dionisíaca en el mundo-sótano principalmente apolíneo de Scott). No es ni mucho menos un libro sensual, pero al menos el sexo está tratado con un nivel de reflexión muy superior al aquí te pillo aquí te mato a lo Shell Scott[178], tan común en las novelas de bolsillo de los cincuenta. Matheson fue una figura esencial como pionero del tipo adecuado de ciencia ficción y como uno de los primeros autores de literatura fantástica en tratar la problemática sexual de un modo realista y sensato a la vez; otros implicados en la misma lucha (y realmente *fue* una lucha) fueron Philip José Farmer, Harlan Ellison y, quizá el más importante de todos en ese aspecto, Theodore Sturgeon. Hoy en día resulta difícil creer el revuelo que se montó con las páginas finales de la novela de Sturgeon *Some of Your Blood*, cuando se revela exactamente cómo ha estado obteniendo sus provisiones el vampiro («Hay luna llena», le escribe a su novia anhelante y escalofriantemente a la vez en el último párrafo del libro, «y cómo desearía tener algo de tu sangre»), pero tal revuelo existió. Podríamos desear que Matheson hubiera abordado el ángulo sexual con un poquito menos de solemnidad, pero vistos los tiempos creo que todos podemos aplaudir ya sólo el hecho de que se molestara en abordarlo.

Y como fábula acerca de la pérdida de poder y su posterior recuperación, *El hombre menguante* se revela como una de las mejores obras fantásticas del periodo que estamos tratando. Y no quiero dejarle con la impresión de que sólo me estoy refiriendo al poder sexual y a la potencia sexual. Hay críticos agotadores (freudianos a medio madurar, la mayoría) que quieren explicar toda la ficción fantástica y de terror en relación al sexo; y ya que ha salido el tema, quizá merezca la pena reproducir aquí una explicación acerca del desenlace de *El hombre menguante* que oí en una fiesta en otoño de 1978 (no mencionaré el nombre de la mujer a la que se le ocurrió dicha teoría, pero si es usted lector de ciencia ficción, le aseguro que conoce el nombre). En términos simbólicos, explicaba esta mujer, las arañas representan la vagina. Scott finalmente mata a su Némesis, la viuda negra (la más vaginal de todas las arañas), empalándola en un alfiler (el símbolo fálico, claro, ¿lo pillas?, ¿eh, lo pillas?). De este modo, continuó la crítica, tras fracasar sexualmente con su esposa, triunfando temporalmente y volviendo a fracasar de nuevo con Clarice, la enana de la feria, Scott mata simbólicamente su deseo sexual empalando a la araña. Es su último acto sexual antes de escapar del sótano y alcanzar la auténtica libertad.

Un montón de mierda, vamos. Bienintencionada, pero mierda al fin y al

cabo, y nadie la confundiría con la salsa secreta de McDonald's. La he mencionado aquí sólo para poner de relieve el tipo de mierda con el que han tenido que lidiar cantidad de escritores de fantasía y horror… en su mayor parte extendida por la gente que cree, en secreto o abiertamente, que el escritor está afectado en mayor o menor medida de cierto grado de demencia. El punto de vista general de esta gente es que los libros de un escritor son manchas de Rorschach que antes o después han de revelar las fijaciones del autor, sean éstas anales, orales o genitales. Comentando la recepción más bien negativa obtenida por el ensayo de Leslie Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, cuando se publicó en 1960, Wilfrid Sed escribió: «Las interpretaciones freudianas siempre son recibidas con carcajadas». No es que me parezca particularmente mal, teniendo en cuenta que incluso los novelistas más formales son tenidos por gente peculiar por sus vecinos… pero supongo que el novelista de horror siempre va a tener que enfrentarse a las que anteriormente califiqué como preguntas de diván. Y eso que la mayoría de nosotros somos perfectamente normales. Heh-heh-heh.

Charlatanería freudiana al margen, *El hombre menguante* puede ser vista como una historia excelente que además trata la estructura interna del poder… o, si lo prefiere (yo, desde luego, sí) la estructura interna de la magia. Y la muerte de la araña a manos de Scott está ahí para mostrarnos que la magia no depende del tamaño, sino de la mente y el corazón. Si ha acabado adquiriendo una altura considerablemente superior a la de otros libros del mismo género (un chiste completamente premeditado) y mucho más elevada que la de otros libros en los que personas diminutas se enfrentan a escarabajos y a mantis religiosas (me viene a la mente *Cold War in a Country Garden*, de Lindsay Gutteridge), es porque Matheson aborda su historia en términos íntimos y cautivadores… y porque resulta condenadamente persuasivo[179].

8

No estaría bien finiquitar una discusión de la moderna novela de horror, ni siquiera una tan sucinta como ésta, sin mencionar a dos jóvenes escritores británicos, Ramsey Campbell y James Herbert. Forman parte de toda una nueva generación de escritores de fantasía británicos que parecen estar revitalizando el género mediante fertilización cruzada, de un modo muy similar a como los poetas británicos ayudaron a revitalizar la poesía americana a primeros de los sesenta. Además de Campbell y Herbert, que quizá sean los más conocidos en nuestras costas, está Robert Aickman (al cual difícilmente podríamos calificar de jovenzuelo, pero teniendo en cuenta que libros como *Cold Hand in Mine* le han abierto las puertas de un público americano mayoritario, parece justo clasificarle como parte de la nueva ola británica), Nick Sharman, Thomas Tessier (un americano residente en Londres, que ha publicado recientemente *The Nightwalker*, quizá la mejor novela de hombres lobo de los últimos veinte años) y una docena más.

Tal y como ha señalado Paul Theroux (otro americano expatriado en Londres), hay algo únicamente británico en los cuentos de horror (quizá particularmente en aquellos que tratan con el arquetipo del Fantasma). Theroux, que también ha escrito su propio relato de horror sutil, «The Black House», inclina la balanza a favor de los amanerados pero estremecedores relatos de M. R. James, y es cierto que parecen resumir todas las virtudes de la clásica historia de horror británica. Ramsey Campbell y James Herbert son, por su parte, modernistas, y si bien esta familia es demasiado reducida como para evitar cierto parecido incluso entre primos lejanos, me da la impresión de que ambos autores, a pesar de vivir en mundos diferentes en lo que a estilo, punto de vista y método se refiere, están haciendo cosas emocionantes y dignas de mención.

Campbell, liverpuliano («Habla usted igual que uno de los Beatles», se maravilla una mujer ante un escritor de Liverpool en la novela más reciente de

Campbell, *El parásito*[180]), tiene una prosa fría, casi gélida, y la perspectiva que nos ofrece de su Liverpool natal siempre resulta ligeramente desplazada, ligeramente inquietante. En una novela o un relato de Campbell, uno parece ver el mundo a través de la velada y movediza neblina perpetua de un viaje de LSD a punto de terminar… o de empezar. Su pulida escritura y sus amanerados giros e imagenería le convierten en algo parecido a la Joyce Carol Oates del género (y, al igual que Oates, es prolífico, editando buenos cuentos, novelas y ensayos a un ritmo sorprendente), y también hay algo *oatesiano* en el modo en el que sus personajes ven el mundo; como cuando uno se ha tomado un LSD suave, hay algo espeluznante y ligeramente esquizofrénico en el modo en el que sus personajes ven las cosas… y en las cosas que ven. Éstas son las percepciones de Rose mientras compra en unos grandes almacenes de Liverpool en *El parásito*.

> Un grupo de niños la observaron pasar con los ojos pintados en las cuencas. En la planta baja, manos rojas, rosas y amarillas se alzaban hacia ella desde el mostrador de la sección de guantes. Rostros ciegos de color malva se alzaban sobre cuellos tan largos como brazos, con pelucas encaramadas sobre sus cabezas.
>
> […] El calvo seguía observándola. Su cabeza, que parecía situada en lo alto de una estantería de libros, brillaba como plástico bajo los fluorescentes. Sus ojos eran relucientes, vacuos, tan inexpresivos como el cristal; le recordó a la cabeza de un maniquí despojada de su peluca. Cuando una gruesa lengua rosada se escurrió entre sus labios, fue como si una cabeza de plástico hubiera cobrado vida.

Buen material. Pero extraño, tan únicamente Campbell que bien podría haber creado una marca registrada. Las buenas novelas de horror no abundan (ni mucho menos), pero igualmente tampoco parece haber escasez grave de ellas. Y con eso quiero decir que uno parece encontrar por lo menos una novela realmente buena de miedo o sobrenatural al año (o por lo menos una realmente interesante), y lo mismo podría decirse de las películas de horror. Un año realmente bueno podría llegar a producir hasta tres, entre todas las infames novelas de bolsillo acerca de niños odiosos y paranormales y candidatos presidenciales surgidos del infierno y las siempre excesivas recopilaciones en tapa dura de relatos insulsos, como la reciente de *Virgin*, de James Petersen. Pero quizá paradójicamente, quizá no, los buenos *escritores* de horror escasean… y Campbell está más allá de ser simplemente bueno.

Ése es uno de los motivos por los que los aficionados al género recibirán *El parásito* con alivio y placer; es mejor aún que su primera novela, de la que

quiero hablar un poco a continuación. Campbell lleva ya algunos años presentándonos su propio estilo patentado de cuento de horror (al igual que en el caso de Bradbury y Robert Bloch, fue Arkham House quien publicó el primer libro de Ramsey Campbell, *The Inhabitant of the Lake*, un clon de Lovecraft). Hay varias colecciones de relatos suyos disponibles, si bien la mejor posiblemente sea *The Height of the Scream*. Una historia que no encontrará usted en ese libro, por desgracia, es «The Companion», en la que un hombre solitario que dedica sus vacaciones a recorrer parques de atracciones, encuentra un horror más allá de mi capacidad de descripción al penetrar en el túnel del Tren Fantasma. «The Companion» podría ser el mejor cuento de horror escrito en lengua inglesa en los últimos treinta años; estoy seguro de que será uno entre una docena más o menos que seguirán siendo reeditados y leídos dentro de cien años. Campbell es un artista culto en un campo que ha atraído a demasiados guionistas de tebeos, frío en un campo en el que demasiados escritores (yo incluido) se dejan llevar por el melodrama, fluido en un campo en el que la mayoría de sus mejores practicantes caen a menudo en restrictivas y estúpidas «reglas» de composición.

Pero no todos los buenos escritores de cuentos en este género han sido capaces de dar el salto a la novela (Poe lo intentó en *El relato de Arthur Gordon Pym* y sólo lo consiguió relativamente; Lovecraft fracasó ambiciosamente en dos ocasiones, con *El caso de Charles Dexter Ward* y la bastante más interesante *En las montañas de la locura*, cuyo argumento es notablemente similar al de *Pym*). Campbell dio el salto casi sin esfuerzo, con una novela tan buena como chocante era su título: *El muñeco que se comió a su madre*[181]. El libro fue editado en tapa dura en 1977 en el más completo de los silencios y un año más tarde en rústica, en un silencio más completo aún… uno de esos casos que hace que los escritores nos preguntemos si los editores no practican su propio estilo de vudú, eligiendo ciertos libros en concreto para que sean ritualmente asesinados en el mercado.

Bueno, eso es lo de menos. En lo que se refiere al salto del cuento corto a la novela, escribir una de estas últimas es mucho más parecido a una carrera de larga distancia, y casi se puede notar el momento en el que a algunos aspirantes a novelistas comienza a faltarles el fuelle. Sientes que empiezan a respirar con dificultad en torno a la página cien, que bufan y resoplan a la altura de la doscientos, para finalmente caer inertes sobre la línea de llegada, sin otra

recomendación mayor que la del simple hecho de haber finalizado. Pero Campbell corre estupendamente.

En persona es un hombre divertido e incluso jovial (en la World Fantasy Convention de 1979 le entregó a Stephen R. Donaldson el British Fantasy Award, una estatuilla modernista, por su trilogía de Thomas Covenant; Campbell, con ese maravilloso acento amplio y calmado de Liverpool, se refirió al premio como «el consolador esquelético». El público rompió a reír y uno de los comensales de mi mesa exclamó maravillado: «Habla igual que uno de los Beatles»). Tal y como sucede con Robert Bloch, lo último que pensaría alguien al conocerle es que se dedica a escribir relatos de horror, particularmente unos tan feroces como los suyos. Esto es lo que tiene que decir acerca de *El muñeco que se comió a su madre*, haciendo particular incidencia en las diferencias y la resistencia necesarias para hacer una novela: «Lo que quería hacer con *El muñeco* era inventar un nuevo monstruo, si es que eso es posible, pero quizá lo más importante fuese el hecho de escribir una novela en sí, ya que hasta entonces únicamente había escrito cuentos. En 1961 o 1962 tomé algunas notas para una historia acerca de un brujo que quería vengarse de su ciudad o pueblo por un agravio real o imaginario. Su plan consistía en usar muñecos vudú para deformar a los bebés; así tendríamos la típica escena sacada de una revista pulp del médico saliendo completamente blanco de la sala de partos exclamando: "¡Dios mío, no es humano!". Y el giro imprevisto iba a ser que, una vez hubieran fallecido todos los niños deformes, el brujo iba a servirse del vudú para devolverles a la vida. Una idea de sorprendente mal gusto. Aproximadamente por la misma época, ocurrió la tragedia de la Talidomida, haciendo que mi idea fuera de demasiado "típico mal gusto" para mí, de modo que la descarté.

»Resurgió, supongo, en *El muñeco que se comió a su madre*, que sale del vientre de su madre abriéndose el paso a dentelladas.

»¿En qué se diferencia escribir novelas de escribir relatos cortos? Creo que una novela adquiere su propio ímpetu. Tengo que acercarme a ellas sin saberlo, pensando para mí: "Quizá la empiece la semana que viene, quizá la empiece dentro de un mes". Hasta que un buen día me senté, empecé a escribirla, y paré a mediodía pensando. "¡Dios mío, he empezado una novela! ¡No me lo puedo creer!".

»Cuando le pregunté cómo de larga debería ser una novela a Kirby (McCauley), me dijo que en torno a unas 70 000 palabras estaría bien, y me lo tomé prácticamente al pie de la letra. Cuando llegué a las 63 000, pensé: "Ya

sólo me quedan 7000 palabras. Es la hora de ir atando los cabos". Por eso los últimos capítulos parecen tan concisos».

La novela de Campbell empieza con el hermano de Clare Frayn, Rob, perdiendo un brazo y su vida en un accidente de coche en Liverpool. El brazo, amputado en el accidente, es importante porque alguien se lo lleva… y se lo come. Este devorador de miembros, se nos hace creer, es un joven enigmático llamado Chris Kelly. Clare, que encarna muchas de las características típicas del «nuevo gótico americano» (cierto, Campbell es británico, pero muchas de sus influencias, tanto literarias como cinematográficas, son americanas), conoce a un periodista de sucesos llamado Edmund Hall que está convencido de que el hombre que ha provocado la muerte de Rob Frayn es la versión adulta de un muchacho al que conoció en el colegio, un muchacho fascinado por la muerte y el canibalismo. Al hablar de los arquetipos no he sugerido que repartiéramos una carta de nuestro tarot para el Necrófago, una de las criaturas más macabras de monstruolandia, creyendo que la ingestión de carne o la absorción de sangre son en realidad partes del mismo arquetipo[182]. ¿Existe realmente algo que pueda definirse como «un nuevo monstruo»? Vistas las restricciones del género, no lo creo; Campbell debe contentarse en cambio con una nueva perspectiva… que tampoco es moco de pavo. En Chris Kelly creo que volvemos a encontrarnos con el rostro de nuestro viejo amigo el Vampiro… tal y como lo vemos en una película que por momentos comparte similitudes con la novela de Campbell, *Vinieron de dentro de*… del brillante director canadiense David Cronenberg.

Clare, Edmund Hall y George Pugh, el propietario de un cine cuya madre también ha sido víctima de Kelly, aúnan fuerzas formando un extraño y reacio trío para perseguir a este caníbal sobrenatural. Una vez más oímos ecos del relato vampírico por excelencia, el *Drácula* de Stoker. Y quizá no haya mejor modo de sentir los cambios producidos por los casi ochenta años que separan ambos libros que al ver el contraste entre el sexteto que persigue al Conde Drácula y el trío que persigue a «Chris Kelly». No encontramos ningún sentimiento de santurronería en Clare, Edmund y George; realmente son personas normales y corrientes, asustados, confusos, a menudo deprimidos; tienden a encerrarse en sí mismos antes que recurrir a los otros, y a pesar de que sentimos intensamente su terror, no tenemos la más mínima sensación de que Clare, Edmund y George vayan a prevalecer porque su causa sea justa. En cierto modo simbolizan el lugar sombrío y apagado en el que se ha convertido

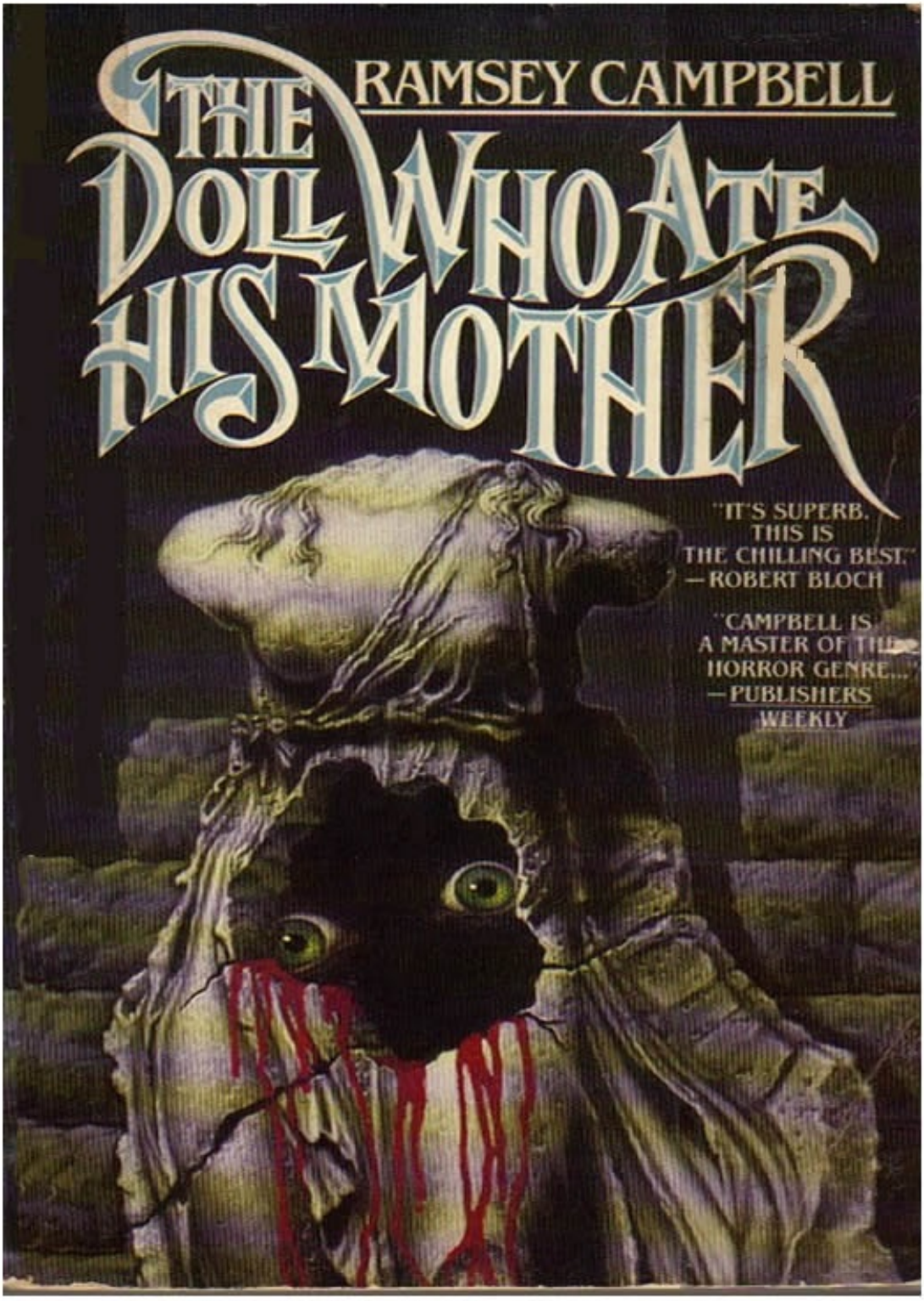
Inglaterra en la segunda mitad del siglo XX, y tenemos la impresión de que si alguno o todos consiguen salir enteros de ésta, será más bien debido a algún golpe de suerte impersonal que a una acción suya en concreto.

Y los tres consiguen cazar a Kelly… en cierto modo. El momento álgido de la persecución tiene lugar en el podrido sótano de un edificio ruinoso que pronto va a ser demolido, y aquí Campbell ha creado una de las secuencias más oníricas y efectivas de toda la moderna ficción de horror. En su evocación surrealista y pesadillesca de un mal ancestral, en los destellos que nos ofrece de un poder «absoluto», oímos por fin una voz de finales de siglo que nos habla poderosamente en la lengua creada por Lovecraft. No a través de un descafeinado o imitativo «pastiche» lovecraftiano, sino mediante una versión viable y creíble de los Grandes Antiguos de Lovecraft que acechaban en Dunwich, Arkham, Providence, Central Falls… y las páginas de la revista *Weird Tales*.

Campbell es bueno creando personajes, si bien no parece sentir demasiada simpatía por ellos (su falta de emoción tiene el efecto de enfriar aún más su prosa, y algunos lectores quizá sientan rechazo por el tono de esta novela; quizá les parezca que más que escribir una novela, Campbell ha cultivado una en un tubo de ensayo): Clare Frayn con sus piernas regordetas y sus pretensiones de elegancia, Edmund con sus funestos sueños de gloria futura, y el mejor de todos, porque aquí Campbell parece encender auténticos sentimientos de emoción y bondad, George Pugh manteniendo a trancas y barrancas su último cine y echándole una bronca a dos adolescentes por marcharse antes de que haya terminado de sonar el himno nacional.

Pero quizá el personaje central de esta novela sea el propio Liverpool, con sus luces de sodio naranja, sus barrios empobrecidos y su puerto, sus cines convertidos en MEDIO KILÓMETRO DE MUEBLES. Los cuentos de Campbell viven y respiran Liverpool con lo que parece ser una cantidad idéntica de atracción y repulsión, y esa evocación de un lugar es también uno de los elementos más destacables de *El muñeco*. Es un escenario de texturas tan ricas y complejas como el de Los Ángeles de Raymond Chandler en los cuarenta o cincuenta, o el Houston de Larry McMurtry en los sesenta. «Los niños jugaban a la pelota contra la iglesia», escribe Campbell. «Cristo extendía sus brazos para cogerla». Es una frase discreta, sencilla y casi escondida (como todos esos inquietos guantes de *El parásito*), pero este tipo de efecto es acumulativo y por lo menos

sugiere la dedicación de Campbell a la idea de que el horror existe en el punto de vista, además de en el incidente.



Portada de la edición rústica 1985**

El muñeco que se comió a su madre no es la mejor de todas las novelas aquí tratadas (supongo que ese honor le corresponde a *The Haunting of Hill House* o a *Fantasmas* de Straub), y tampoco es tan buena como *El parásito*, del propio Campbell… pero es notablemente buena. Campbell mantiene el control sobre las riendas de un material potencialmente amarillento, permitiéndose incluso jugar en ocasiones con la idea (un aburrido y casi perversamente insensible maestro se sienta en la sala de profesores de su escuela a leer un periódico cuyo titular atrona: DESTRIPABA A JÓVENES VÍRGENES MIENTRAS REÍA; la hilarante y macabra entradilla nos informa de que *Adquiría su potencia privándose de orgasmos*). Nos transporta inexorablemente más allá de unos niveles de psicología anormal hacia algo mucho, mucho peor.

Campbell es extremadamente consciente de sus raíces literarias; menciona a Lovecraft (añadiendo «por supuesto», de modo casi inconsciente), a Robert Bloch (compara el momento álgido en el sótano abandonado de *El muñeco* con el momento álgido de *Psicosis* en el que Lila Crane debe enfrentarse a la «madre» de Norman Bates), las historias de horror urbano de Fritz Leiber (como «Smoke Ghost») y, más notablemente, su inquietante novela de San Francisco: *Nuestra señora de las tinieblas* (ganadora del premio a la mejor novela en la World Fantasy Convention de 1978). En *Nuestra señora de las tinieblas*[183], Leiber adopta como propia la idea de que cuando una ciudad acaba siendo lo suficientemente compleja, termina por adquirir una tenebrosa vida propia, al margen de las vidas de la gente que reside y trabaja en ella; una conciencia malvada, enlazada de un modo no verbalizado con los Grandes Antiguos de Lovecraft y, más decisivo en lo que a la novela de Leiber se refiere, Clark Ashton Smith. Simpáticamente, uno de los personajes de *Nuestra señora de las tinieblas* sugiere que San Francisco no adquirió plena conciencia hasta que terminaron y ocuparon la Transamerica Pyramid.

A pesar de que el Liverpool de Campbell no tiene esta especie de maligna vida consciente, el retrato que ofrece al lector le lleva a la impresión de que está observando a un monstruo dormido, semisentiente, que *podría* despertarse en cualquier momento. Su deuda con Lieber, de hecho, parece aquí más grande que con Lovecraft. Sea como sea, con *El muñeco que se comió a su madre* Ramsey Campbell ha conseguido forjar algo único y propio.

James Herbert, por otra parte, proviene de una tradición más antigua, el mismo tipo de ficción de horror salida de los pulps que asociamos con escritores

como Robert E. Howard, Seabury Quinn, el primer Sturgeon, el primer Henry Kuttner y, al otro lado del Atlántico, Guy N. Smith. Smith, autor de incontables novelas de bolsillo, escribió una novela cuyo título sería mi candidato sin pensarlo dos veces al clásico de horror pulp de todos los tiempos: *The Sucking Pit*.

Todo esto suena como si me estuviera preparando para desacreditar a Herbert, pero no es el caso. Es cierto que no es tenido en mucha estima por parte de los escritores del género de ambos lados del Atlántico; cuando he mencionado su nombre en el pasado, las narices se han arrugado automáticamente (es como hacer sonar la campana para ver salivar a perros condicionados), pero cuando preguntas con insistencia descubres que un número sorprendentemente escaso de gente de nuestro campo ha leído a Herbert, y lo cierto es que James Herbert es probablemente el mejor escritor de horror pulp surgido después de la muerte de Robert E. Howard, y estoy convencido de que el creador de Conan habría respondido a la obra de Herbert con entusiasmo inmediato, si bien ambos hombres no podrían ser más diferentes. Howard era alto y de enormes hombros; el rostro que vemos en las pocas fotos que quedan de él aparece carente de expresión, con, intuimos, un trasfondo de timidez o sospecha. James Herbert es de estatura media, delgado, de sonrisa o ceño rápidos, abierto y franco. Por supuesto, la mayor diferencia podría estar en que Howard está muerto y Herbert no, ja-ja.

Los mejores trabajos de Howard (sus relatos de Conan el bárbaro) están ambientados en el mítico país de Cimmeria, perdido en un pasado similarmente místico, habitado por monstruos y hermosas y sensuales doncellas necesitadas de rescate. Y Conan estará dispuesto a encargarse de dicho rescate… si el precio es justo. La obra de Herbert está firmemente asentada en la Inglaterra del presente, habitualmente con Londres o los condados del sur que rodean la ciudad como telón de fondo. Howard se crió en un entorno rural (vivió y murió en un pequeño pueblo rodeado de artemisas llamado Cross Plains, Texas); Herbert nació en el East End de Londres, hijo de comerciantes callejeros, y su trabajo refleja una carrera llena de altibajos como cantante de rock, artista y ejecutivo publicitario.

Es en el elusivo asunto del estilo (una palabra confusa que podríamos definir de modo un poco más preciso como «plan» o «método de ataque») donde Herbert recuerda intensamente a Howard. En sus novelas de horror (*La invasión de las ratas*, *La niebla*, *El superviviente*, *La lanza*, *El cubil* y *La oscuridad*), Herbert no sólo escribe; tal y como hacía Robert E. Howard, se calza sus botas

de combate y asalta al lector con el horror.

Permítanme también un momento para indicar un parecido que comparten James Herbert y Ramsey Campbell, sencillamente por el hecho de ser ingleses: los dos escriben con esa prosa límpida, lúcida y gramatical que sólo aquéllos educados en Inglaterra parecen capaces de producir. Pensaría uno que la habilidad de escribir prosa lúcida sería el mínimo exigible para cualquier novelista, pero no es así. Si no me cree, acérquese a echar un vistazo a las estanterías de su librería más cercana. Le prometo todo un carnaval de participios desperdigados, adjetivos mal utilizados e incluso discordancias entre el sujeto y el predicado que podrían hacer que le encaneciera prematuramente el pelo. También pensaría uno que los correctores y editores corregirían este tipo de cosas, ya que los escritores de tan vergonzante ortografía no lo hacen, pero muchos de ellos parecen tan iletrados como los escritores a los que intentan echar un cable.

Pero más allá de los errores gramaticales, muchos escritores de ficción parecen completamente incapaces de explicar operaciones o acciones sencillas de modo que le queden claras al lector y pueda visualizarlas mentalmente. En parte, esto se debe a un fracaso por parte del escritor a la hora de visualizar con propiedad; su ojo mental debe estar borroso o medio cerrado. En la mayoría de los casos, sin embargo, se debe a un desconocimiento de la herramienta más básica del escritor: el vocabulario. Si pretende usted escribir un relato de fantasmas y no sabe la diferencia entre un gablete y un corvejón, una cúpula y una torreta, un artesonado y un revestimiento, entonces, dama o caballero, tiene usted un problema.

Tampoco me malinterprete; el libro de Edwin Newman acerca de la degeneración de la lengua inglesa me resultó moderadamente entretenido, pero también agotador e increíblemente melindroso, el libro de una persona a la que le gustaría guardar el idioma en un frasco cerrado herméticamente (igual que un cadáver cuidadosamente acicalado en un ataúd de cristal) en vez de enviarlo a la calle a charlar con la gente. Pero el lenguaje tiene su propia razón de ser. Los parapsicólogos podrán insistir en la realidad de las percepciones extrasensoriales; los psicólogos y neurólogos podrán afirmar que no existe nada por el estilo; pero aquellos que amamos los libros y amamos el lenguaje sabemos que la palabra impresa es en realidad una especie de telepatía. En la mayoría de los casos el escritor o escritora hacen su trabajo en silencio, convirtiendo sus ideas en símbolos compuestos de letras agrupadas una junto a otras sobre un

espacio en blanco, y en la mayor parte de los casos el lector lee su trabajo en silencio, interpretando los símbolos y recomponiéndolos como pensamientos e imágenes. Louis Zukofsky, el poeta (*A*, entre otros libros), afirmaba que incluso el aspecto de las palabras sobre la página —las tabulaciones, la puntuación, la altura a la que termina el párrafo— tiene una historia que contar. «La prosa es poesía», decía Zukofsky.

Probablemente sea cierto que los pensamientos el escritor y los del lector nunca coinciden plenamente, que la imagen que ve el escritor y la que ve el lector nunca coinciden al cien por cien. Después de todo, no somos ángeles, sino algo menos elevado, y nuestro lenguaje tiende a trabarse enloquecidamente, un hecho que cualquier poeta o novelista atestiguará. No existe escritor creativo, me parece a mí, que no haya sufrido ese frustrante choque contra los muros que se levantan en los límites del lenguaje, que no haya maldecido la palabra que sencillamente no existe. Emociones como la pena y el amor romántico son particularmente difíciles de manejar, pero incluso operaciones tan sencillas como arrancar un coche de transmisión manual y conducirlo hasta el final de la calle pueden presentar problemas casi insalvables cuando uno intenta escribir el proceso en vez de sencillamente llevarlo a cabo. Y si no me cree, escriba tales instrucciones y páseselas a un amigo que no sea conductor… pero asegúrese antes de tener un buen seguro.

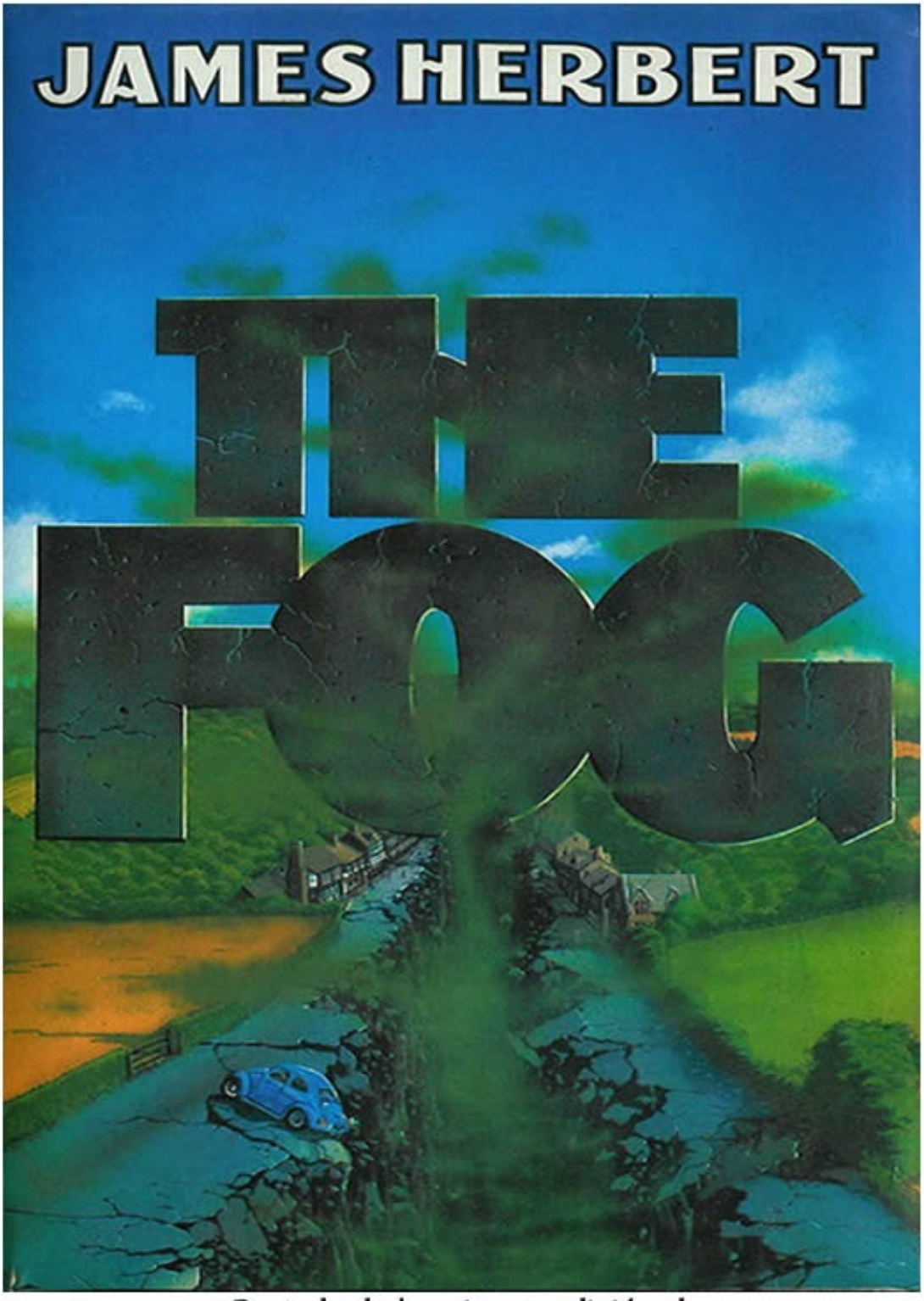
Diferentes idiomas parecen particularmente apropiados para diferentes situaciones; los franceses pueden haberse ganado la reputación de ser estupendos amantes porque el francés parece particularmente apropiado para expresar emoción (no hay un modo más agradable de decirlo que *Je t'aime*… y ningún otro lenguaje en el que parecer realmente mosqueado con alguien). El alemán es el idioma de la explicación y la clarificación (pero es un idioma frío; el sonido de mucha gente hablando alemán a la vez es el sonido de enormes máquinas en una fábrica). El inglés resulta muy apropiado para expresar pensamientos y moderadamente apropiado para expresar imágenes, pero no tiene nada de inherentemente agradable (aunque, tal y como ha señalado alguien, tiene sus momentos curiosamente perversos: recréese en el encantador y eufónico sonido de las palabras «examen proctológico»). Sin embargo, siempre me ha parecido inadecuado para expresar sentimientos. Ni «¿te quieres acostar conmigo?», ni el alegre pero innegablemente grosero «nena, vamos a follar», puede acercarse siquiera al ¿*Voulez-vous coucher avec moi ce soir*? Pero tenemos que apañárnoslas lo mejor que podamos con lo que tenemos… y tal y como

atestiguarán los lectores de Shakespeare y Faulkner, lo mejor a menudo es notablemente bueno.

Los escritores americanos tendemos más a liar el lenguaje que nuestros primos británicos (aunque defendería ante cualquiera que el inglés-inglés es mucho más insípido que el inglés-americano; muchos escritores británicos tienen la desdichada costumbre de caer en la monotonía; en un inglés gramaticalmente perfecto, eso sí, pero la monotonía sigue siendo igual de monótona), a menudo porque de pequeños sufrieron métodos de enseñanza errática cuando no directamente negligentes. Pero las mejores obras americanas resultan sorprendentes de un modo que la prosa y la poesía británica han dejado de ser casi por completo. Véase, por ejemplo, a escritores tan dispares como James Dickey, Harry Crews, Joan Didion, Ross MacDonald, John Irving.

Tanto Campbell como Herbert escriben con esa inconfundible e impecable dicción inglesa; sus historias salen al mundo con las camisas abotonadas, la cremallera del pantalón bien subida y los correctores dentales en su lugar correspondiente… ¡pero que diferencia de efecto!

James Herbert se abalanza hacia nosotros con las dos manos extendidas; no contento con llamar únicamente nuestra atención, nos agarra de la pechera y empieza a gritarnos a la cara. No es que sea un método de ataque tremendamente artístico y desde luego nadie lo comparará nunca con Doris Lessing o V. S. Naipaul… pero es eficaz.



Portada de la primera edición de
The Fog (La niebla), 1975**

La niebla[184] (nada que ver con la película de John Carpenter del mismo nombre) es una historia narrada desde múltiples puntos de vista acerca de lo que sucede cuando una explosión subterránea rompe un contenedor de acero enterrado por el Ministerio de Defensa Británico. En el interior del contenedor hay un organismo vivo llamado micoplasma que parece una niebla espesa de color amarillo verdoso (un ominoso protoplasma que podría recordar a los lectores a una olvidada película de horror japonesa de los años cincuenta titulada *The H-Man*). Al igual que la rabia, ataca el cerebro de los humanos y animales que envuelve, convirtiéndolos en maníacos peligrosos. Algunos de los incidentes protagonizados por animales son particularmente macabros; un granjero es pisoteado por sus vacas en un prado neblinoso, y un tendero borrachín que parece odiarlo todo salvo a sus palomas de competición (siente particular aprecio por un veterano palomo llamado Claude) acaba con los ojos sacados a picotazos después de que sus pájaros hayan regresado a su palomar de Londres atravesando la niebla. El tendero, sosteniendo los jirones de lo que le queda de rostro, intenta salir a trompicones del terrado en el que tiene su palomar y acaba cayendo a la calle.

Herbert raramente recurre a la sutileza y nunca contiene los golpes; en vez de eso, parece correr ansioso, lleno de entusiasmo, de un horror hacia el siguiente. En una escena un conductor de autobús enloquecido castra a un profesor que hasta entonces ha sido su Némesis con unas tijeras de podar; en otra, un anciano cazador furtivo que anteriormente había sido sorprendido y apalizado por el terrateniente local, sufre los efectos de la niebla, va a buscar al terrateniente y le clava literalmente a su mesa del comedor, antes de acabar con él con un hacha. Un director de sucursal bancaria particularmente arrogante acaba encerrado en su caja fuerte, un profesor de gimnasia es golpeado hasta morir por sus estudiantes, y en la escena más efectiva del libro, casi ciento cincuenta mil residentes y turistas de Bournemouth se adentran en el océano en una especie de suicidio grupal masivo a lo lemming.

La niebla se publicó en 1975, tres años antes de los espeluznantes sucesos de Jonestown, Guyana, y en muchos episodios del libro, particularmente en el de Bournemouth, Herbert parece haberlo anticipado. Asistimos al suceso a través de los ojos de una joven llamada Mavis Evers. Su amante lesbiana acaba de abandonarla tras descubrir los placeres de hacerse heterosexual, y Mavis ha ido a Bournemouth para suicidarse… una pequeña ironía digna de los mejores tebeos

de la E. C. Tras introducirse hasta la altura del pecho en el agua, se lo piensa mejor y decide que intentará vivir un poco más. La corriente casi la arrastra, pero tras una breve e intensa lucha es capaz de regresar a una zona de aguas más tranquilas. Al darse la vuelta para dirigirse a la orilla, Mavis se encuentra con esta pesadilla:

> Había cientos —quizá miles— de personas descendiendo los escalones que conducían a la playa y caminando hacia ella, ¡hacia el mar!
>
> ¿Acaso estaba soñando?… La gente de la ciudad marchaba hacia el mar formando un muro, sin proferir un solo sonido, mirando en dirección al horizonte como si algo los estuviera llamando. Sus rostros estaban completamente en blanco, como si se hallaran sumidos en un trance, apenas humanos. Y había niños entre ellos; algunos caminaban por su propia voluntad, sin acompañar aparentemente a nadie, aquellos que no podían caminar, eran llevados en brazos. La mayoría iban en pijama y camisón, algunos desnudos, como si se hubieran levantado de la cama respondiendo a una llamada que Mavis no había oído ni visto…

Esto se escribió, recuerde, *antes* de la tragedia de Jonestown. Poco después de aquello, recuerdo que un comentarista dijo con oscura y solemne sonoridad: «Ha sido un suceso que ni siquiera la imaginación más oscuramente fértil hubiera podido prever». Inmediatamente recordé la escena de Bournemouth de *La niebla* y pensé: «Te equivocas, tío, James Herbert lo vio».

> … aun así seguían avanzando, ignorando sus gritos, sin verla. Se dio cuenta del peligro y corrió hacia ellos en un vano intento por evitarlos, pero la forzaron hacia atrás, sin hacer caso alguno de sus ruegos mientras se esforzaba en abrirse paso. Consiguió abrir un pequeño camino, pero la enorme masa frente a ella era inconquistable, empujándola, haciéndola retroceder hacia el mar que la aguardaba…

Bueno, como habrá podido imaginar, la pobre Mavis acaba obteniendo su suicidio tanto si quiere como si no. Y ya que estamos con esto, son las escenas explícitas de horror y violencia como la aquí descrita las que le han valido a Herbert abundantes críticas en su Inglaterra natal. Me contó que finalmente acabó tan harto de la pregunta de: «¿Escribe usted violencia porque le gusta la violencia?», que finalmente explotó frente a un periodista. «Eso es», le dijo. «Escribo violencia porque me gusta la violencia, igual que Harold Robbins escribe sexo porque le gusta el sexo, y Robert Heinlein escribe ciencia ficción

porque le gusta la ciencia ficción, y Margaret Drabble escribe literatura porque le gusta la literatura. Sólo que a ellos nadie se lo pregunta, ¿verdad?».

En cuanto a cómo llegó Herbert a escribir *La niebla*, responde lo siguiente: «Es prácticamente imposible recordar de dónde surge ninguna idea… quiero decir que una única idea podría venir de muchas fuentes. Pero hasta donde puedo recordar, la simiente estuvo en una reunión de negocios. Entonces trabajaba para una empresa de publicidad y pasaba demasiado tiempo sentado en el despacho con mi director creativo, que era un hombre más bien gris. De repente se me ocurrió: "¿Qué pasaría si este hombre sencillamente se levantara, se dirigiera hacia la ventana y saltara?"».

Herbert le dio vueltas a la idea durante algún tiempo y finalmente se sentó a escribir la novela, invirtiendo sus noches y fines de semana durante ocho meses de trabajo. «Lo que más me gusta de la novela», explica, «es que no tenía límites ni de estructura ni de lugar. Sencillamente podía seguir avanzando hasta que el asunto se resolviera por sí solo. Me gustaba trabajar con los personajes principales, pero también me gustaban los pequeños sucesos, ya que cuando me cansaba de lo que fuera a lo que estuvieran dedicados mis héroes, podía salirme por cualquier tangente que me apeteciera. Mi sensación durante todo el proceso de escritura fue: "Sencillamente voy a pasarlo bien. Voy a intentar llegar tan lejos como pueda, a ver hasta dónde consigo salirme con la mía"».

Argumentalmente, *La niebla* sigue la construcción de las apocalípticas películas de insectos gigantes de los años cincuenta y primeros sesenta. Están presentes todos los ingredientes: tenemos un científico loco que anduvo trasteando con algo que no comprendía y acabó muerto a causa del micoplasma de su invención; los militares probando armas secretas y liberando el horror; el «joven científico» protagonista, John Colman, al que conocemos mientras rescata valerosamente a una niña en la fisura que ha liberado a la niebla que se cierne sobre un mundo que nada sospecha; la hermosa novia, Casey; la obligatoria reunión de científicos, que se lanzan a disquisiciones sobre el «método F100 de dispersión de nieblas» y lamentan el hecho de que no puedan utilizar dióxido de carbono para dispersar la niebla porque «el organismo prospera con él», y que nos informan de que la niebla es en realidad «un organismo similar a una pleura-neumonía».

Reconocemos estos referentes obligatorios de la ciencia ficción de películas como *Tarántula*, *The Deadly Mantis*, *La humanidad en peligro* y una docena más; y sin embargo también reconocemos que referentes es lo único que son, y

que el corazón de la novela de Herbert no reside en la composición o el origen de la niebla, sino en sus efectos decididamente dionisíacos: asesinato, suicidio, aberraciones sexuales y todo tipo de comportamientos desviados. Colman, el héroe, es nuestro representante de un mundo apolíneo y más cuerdo y, para ser justos con Herbert, consigue hacer de Colman un héroe mucho más interesante que los insulsos protagonistas interpretados por William Hopper, Craig Stevens y Peter Graves en varias películas de insectos gigantes… acuérdese si no del pobre Hugh Marlowe en *La tierra contra los platillos voladores*, cuyas únicas frases, repetidas hasta la saciedad durante el último tercio de la película, son: «¡Siga disparando a ese platillo!», y «¡Dispare contra ese platillo hasta que caiga!».

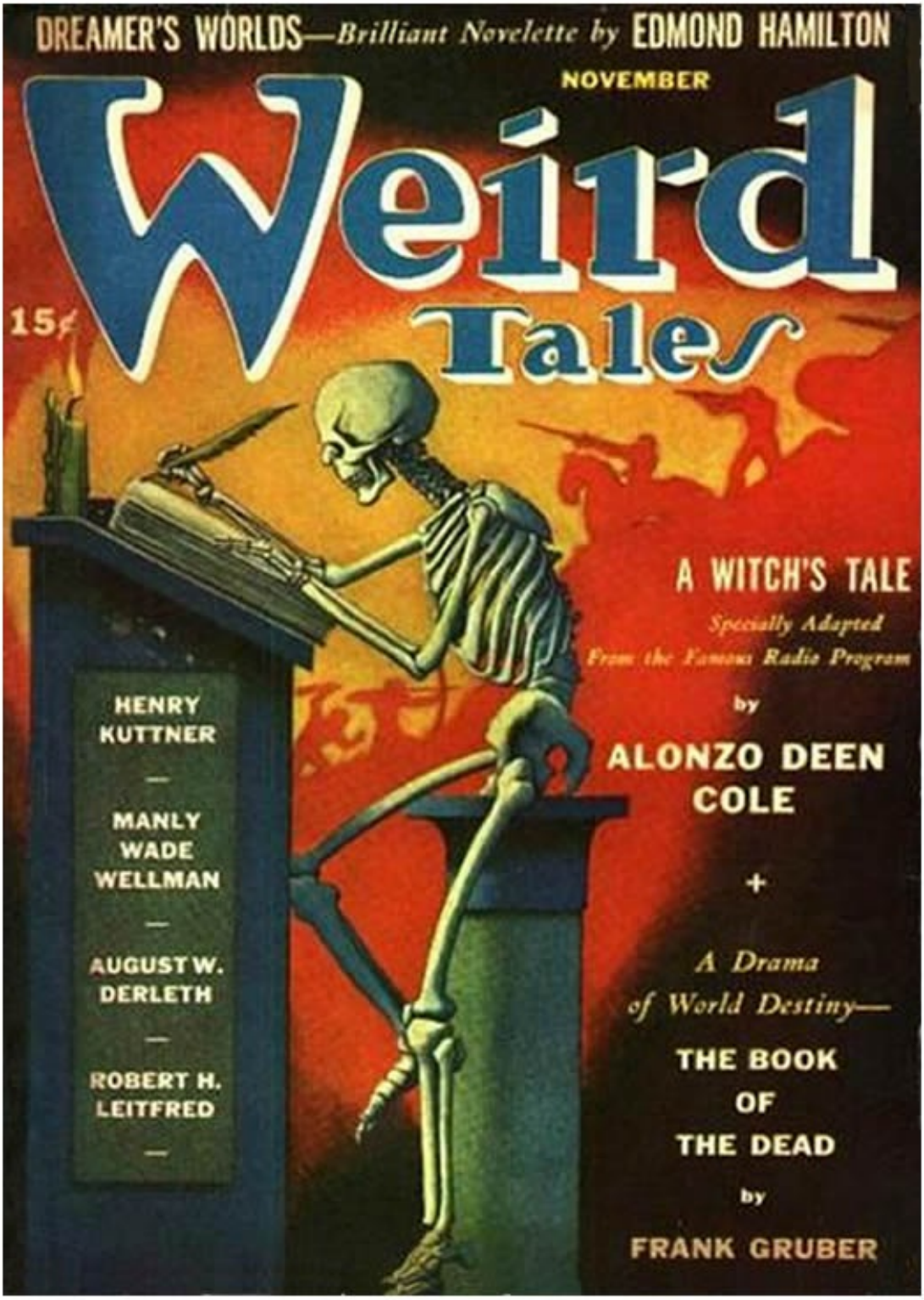
En cualquier caso, nuestro interés en las aventuras de Colman y en saber si su novia Casey se recuperará o no de los efectos de su propio encuentro con la niebla (¿y cuál será su reacción cuando se entere de que le clavó a su padre unas tijeras en el estómago mientras estaba bajo su influencia?), palidece en comparación con nuestro morboso interés, a lo ve-frenando-para-que-podamos-ver-bien-el-accidente-de-ahí-delante, por la anciana que es devorada viva por sus gatos, o el piloto enloquecido que estrella su Jumbo cargado de pasajeros contra el rascacielos de Londres en el trabaja el amante de su esposa.

Supongo que la ficción popular se divide de un modo bastante natural en dos mitades: la que llamamos «ficción mayoritaria» y la que llamamos «ficción pulp». Los pulps, incluidos los llamados «shudder-pulps» [pulps escalofriantes], de los cuales *Weird Tales* fue el mejor exponente, hace tiempo que desaparecieron de escena, pero siguen viviendo en las novelas y haciendo buen negocio en todas las baldas dedicadas a los libros de bolsillo. Muchos de estos pulps modernos habrían sido editados como seriales en las revistas que existieron aproximadamente entre 1910 y 1950, de haberse escrito entonces. Pero no querría restringir el adjetivo «pulp» sencillamente a obras de horror, fantasía, ciencia ficción, detectives o western; Arthur Hailey, por ejemplo, parece escribir, en mi opinión, pulps modernos. Todos los ingredientes están presentes, desde la inevitable violencia hasta la dama en peligro. Los críticos que han denostado repetidamente a Hailey son los mismos críticos que (exasperantemente) ven la novela como algo únicamente divisible en dos categorías: «literatura», que puede triunfar o fracasar en sus propios términos, y «ficción popular», que siempre fracasa sin importar lo buena que pueda ser (de vez en cuando algún escritor como John D. MacDonald puede ser elevado en la mente del crítico de «escritor popular» a la categoría de «literato», marcando el

punto en el que su obra puede ser reevaluada).

Mi idea a este respecto es que la ficción en realidad se divide en tres categorías principales: literatura, ficción mayoritaria y ficción pulp, y que el trabajo del crítico no debería terminar con una categorización, sino que ésta debería ser un punto de partida. Calificar una novela como «pulp» no es lo mismo que decir que es automáticamente mala, o que no le dará ningún placer al lector. Por supuesto podemos aceptar que la mayor parte de la ficción pulp es mala; no hay mucho que pueda decirse a favor de viejas reliquias de la era pulp como *Seven Heads of Bushongo* de William Shelton o *Satan's Virgin* de Ray Cummings[185]. Por otra parte, sin embargo, Dashiell Hammet publicó abundantemente en los pulps (principalmente en el apreciado *Black Mask*, donde también publicaban otros autores coetáneos como Raymond Chandler, James M. Cain y Cornell Woolrich); el primer trabajo que publicó Tennessee Williams, un relato vagamente lovecraftiano titulado «La venganza de Nitocris», apareció en uno de los primeros números de *Weird Tales*; Bradbury inició su carrera en el mismo mercado; también fue ése el caso de Mackinlay Cantor, que posteriormente escribiría *Andersonville*.

Condenar la literatura pulp de buenas a primeras es como decir de una muchacha que es una fresca sólo porque viene de un ambiente familiar desagradable. El hecho de que críticos supuestamente reputados, tanto dentro como fuera del género, sigan haciéndolo me entristece tanto como me enfurece. Herbert no es un Tennessee Williams en potencia, esperando el momento adecuado para tejer un capullo y emerger como una gran figura de la literatura moderna; es lo que es y nada más que lo que es, como diría Popeye. Lo que quiero decir, sencillamente, es que lo que es ya es suficientemente bueno. Me encantó el comentario de John Jakes acerca de su saga de La familia Kent[186] hace algunos años, cuando dijo que Gore Vidal era el Rolls-Royce de la novela histórica y que él, sin embargo, estaba más en la clase de los Chevrolet Vega. Lo que Jakes dejó modestamente sin decir fue que ambos vehículos son perfectamente capaces de transportarte a donde quieras, y las opiniones acerca del estilo son suyas y únicamente suyas.



Portada de *Weird Tales*, 1941

James Herbert es el único escritor abordado en estas páginas que cae de lleno en la tradición del pulp. Está especializado en muertes violentas, enfrentamientos sangrientos, sexo explícito y en ocasiones extravagante, jóvenes héroes fuertes y viriles en posesión de bellas amantes. El problema que debe ser resuelto es en la mayoría de los casos evidente, y el énfasis de la historia recae siempre en la resolución de ese problema. Pero Herbert trabaja con gran efectividad en el género de su elección. Se ha negado continuamente, desde el primer momento, a conformarse con tener personajes de cartón piedra que pueda mover por el tablero de su novela; en la mayoría de los casos encontramos motivaciones con las que nos podemos identificar y en las que creer, como en el caso de la pobre Mavis abocada al suicidio. Mavis reflexiona con una especie de lastimosa y perturbada rebeldía que «quería que supieran que había acabado con su propia vida; su muerte, al contrario de su vida, tenía que tener algún significado. Incluso aunque sólo fuese Ronnie quien comprendiese el motivo». No es que se trate de una caracterización deslumbrante, pero es perfectamente adecuada para el propósito de Herbert, y si el irónico desenlace es parecido a los irónicos desenlaces de las historietas de la E. C. en sus tebeos de horror, somos capaces de ver más y de este modo creer más, una victoria de Herbert que el lector puede compartir. Además, Herbert ha continuado mejorando. *La niebla* es sólo su segunda novela; las que la han seguido muestran una gratificante evolución, culminada quizá en *La lanza*, que nos muestra a un escritor que ya ha salido por completo del ruedo del pulp para entrar en el campo más amplio de la novela mayoritaria.

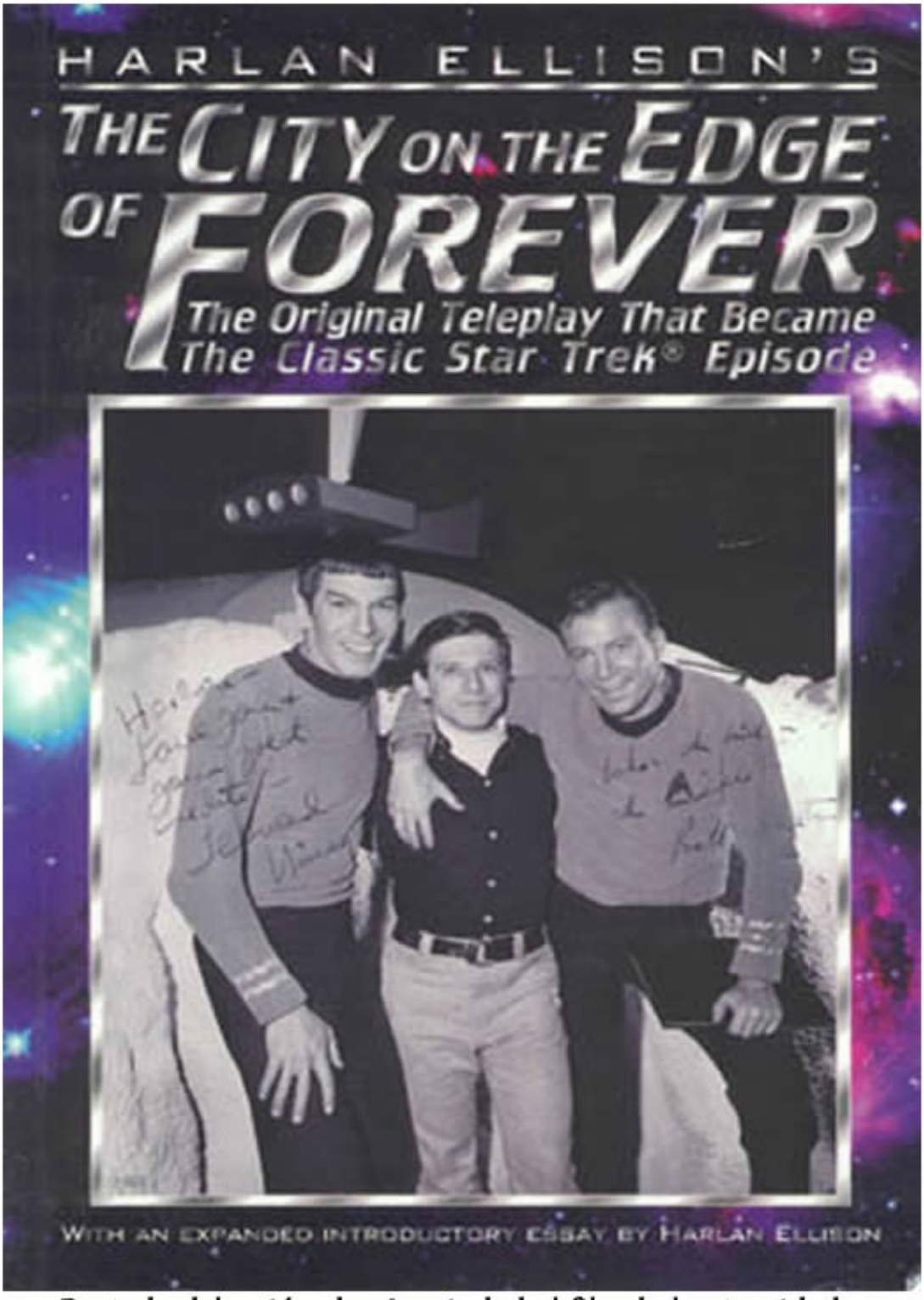
9

Lo que nos lleva a Harlan Ellison… y todo tipo de problemas. Porque en este caso resulta imposible separar al hombre de su obra. He decidido cerrar este breve repaso a algunos de los elementos de la moderna ficción de horror abordando el trabajo de Ellison, porque a pesar de que él repudia la etiqueta de «escritor de horror», para mí resume los mejores elementos de la definición. Acabar con Ellison resulta, quizá, casi obligatorio teniendo en cuenta que en sus cuentos de fantasía y horror, da en la diana de todas aquellas cosas que nos horrorizan y nos divierten de nuestras vidas actuales (en ocasiones, ambas cosas a la vez). Ellison está obsesionado con la muerte de Kitty Genovese[187] (un asesinato que aparece en su *The Whimper of Whipped Dogs* y en varios de sus ensayos) y con los suicidios en masa de Jonestown; además está convencido de que el Ayatolah de Irán ha creado un sueño senil de poder en el que ahora todos estamos viviendo (como hombres y mujeres en un relato fantástico que acaban dándose cuenta de que están viviendo en la alucinación de un psicótico). Sobre todo, tengo la impresión de que la obra de Ellison es el lugar adecuado para terminar porque nunca vuelve la vista atrás; lleva quince años siendo la punta de lanza del género, y si realmente existe algo como un fantaseador para los ochenta (siempre asumiendo que *haya* unos ochenta ja-ja), entonces casi con total seguridad que Harlan Ellison es ese escritor. Ha provocado de modo bastante deliberado una tormenta de controversia acerca de su propia obra, un escritor que conozco especializado también en el género le considera una encarnación moderna de Jonathan Swift, mientras que otro se refiere a él regularmente como «ese hijo de puta sin talento». Es una tormenta en cuyo centro Ellison vive satisfecho.

«Usted no es un escritor», me dijo en una ocasión un entrevistador ligeramente ofendido. «Usted es una maldita industria. ¿Cómo espera que los lectores serios puedan tomarle en serio si sigue editando un libro al año?».

Bueno, para que quede claro, no soy «una maldita industria» (a menos que se trate de una industria familiar); sencillamente trabajo todos los días. Cualquier escritor que sólo edite un libro cada siete años no es que esté creando Reflexiones Profundas; incluso un libro largo lleva como mucho tres años de trabajo, entre pensarlo y redactarlo. No, un escritor que sólo realiza un libro cada siete años se está tocando el nardo. Pero mi propia prolificidad —sea ésta cual sea— palidece frente a la de Ellison, que ha escrito a ritmo frenético; a estas alturas ha publicado más de mil relatos. Además de todos éstos, publicados con su propio nombre, Ellis ha escrito como Nalrah Nosille, Sley Harson, Landon Ellis, Derry Tigre, Price Curtis, Paul Merchant, Lee Archer, E. K. Jarvis, Ivar Jorgensen, Clyde Mitchell, Ellis Hart, Jay Solo, Jay Charby, Wallace Edmondson y Cordwainer Bird[188].

El nombre de Cordwainer Bird es un buen ejemplo del incansable ingenio de Ellison, y su desprecio hacia un trabajo que juzga basura por debajo del mínimo aceptable. Desde primeros de los sesenta ha escrito muchos guiones televisivos, incluyendo muchos filmados para *Alfred Hitchcock Presenta*, *El hombre de CIPOL*, *The Young Lawyers*, *The Outer Limits* y el que muchos consideran el mejor episodio de *Star Trek*, «La ciudad al filo de la eternidad[189]».



Portada del guión de «La ciudad al filo de la eternidad», de la serie de televisión *Star Trek,* 1967 **

Al mismo tiempo que escribía estos guiones para televisión (ganando en el proceso tres premios Writers Guild of America al mejor guión dramático televisivo, algo sin precedentes), Ellison se estaba enzarzando en una amarga y continua batalla con otros productores televisivos acerca de lo que consideraba un esfuerzo deliberado por degradar su trabajo y degradar el medio en sí («por convertirlo en nueva cocina», en palabras de Ellison). En casos en lo que consideraba que su trabajo había quedado tan desleído que no quería que su nombre apareciera en los créditos, lo sustituía por el de Cordwainer Bird; un nombre que aparece una vez más en «The New York Review of Bird», un relato desquiciadamente divertido recopilado en *Strange Wine* que bien podría subtitularse «Los siete de Chicago visitan Brentano's».

Cordwainer es una palabra arcaica para decir «zapatero», de modo que el sentido literal del pseudónimo de Ellison para aquellos guiones que siente que han sido pervertidos más allá de toda vida útil es «aquel que hace zapatos para los pájaros». Es, me parece a mí, una explicación tan buena como cualquiera acerca de cómo funciona la televisión y sugiere a la perfección la naturaleza de su utilidad.

El propósito de este libro no es hablar de gente *per se*, ni tampoco es el propósito de este capítulo dedicado a la ficción de horror llevar a cabo «una visión personal del escritor»; ésa es más bien tarea del suplemento «Out of the Pages» de la revista *People* (que mi hijo más pequeño, con involuntaria agudeza crítica, insiste en llamar *Pimple*, grano). Pero en el caso de Harlan Ellison, el autor y su obra han acabado tan entrelazados que resulta del todo imposible separarlos por completo.

El libro del que quiero hablarle aquí es de su recopilatorio de cuentos *Strange Wine* (1978). Pero cada colección de Ellison parece alzarse sobre las otras colecciones que la han precedido; cada una parece ser el informe de Ellison para el resto del mundo acerca de Dónde Se Encuentra Ahora Harlan. De modo que se impone abordar el libro de un modo más personal. Harlan lo exige y, a pesar de que eso no importe especialmente, su obra también lo exige… y eso sí importa.

La ficción de Ellison siempre ha sido un manojo nervioso de contradicciones. Él dice que no es novelista, pero ha escrito al menos dos novelas, y una de ellas, *Rockabilly* (posteriormente retitulada *Spider Kiss*), sigue siendo una de las dos o tres mejores novelas jamás publicadas acerca del caníbal mundo del rock and roll. Dice que no es un fantaseador, pero casi todas sus

historias son fantásticas. En las páginas de *Strange Wine*, por ejemplo, nos encontramos con un escritor cuya obra es redactada por duendes después de que al escritor se le haya acabado la inspiración; también nos encontramos con un agradable muchacho judío atormentado por su madre muerta («Mamá, ¿por qué no me dejas en paz?», le pregunta desesperadamente Lance, el agradable muchacho judío en cuestión, al fantasma; «Anoche vi cómo te tocabas», responde tristemente la sombra de mamá).

En la introducción al relato más aterrador del libro, «Croatoan», Ellison dice que está a favor de la libre elección en lo que se refiere al aborto, igual que lleva los últimos veinte años afirmando, tanto en su ficción como en sus ensayos, que es un liberal convencido y un librepensador[190], pero «Croatoan», y la mayoría de sus relatos cortos, son tan severamente moralistas como las palabras de un profeta del Antiguo Testamento. En muchos de sus cuentos puramente de horror percibimos más de un soplo de aquellas historietas de *Tales from the Crypt* y *The Vault of Horror* en los que el desenlace a menudo consistía en que el malvado sufriera sus crímenes en sus propias carnes… sólo que elevados al cubo. Pero la ironía corta con más filo en la obra de Ellison, y nunca tenemos una sensación tan evidente de que se ha llevado a cabo un acto de rudimentaria justicia y de que el equilibrio se ha restaurado. En las historias de Ellison no encontramos ganadores y perdedores. A veces hay supervivientes. Otras, no.

«Croatoan» se sirve del mito de los cocodrilos bajo las calles de Nueva York como punto de partida; vea también *V*, de Thomas Pynchon, y una novela tan divertida como espeluznante de David J. Michael titulada *Death Tour*; se trata de una pesadilla urbana curiosamente penetrante. Pero de lo que habla realmente el cuento de Ellison es del aborto. Quizá no esté en contra del aborto (en cualquier caso, tampoco dice que esté a favor), pero ciertamente su cuento corta más profundo y resulta más inquietante que cualquier ejemplo de periodismo amarillento de esos que todos los «derecho a la vida» parecen llevar siempre en sus bolsos y carteras para poder menearlo frente a tus narices en el momento en el que se te ocurra opinar; pretende estar escrito por un bebé que aún sigue en el útero. «Estoy deseando ver el sol y las flores», se deleita. «Estoy deseando ver el rostro de mi madre, sonriéndome…». El parlamento termina, por supuesto, con el feto diciendo: «Anoche mi madre me mató».

«Croatoan» comienza con el protagonista arrojando el feto abortado por el retrete. Las señoras que se han encargado de arreglarle el asunto a su novia han

recogido sus herramientas y se han marchado. Carol, la mujer que acaba de sufrir el aborto, tiene un ataque de histeria y exige a su novio que vaya a buscar el feto. Intentando aplacarla, el protagonista sale a la calle con una palanca, levanta la tapa de una alcantarilla… y desciende a un mundo completamente diferente.

La historia de los cocodrilos nació, por supuesto, de la moda de los cincuenta de regalarle a los niños crías de cocodrilo, «mira que cosa tan simpática». El chaval al que se lo hubieran regalado lo cuidaba durante un par de semanas, pero de repente el pequeño cocodrilo dejaba de ser tan pequeño. Quizá comenzaba a morder, quizá hasta le hacía sangre, de modo que… al retrete. No era tan descabellado pensar que podría seguir ahí abajo, en la negra superficie inferior de nuestra sociedad, alimentándose, creciendo, esperando a engullir al primer incauto operario que se le ocurriera acercarse con su mono y sus katiuskas. Tal como lo señala David Michael en *Death Tour*, el problema es que la mayoría de las cloacas son demasiado frías como para que un cocodrilo crecido pueda sobrevivir, mucho menos una cría. Un dato tan insípido, en cualquier caso, no basta para matar una imagen tan poderosa… y tengo entendido que ya están preparando una película que trata precisamente de esto[191].

Ellison siempre ha sido un escritor más bien sociológico, y casi podemos intuirle recreándose en las posibilidades simbólicas de semejante idea, y cuando el protagonista desciende a este mundo de purgatorio, descubre un misterio de proporciones crípticas y lovecraftianas.

> A la entrada de sus dominios, alguien —no los niños, ellos no podrían haberlo hecho— había levantado hacía tiempo una señal. Es un tronco podrido sobre el que hay clavado, tallado en fina madera de cerezo, un libro y una mano. El libro está abierto, y la mano descansa sobre el libro, un dedo toca la única palabra tallada en las páginas abiertas. La palabra es CROATOAN.

Más adelante, el secreto es revelado. Al igual que los cocodrilos del mito, los fetos no han muerto. Uno no se libra tan fácilmente del pecado. Acostumbrados a nadar en los líquidos de la placenta, los fetos, a su modo tan primitivos y reptilianos como los propios cocodrilos, han sobrevivido a la caída y viven aquí, en la oscuridad, llevando una existencia cargada de simbolismo entre la suciedad y la mierda que les arroja nuestra sociedad de la superficie. Son la encarnación de máximas del Antiguo Testamento como «El pecado nunca muere» o «Ten por

seguro que tu pecado te encontrará».

> Aquí, en esta extensión bajo la ciudad, viven los niños. Viven con facilidad y de extrañas maneras. Sólo ahora empiezo a conocer su increíble modo de subsistencia. Cómo comen, qué comen, cómo consiguen sobrevivir, y cómo llevan haciéndolo desde hace cientos de años, ésas son las cosas que aprendo día tras día, y cada maravilla supera a la anterior.
>
> Soy el único adulto aquí.
>
> Estaban esperándome.
>
> Me llaman padre.

A su nivel más simple, «Croatoan» es un relato de justa venganza. El protagonista es un sinvergüenza que ha dejado embarazadas a varias mujeres; el aborto de Carol no es el primero que sus amigas Denise y Joanna han llevado a cabo por petición de este irresponsable Don Juan (aunque juran que será el último). La justa venganza es que descubre que las responsabilidades que ha intentado evitar llevan todo este tiempo esperándole, tan implacables como el cadáver descompuesto que tan a menudo regresaba de entre los muertos para perseguir a su asesino en la arquetípica historieta de *The Haunt of Fear* (el clásico de Graham Ingles «Horror en el pantano», por ejemplo[192]).

Pero la prosa de Ellison es llamativa, su reinterpretación de esta imagen-mito de los cocodrilos perdidos parece sólida y completa, y su evocación de este insospechado inframundo es fantástica. Sobre todo, sentimos rabia y ultraje; como en las mejores historias de Ellison, percibimos una implicación personal, y tenemos la impresión de que Ellison no está contando una historia tanto como aguijoneándola para que salga del lugar en el que se ha escondido. Es una sensación parecida a la de caminar sobre un montón de cristales rotos con unos zapatos de suela muy fina, o a la de correr a través de un campo de minas acompañados de un lunático. Junto a esta sensación, tenemos también la impresión de que Ellison nos está sermoneando, pero no de modo deslustrado y monótono, sino con una voz atronadora e imponente que podría recordarnos a *Pecadores en manos de un Dios airado* de Jonathan Edwards. Sus mejores relatos parecen lo suficientemente enérgicos como para contener moralejas además de temas, y la sorpresa más gratificante de su ficción breve es que consigue salirse con la suya a pesar del sermoneo; raramente sacrifica la narración en el altar del mensaje. No debería ser así pero, en su furia, Ellison consigue llegar siempre a buen puerto, y no a trompicones sino avanzando a

buen ritmo.

En «Hitler Painted Roses» tenemos a Margaret Thrushwood, cuyos padecimientos harían que los de Job parecieran un mal caso de pie de atleta. En este cuento fantástico, Ellison supone (tal y como también lo hace Stanley Elkin en *El no va más*) que la realidad que experimentamos en el más allá depende de la política: en concreto, de lo que la gente que sigue en la tierra piensa de nosotros. Además, presenta un universo en el que Dios (un Dios múltiple, denominado Ellos) es un farsante preocupado por su imagen sin ningún interés real en el bien y el mal.

El amante de Margaret, un veterinario a lo Mr. Milquetoast[193] llamado Doc Thomas, asesina en 1935 a toda la familia Ramsdell tras descubrir que el hipócrita de Ramsdell («No toleraré putas en mi casa», dice cuando sorprende a Margaret en la cama con Doc) le ha dado algún que otro tiento a Margaret; aparentemente, la definición de «puta» de Ramsdell sólo se aplica cuando el compañero de cama de Margaret deja de ser él.

Sólo Margaret sobrevive a la ira salvaje de Doc y cuando la gente del pueblo la descubre viva asume inmediatamente que debe ser la culpable, por lo que la arrastran hasta un pozo y la arrojan al fondo del mismo. Margaret muere y es enviada al infierno por el crimen que los demás suponen ha cometido, mientras Doc Thomas, que muere pacíficamente en la cama veintiséis años más tarde va al cielo. La visión de Ellison del cielo también se parece a la de Stanley Elkin en *El no va más*. El «paraíso», no dice Ellison, se parece a «un pequeño parque temático». Ellison lo ve como un lugar en el que una moderada belleza compensa (pero sólo apenas) una moderada chabacanería. Hay otras similitudes; en ambos casos, encontramos buena gente (buena no, ¡*santa*!) que ha sido enviada al infierno por un error prácticamente burocrático, y en esta desesperada visión de la condición moderna incluso los dioses son existencialistas. El único horror que se nos ahorra es una visión del Todopoderoso calzado con Adidas, una raqueta al hombro y una cucharilla de oro para la coca colgándole del cuello. Todo esto lo veremos sin duda el año que viene.

Antes de que abandonemos por completo la comparación, permítame señalar que mientras la novela de Elkin fue abundantemente reseñada, en su mayor parte positivamente, el relato de Ellison, publicado originalmente en *Penthouse* (una revista que no suele ser comprada regularmente por aquellos que buscan la excelencia literaria), es casi desconocido. De hecho, también la propia

recopilación que nos ocupa, *Strange Wine*, es prácticamente desconocida. La mayoría de los críticos ignoran la ficción fantástica porque no saben qué hacer con ella a menos que sea una alegoría evidente. «He escogido no reseñar nunca fantasía», me dijo en una ocasión un crítico ocasional de todo un estamento como el *New York Times Book Review*. «No tengo el más mínimo interés en las alucinaciones de unos lunáticos». Siempre es bueno conocer a gente de mente abierta. Contribuye a ensanchar la propia.

Margaret Thrushwood escapa del infierno prácticamente de chiripa y en su heroicamente pomposa descripción de los augurios que presagian este eructo sobrenatural, Ellison se lo pasa en grande reescribiendo el Acto I de *Julio César* de Shakespeare. El humor y el horror son el Chang y el Eng[194] de la literatura y Ellison lo sabe. Nos reímos… pero sigue estando presente esa corriente soterrada de desasosiego.

> A medida que el sol abrasador traspasó el ecuador celestial yendo de norte a sur, se revelaron innumerables portentos: un becerro de dos cabezas nació en Dorset, cerca del pequeño pueblo de Blandford; precios hundidos se elevaron de las profundidades de la fosa de las Marianas; por todas partes, los ojos de los niños envejecieron con sabiduría; en el estado indio de Maharashtra, las nubes asumieron las formas de ejércitos entrechocando; un musgo leproso creció rápidamente en el costado sur de los megalitos celtas y luego murió en cuestión de minutos; en Grecia, los hermosos y diminutos alhelíes comenzaron a sangrar y de la tierra que rodeaba sus tallos emanó un aroma putrescente; tuvieron lugar los dieciséis ominosos *dirae* designados por Julio César en el primer siglo a. C., incluidos el derramamiento de la sal y el vino, tropiezos, estornudos y el chirriar de sillas; la aurora *australis* se apareció ente los maoríes; un caballo cornado fue visto por los vascos atravesando las calles de Vizcaya. Y otros innumerables augurios.
>
> Y la puerta del infierno se abrió.

Lo mejor de este pasaje citado aquí arriba es que notamos a Ellison despegando, satisfecho con el efecto y el equilibrio entre el lenguaje y los hechos descritos, empujando, divirtiéndose. Entre aquellos que escapan del infierno durante el breve periodo que la puerta queda abierta están Jack el Destripador, Calígula, Charlotte Corday, Edward Teach («su barba todavía erizada pero con las cintas chamuscadas y descoloridas… riendo espantosamente»), Burke y Hare y George Armstrong Custer.

Todos vuelven a ser absorbidos salvo por la Lizzie Borden[195] creada por Ellison: Margaret Thrustwood, que consigue abrirse camino hasta llegar al cielo, donde se enfrenta a Doc… hasta que Dios vuelve a enviarla al infierno cuando el

cielo comienza a agrietarse y a desgajarse por sus extremos en el momento en el que ella se da cuenta de la hipocresía que lo mantiene. El charco de agua en el que Doc se está refrescando los pies comienza a llenarse de lava cuando Margaret arrastra su cuerpo ennegrecido y chamuscado hacia él.

Margaret regresa al infierno convencida de que es capaz de soportarlo, mientras que el pobre Doc, al que ella en cierto modo sigue amando, no podría. «Hay gente a la que simplemente no se le debería permitir tontear con el amor», le dice Margaret a Dios en la mejor frase del relato. Hitler, mientras tanto, sigue pintando sus rosas junto a la puerta del infierno (estaba demasiado absorto en su obra como para pensar en escapar en el momento en el que ésta se abrió). Dios echa un vistazo, nos dice Ellison, y «no veían el momento de volver junto a Miguel Ángel para contarle la magnificencia que habían contemplado, allí en el menos probable de los lugares».

La magnificencia que Ellison quiere que veamos, por supuesto, no son las rosas de Hitler, sino la capacidad de Margaret para amar y seguir creyendo (aunque sólo sea en sí misma) en un mundo en el que los inocentes son castigados y los culpables recompensados. Como sucede en la mayor parte de la ficción de Ellison, el horror gira en torno a una injusticia maloliente; su antídoto reside habitualmente en la habilidad humana de sus protagonistas para superar una situación injusta o, en caso contrario, al menos para alcanzar un *modus vivendi* en ella.

La mayoría de estos relatos son fábulas (una palabra incómoda en un periodo de la historia en el que el concepto de literatura es visto como simple) y Ellison utiliza la palabra con franqueza en varias de sus introducciones a relatos concretos. En una carta que me envió, fechada el 28 de diciembre de 1979, argumenta el uso de la fábula en una ficción fantástica deliberadamente situada al telón de fondo del mundo moderno:

«*Strange Wine* continúa, viéndolo en retrospectiva, mi percepción de que la realidad y la fantasía han intercambiado sus lugares en la sociedad contemporánea. Si hay un tema unificador en mis relatos, es ése. Como continuación del trabajo que había realizado en los dos libros anteriores, *Approaching Oblivion* (1974) y *Deathbird Stories* (1975), intenta proporcionar una especie de precontinuo sobrepuesto, mediante cuyo uso y entendimiento, el lector que examine aunque sea ligeramente su existencia puede tomar el control de su vida y trascender su destino.

»Todo lo cual resulta tremendamente altisonante; pero lo que quiero decir,

expresado de modo más sencillo, es que los sucesos cotidianos que llaman nuestra atención son tan enormes, tan fantásticos, tan improbables, que nadie que no esté caminando al filo de la locura puede asimilar lo que se nos viene encima[196].

»Los rehenes de Teherán, el secuestro de Patty Hearts, la falsa biografía de Howard Hughes y su muerte, el asesinato de Kitty Genovese, la masacre de Jonestown, la alerta de bomba de hidrógeno en Los Ángeles hace unos años, el Watergate, el Estragulador de Hillside, la familia Manson, la conspiración de las petroleras; sucesos melodramáticos y excesivos todos ellos, más allá de la capacidad de un escritor de ficción de plasmarlos en su obra sin sonar ridículo. Y, sin embargo, todos ellos han sucedido. Si tú o yo intentáramos escribir una novela acerca de tales sucesos antes de que acontecieran, hasta el más triste reseñista se nos reiría en la cara.

»No quiero parafrasear el viejo dicho de que la realidad es más extraña que la ficción, porque no veo que *ninguno* de estos sucesos refleje "la verdad" o la "realidad". Hace viente años, ya sólo la *idea* del terrorismo internacional habría resultado inconcebible. Hoy, se da por hecho. Más aún: es tan común que nos vemos amedrentados e indefensos ante la audacia de Jomeini, un tipo que de un papirotazo se ha convertido en la figura pública más importante de nuestros tiempos. En resumen, ha manipulado la realidad sencillamente siendo osado. Resulta asombroso el modo en el que ha acabado convirtiéndose en un paradigma de la indefensión de nuestros tiempos. En este loco tenemos un ejemplo de alguien que entiende (aunque sea subcutáneamente) que el mundo real es infinitamente manipulable. Ha soñado y ha obligado al resto del mundo a vivir ese sueño. Que sea una pesadilla para los demás no tiene importancia para el soñador. La utopía de unos…

»Pero su ejemplo, supongo, es infinitamente replicable en términos catexianos. Y lo que ha hecho él es lo que intento hacer yo en mis historias: Alterar la existencia ordinaria mediante un golpe de ficción… Y al alterarla, insertando un elemento de fantasía paradigmático, permitir al lector percibir de un modo ligeramente alterado lo que da por hecho en su entorno. Mi esperanza es la *frisson*, esa pequeña descarga de nueva conciencia, la pequeña chispa que produce ver lo comúnmente aceptado desde un ángulo incómodo, les convencerá de que hay espacio suficiente y tiempo suficiente, sólo con que uno tenga el coraje suficiente como para alterar la existencia de uno mismo.

»Mi mensaje siempre es el mismo: somos el artefacto más complejo, más ingenioso y potencialmente más divino jamás creado por el universo. Y todo hombre o mujer tiene en su interior la habilidad de reorganizar el universo percibido a su imagen. Todos mis relatos hablan de coraje y ética y amistad y dureza. Algunos lo hacen con amor, otros con violencia, en ocasiones con dolor, pena o alegría. Pero todos presentan el mismo mensaje: cuanto más sepas, más podrás hacer. O como dijo Pasteur: "La suerte favorece al previsor".

»Estoy en contra de la entropía. Todo mi trabajo tiende al caos. He pasado mi vida personal y profesional manteniendo el cocido en ebullición. Tábano es lo que te llaman cuando has dejado de ser peligroso; yo prefiero agitador, insatisfecho, *bandido*[197]. Me veo a mí mismo como una combinación de El Zorro y Pepito Grillo. Mis historias salen al mundo para montar jaleo. De vez en cuando, algún denigrador o crítico resentido dice acerca de mi obra: "Sólo ha escrito eso para escandalizar".

»Yo sonrío y asiento. Precisamente».

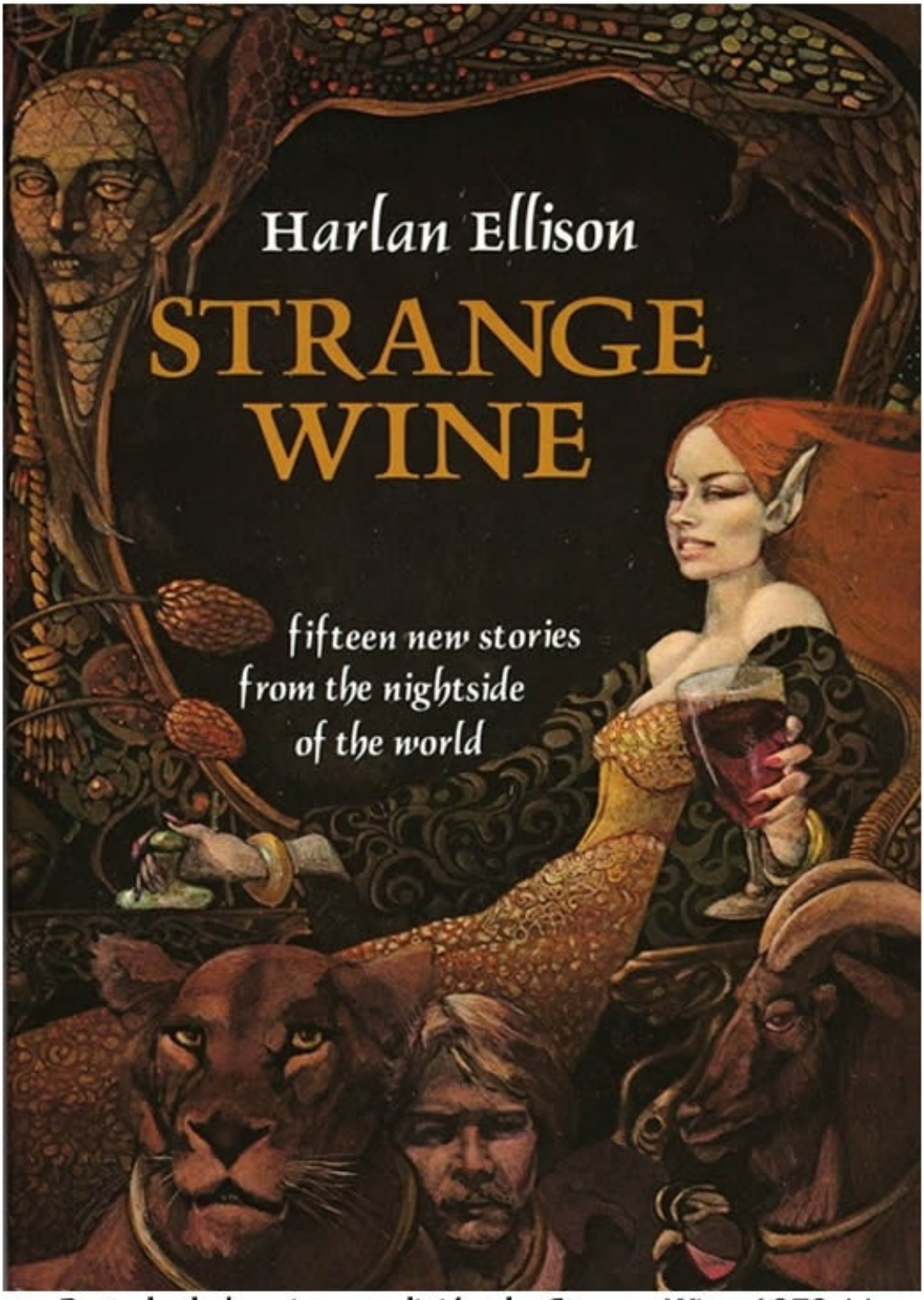
De modo que el esfuerzo de Ellison por «ver» el mundo a través de un cristal fantástico no difiere demasiado en realidad de los esfuerzos de Kurt Vonnegut por «verlo» a través de un cristal satírico como de ciencia ficción y con una especie de insipidez existencial («Hi-Ho… así fue… qué te parece»); o los esfuerzos de Heller por «verlo» como una tragicomedia interpretada en un manicomio al aire libre; o los esfuerzos de Pynchon por «verlo» como la obra absurda más interminable de la creación (el epigrama que encabeza la segunda parte de *El arco iris de gravedad* es de *El mago de Oz*; «Creo que ya no estamos en Kansas, Toto»; y creo que Harlan Ellison estaría de acuerdo en que esa frase resume la vida de la Norteamérica posterior a la Segunda Guerra Mundial tan bien como cualquier otra). La similitud esencial entre estos autores es que *todos* ellos escriben fábulas. A pesar de sus diferentes estilos y puntos de vista, lo que importa en todos los casos es que se trata de cuentos morales.

A finales de los cincuenta, Richard Matheson escribió un aterrador y absolutamente convincente relato acerca de un súcubo moderno (un vampiro sexual). En lo que a impresión y efecto se refiere, es uno de los mejores cuentos que he leído en mi vida. En *Strange Wine* también hay un súcubo, pero en «Lonely Women Are the Vessels of Time» el súcubo es *más* que un vampiro sexual; es una agente de fuerzas morales, llegada para equilibrar las cosas robando la confianza de un desgraciado al que le gusta recoger mujeres solitarias

en bares de solteros porque son polvos fáciles. Ella intercambia su propia soledad por la potencia de Mitch y, cuando termina el encuentro sexual, le dice: «Levántate, vístete y lárgate de aquí». La historia no puede siquiera describirse como un relato sociológico, aunque tiene una patina de sociología; es un cuento moral, lisa y llanamente.

En «Emissary from Hamelin», un niño flautista regresa en el 700 aniversario del rapto de los niños de la ciudad medieval e interpreta *finis* para toda la humanidad. Aquí la idea básica de Ellison, que el progreso avanza de modo inmoral, parece un poco estridente y machacona, un nada sorprendente cruce entre la moralina de *The Twilight Zone* y la de Woodstock (casi podemos oír los altavoces bramando: «Y no os olvidéis de recoger la basura»). La explicación del niño acerca del motivo de su regreso es simple y directa: «Queremos que todo el mundo deje de hacer lo que está haciendo para convertir esto en un mundo horrible, o si no, os lo arrebataremos». Pero las palabras que Ellison pone en boca de su periodista/narrador para amplificar la idea me recuerdan demasiado a Woodsy Owl[198] para mi gusto: «Dejad de pavimentar los verdes campos con plástico, dejad de luchar, dejad de matar la amistad, sed valientes, no mintáis, dejad de abusar de los demás…». Son las ideas de Ellison, y son dignas de encomio, pero prefiero los cuentos sin anuncios.

Supongo que este tipo de paso en falso (una historia con un eslogan incrustado en el centro) es el riesgo que corre toda la ficción fabuladora. Y quizá el escritor de cuentos tiene más riesgo de caer en este pozo, los resultados son mucho más horribles; (acérquese algún día a su biblioteca local y pida alguna de las novelas escritas en los años cincuenta y sesenta por el periodista Tom Wicker; se le pondrá el pelo blanco). En la mayoría de los casos Ellison rodea el pozo, salta por encima de él… o se lanza de cabeza a su interior, a propósito, evitando daños mayores gracias a su propio talento, a la gracia de Dios, o a una combinación de ambos.



Portada de la primera edición de *Strange Wine*, 1979 **

Alguno de los cuentos de *Strange Wine* no encajan tan cómodamente en la categoría de fábulas, y quizá Ellison saca lo mejor de sí mismo cuando sencillamente juega con el lenguaje, no interpretando canciones completas sino sencillamente produciendo fragmentos de melodía y sentimiento. «From A to Z, in the Chocolate Alphabet» es uno de esos cuentos (sólo que en realidad no es un cuento; es una serie de fragmentos, algunos narrativos, otros no, que se lee más bien como si fuera poesía *beat*). Lo escribió junto a la ventana de la librería Change of Hobbit, de Los Ángeles, en unas circunstancias tan confusas que la introducción de Ellison a la obra ni siquiera les hace justicia. Estas piezas individuales generan pequeñas ondas de sensaciones, tal y como lo hacen los buenos poemas, y revelan un inspirado juego con el lenguaje; un lugar tan adecuado para concluir todo esto como cualquier otro, supongo.

El lenguaje *es* un juego para la mayor parte de los escritores; los pensamientos son un juego. Las historias son divertidas, el equivalente de uno de esos coches de juguete que se echan hacia atrás para que cojan cuerda y luego se sueltan, produciendo un sonido embelesador al rodar sobre el suelo. De modo que, para terminar, «From A to Z, in the Chocolate Alphabet», la versión de Harlan Ellison del ruido provocado por una mano al dar una palmada… un ruido que sólo la mejor ficción de fantasía y horror es capaz de provocar. Y como acompañamiento, una pequeña muestra de la obra de Clark Ashton Smith, un autor contemporáneo de Lovecraft que estuvo mucho más cerca de ser un auténtico poeta de lo que Lovecraft jamás puso soñar; a pesar de que Lovecraft deseaba desesperadamente ser poeta, creo que lo mejor que podemos decir acerca de su poesía es que era un versificador competente, y que nadie atribuiría una de sus sombrías estrofas a Rod McKuen. George F. Haas, el biógrafo de Smith, sugiere que quizá la mejor obra de Smith sea *Ebony and Cristal*, y este lector en particular se ve inclinado a mostrarse de acuerdo, a pesar de que dudo que haya muchos lectores de poesía moderna que vayan a encontrar algo que les agrade en el tratamiento convencional con el que aborda Smith su tema nada convencional. Sospecho, sin embargo, que a Clark Ashton Smith le hubiera gustado lo que hace Ellison en «From A to Z, in the Chocolate Alphabet». He aquí, precediendo a dos selecciones de la pieza de Ellison, un fragmento del cuaderno de ideas de Smith, publicado por Arkham House hace dos años con el título de *The Black Book of Clark Ashton Smith*.

El rostro desde el infinito

Un hombre que por alguna razón indefinible teme el cielo, e intenta evitar los espacios abiertos en la medida de lo posible. Falleciendo al fin en un cuarto de ventanas bajas, acortinadas, se encuentra de repente en una vasta llanura desnuda por debajo… un cielo vacío. Desde este cielo, lentamente, surge un temible rostro, infinito, del que no puede esconderse, ya que todos sus sentidos parecen haberse fundido en uno solo, el de la vista. La muerte, para él, es el momento eterno en el que se enfrenta a este rostro, y sabe por qué siempre ha temido el cielo.

Y ahora, la ominosa jocosidad de Harlan Ellison:

G de GENTE DE ASCENSOR

Nunca hablan y son incapaces de devolverte la mirada. Hay quinientos edificios en Estados Unidos con ascensores que descienden más allá del sótano. Cuando has presionado el botón del sótano y has llegado hasta abajo del todo, debes apretar el botón del sótano dos veces más. Las puertas del ascensor se cerrarán y oirás el ruido de unos trasmisores especiales colocándose en posición, y el ascensor descenderá. A las cavernas. El destino no ha sido generoso con ciertos pasajeros de esas quinientas jaulas. Han presionado el botón equivocado demasiadas veces. Han sido atrapados por aquellos que arrastran los pies por las cavernas y han sido… tratados. Ahora, ellos conducen las jaulas. Nunca hablan, y son incapaces de devolverte la mirada. Observan cómo los números se iluminan y vuelven a apagarse, subiendo y bajando incluso después de que haya caído la noche. Tienen la ropa limpia. Hay una lavandería en seco que se encarga de todo. Una vez viste a uno de ellos y sus ojos estaban llenos de gritos. Londres es una ciudad llena de estrechas y seguras escaleras.

Y finalmente:

H de HAMADRÍADA

El Diccionario de Oxford de la Lengua Inglesa tiene tres definiciones de hamadríada. La primera es: una ninfa del bosque que vive y muere en su árbol. La segunda es: una serpiente de la India dotada de una gran glándula venenosa. La tercera definición es improbable. Ninguna de ellas menciona el origen mítico de la palabra. El árbol en el que vivía la Serpiente era la hamadríada. Eva fue envenenada. La madera con la que se hizo la cruz era de hamadríada. Jesús no resucitó, nunca murió. El arca estaba compuesta de codos de leña cortada de la hamadríada. No encontrarás señal alguna del navío en lo alto del monte Ararat. Se hundió. En los restaurantes chinos los palillos deberían evitarse a toda costa.

Y ahora… dígame. ¿Lo ha oído? ¿El ruido de una mano dando una palmada en el vacío?

10

Comencé este capítulo —hace dos meses y ciento veinticuatro páginas de manuscrito— afirmando que sería imposble llevar a cabo una visión general de la ficción de horror de los últimos treinta años sin escribir todo un libro dedicado al tema, algo que sigue siendo tan cierto ahora como lo era hace dos meses y todas estas páginas. Lo único que he sido capaz de hacer aquí ha sido mencionar algunos libros del género que me gustan, y con un poco de suerte lanzar un par de flechas en las direcciones hacia las que esa novelas y relatos parecen señalar. No he hablado de *Soy leyenda*, pero si le ha picado la curiosidad lo suficiente como para leer *El hombre menguante* a consecuencia de lo que hemos visto aquí, probablemente acabará llegando a esa novela y descubrirá la inconfundible marca de Matheson también en ella: su interés por centrarse en un único personaje sometido a una gran presión, de modo que dicho personaje pueda ser concienzudamente examinado, poniendo el énfasis en su coraje frente a la adversidad, su dominio del terror frente a lo que parece ser un telón de fondo normal y cotidiano. No he hablado de la obra de Roald Dahl, ni de la de John Collier, ni de la de Jorge Luis Borges, pero si agota usted la actual provisión de fantasía excéntrica y alambicada de Harlan Ellison, seguro que descubrirá a estos autores, y en ellos encontrará repetidos muchos de los intereses de Ellison, particularmente su examen del hombre entregado a lo peor y más venal de sí mismo… y también a lo mejor, más valeroso y sincero. Leer la novela de posesión doméstica de Anne Rivers Siddons podría conducirle al *El resplandor*, mi novela acerca del mismo tema, o a la brillante *Holocausto*, de Robert Marasco.

Pero un par de cortas flechas es todo lo que puedo lanzar. Entrar en el mundo de la ficción de horror es aventurarse, pequeño como un hobbit, por ciertos pasos montañosos (en el que los únicos árboles que crecen son sin duda las hamadríadas) para adentrarse en el equivalente de la tierra de Mordor. El nuestro

es el país humeante y volcánico del Señor Oscuro, y si los críticos que lo han visto de primera mano son pocos, los cartógrafos son menos aún. Esta tierra es, principalmente, espacio en blanco en el mapa… y así es como debe ser; dejaré la confección de mapas más detallados para los estudiantes universitarios y los profesores de literatura inglesa, que piensan que hay que diseccionar todas las gallinas de los huevos de oro, de modo que sus tripas más bien vulgares puedan ser guardadas y etiquetadas; esos ingenieros figurados de la imaginación que no se sienten tranquilos en la desmesurada (y posiblemente peligrosa) espesura de la jungla literaria hasta que han construido una autopista compuesta de guías de estudio con la que atravesarla. Y les voy a decir una cosa, amigos: todo aquel profesor de literatura inglesa que alguna vez haya redactado una guía de estudio debería ser arrastrado hasta la plaza del pueblo, estirado en el potro y descuartizado, y por último cortado en pedacitos diminutos para que se sequen al sol y encojan y puedan ser luego vendidos en la librería de la universidad como marca páginas. Dejaré las flechas más largas para esis farmacéuticos de la creatividad incapaces de relajarse hasta que todos y cada uno de los cientos, creados para cautivar al lector, tal y como nosotros nos vimos cautivados en uno u otro momento por historias como la de Hansel y Gretel, la Caperucita Roja o El Garfio, hayna sido limpiamente deshidratados y concentrados en una cápsula para ser ingerida. Ése es su trabajo —un trabajo de diseccionadores, ingenieros y farmacéuticos— y a ellos se lo dejamos, junto con el ferviente deseo de que Ella-Laraña los capture y los devore tan pronto como penetren en las tierras del Señor Oscuro, o que los rostros en la Ciénaga de los Muertos los hipnoticen y luego les vuelvan locos citando a Cleanth Brooks por toda la eternidad con sus voces ahogadas por el fango, o que el Señor Oscuro en persona los lleve a su Torre para siempre o los destierre a la Grieta del Destino, donde los cocodrilos de obsidiana esperan para morder sus cuerpos y silenciar sus monótonas y cloqueantes voces por los siglos de los siglos amén.

Y si consiguen evitar todo eso, espero al menos que les salga una urticaria.

Mi trabajo ha terminado, creo. Mi abuelo me dijo en una ocasión que el mejor mapa es aquel que señala el camino hacia el norte y te avisa de cuánta agua te espera en el camino. Ése es el tipo de mapa que intentado dibujar aquí. La crítica literaria y la retórica no son formas con las que me sienta cómodo, sin embargo podría hablar de libros durante… bueno, durante dos meses como poco, según parece. Más o menos hacia la mitad de «Alice’s Restaurant», Arlo Guthrie le dice a su público: «Podría seguir tocando toda la noche. No me siento

orgulloso… *ni* cansado». Yo podría decir más o menos lo mismo. No he hablado de la saga de Oxrun de Charles Grant[199], ni de John el bardo de los Apalaches de Manley Wade Wellman, con su guitarra de cuerdas plateadas. Y sólo he tenido oportunidad de tocar de pasada *Nuestra señora de las tinieblas* de Fritz Leiber (y, amable lector, en ese libro hay una pálida criatura parda que se apoderará de sus sueños). Pero hay docenas más. No mejor dicho: hay *cientos*.

Si necesita una flecha ligeramente más larga (o si sencillamente todavía no se ha cansado de hablar de libro), échele un vistazo al Apéndice II, en el que encontrará una lista de aproximadamente cien libros editados en los últimos treinta años, todos ellos de horror, todos ellos excelentes en uno u otro aspecto. Si es usted un recién llegado al género, encontrará suficiente material como para tenerle temblando en sus zapatos durante el próximo año y medio. Si no lo es, descubrirá que ya ha leído muchos de ellos… pero al menos le mostrarán mi propio y brumoso concepto de dónde está el norte.

X. EL ÚLTIMO VALS — HORROR Y MORALIDAD, HORROR Y MAGIA

1

«Sí, pero… ¿cómo justifica usted ganarse la vida alimentado los peores temores de la gente?».

2

Un vecino ha avisado a la policía porque ha oído ruidos de escándalo. Lo que encuentran al llegar es un baño de sangre… y algo peor. El joven admite, muy tranquilo, que ha asesinado a su abuela a golpes con una tubería y luego le ha cortado la garganta.

«Necesitaba su sangre», le dice calmadamente el joven a la policía. «Soy un vampiro. Sin su sangre, habría muerto».

En su habitación, la policía encuentra artículos de revistas sobre vampiros, tebeos de vampiros, relatos, novelas.

3

Habíamos estado disfrutando de un almuerzo francamente agradable, este periodista del *Washington Post* y yo, algo por lo que me sentía agradecido. Justo el día antes acababa de comenzar una gira de doce días para presentar mi novela *La zona muerta*, con una fiesta de estreno organizada por Viking Press en la Tavern on the Green, un enorme local rococó de comida y bebidas situado junto a Central Park. Había intentado tomármelo con calma en la fiesta, pero aún así acabé tomándome ocho cervezas allí y otras seis o más en otra fiesta posterior más pequeña y relajada con unos amigos de Maine. En todo caso me levanté a la siguiente mañana a las cinco menos cuarto para poder coger el vuelo de las seis a Washington, donde tenía que salir en la tele a las siete para hablar de la novela. Bienvenidos al fabuloso mundo de las giras, amigos y vecinos.

Llegué al avión de sobra, contando cuentas de un rosario invisible mientras despegábamos en mitad de una tromba de agua (sentado junto a un ejecutivo con problemas de sobrepeso que se tiró todo el vuelo leyendo el *Wall Street Journal* y comiendo caramelos uno tras otro, deliberada y reflexivamente, como si los estuviera disfrutando sobremanera) y llegué al plató de *A. M. Washington* por lo menos diez minutos antes de la hora prevista. Los focos del estudio intensificaron la ligera resaca con la que me había levantado, y me sentía agradecido por lo que había sido un almuerzo bastante relajado con el periodista del *Post*, cuyas preguntas habían sido interesantes y relativamente inocuas. Hasta que, de repente, este escupitajo acerca de alimentar los peores temores de la gente salió de la nada. El periodista, un tipo joven, larguirucho, me observaba con los ojos brillantes parapetado tras su sándwich.

4

Estamos en 1960, y un muchacho solitario de Ohio acaba de salir del cine, donde ha visto Psicosis por quinta vez. El joven vuelve a casa y apuñala a su abuela hasta matarla. El forense contará más tarde hasta cuarenta cuchilladas distintas.

«¿Por qué?». Le pregunta la policía.

«Han sido las voces» responde el joven. «Las voces me han pedido que lo hiciera».

5

—Mire —dije dejando mi sándwich sobre la mesa—. Imaginemos a un psiquiatra de cualquier ciudad grande. Tiene un casa estupenda en los suburbios, una casa que como mínimo le habrá costado cien mil dólares. Conduce un Mercedes-Benz, probablemente de color marrón tabaco o gris metalizado. Su esposa tiene un monovolumen Country Squire. Sus hijos estudian en una escuela privada durante el invierno y pasan cada verano en buenos campamentos de Nueva Inglaterra o en el noroeste. El mayor entrará en Harvard siempre y cuando saque la nota necesaria, porque por dinero no va a ser, y su hija matricularse en alguna de esas estupendísimas academias femeninas en las que el lema de la hermandad será: «No conjugamos, declinamos». ¿Y cómo gana el dinero con el que produce todas sus maravillas? Escuchando a mujeres lamentarse por su frigidez, escuchando a hombres con impulsos suicidas, tratando paranoias graves y leves, quizá incluso encontrando de vez en cuando algún auténtico esquizofrénico. Pero principalmente trata con gente que sencillamente está acojonada porque sienten que sus vidas se están desmoronando de algún modo y que están perdiendo el control… y si eso no es ganarse la vida alimentando los temores de la gente, no sé yo lo que será.

Volví a coger mi sandwich y le asesté un bocado, convencido de que a pesar de que no había bateado la bola curva que me había lanzado, por lo menos había conseguido anularla y podía seguir en el montículo. Cuando levanté la vista de mi plato, la pequeña media sonrisa en el rostro del periodista había desaparecido.

—Da la casualidad —dijo suavemente— de que precisamente yo voy al analista.

6

Enero de 1980. La mujer y su madre conferencian preocupadas acerca del hijo de tres meses de la mujer. El bebé no para de llorar. Se pasa el día llorando. Ambas están de acuerdo en el origen del problema: el bebé ha sido poseído por un demonio, como la niña de El Exorcista. Rocían al bebé con gasolina mientras llora en su cuna y le prenden fuego para ahuyentar al demonio. El bebé agoniza durante tres días en la unidad de quemados. Después muere.

7

A pesar de todo el artículo del periodista fue justo; hizo algún comentario poco amable acerca de mi apariencia física, pero supongo que tenía buenos motivos. Aquel verano de 1979 estaba lo más dejado que he estado en diez años. Pero aparte de eso, creo que me trató decentemente. Pero incluso en el artículo que escribió, puede percibirse el momento en el que nuestros caminos divergen; se aprecia ese ligero chasquido que producen las ideas al ir de repente en dos direcciones completamente opuestas.

«Acaba uno con la impresión de que a King le gusta polemizar», escribió.

8

Boston, 1977. Una mujer es asesinada por un joven que utiliza varios objetos de cocina para llevar a cabo el crimen. La policía especula con que podría haber sacado la idea de una película, Carrie, de Brian De Palma, basada en la novela de Stephen King. En la versión cinematográfica, Carrie mata a su madre utilizando todo tipo de accesorios de cocina; incluyendo un sacacorchos y un pelapatatas, haciendo que vuelen a través de la habitación y clavando literalmente a la mujer a la pared.

9

La televisión de horario de máxima audiencia sobrevivió durante diez años al acoso de diversos grupos de presión decididos a terminar con la descripción explícita de la violencia y a casi innumerables subcomités del Congreso y el Senado organizados para discutir acerca del mismo tema. Los detectives privados continuaron disparando a los malos y siendo golpeados con porras en la cabeza después de los asesinatos de John F. Kennedy, Robert F. Kennedy y Martin Luther King; uno podría encargar una dosis de carnicería sólo con mover un dial cualquier día de la semana, incluidos los domingos. La guerra no declarada en Vietnam progresaba adecuadamente, gracias; el número de muertos ascendía estratosféricamente. Psicólogos infantiles testificaron que tras ver dos horas de programas de televisión violentos, grupos de niños a prueba mostraban un marcado incremento en sus tendencias agresivas, golpeando sus camiones de juguete contra el suelo en vez de hacerlos rodar, por ejemplo.

10

Los Ángeles, 1969. Janis Joplin, que poco después fallecerá a causa de una sobredosis, se desgañita cantando «Ball and Chain». Jim Morrison, que morirá de un ataque al corazón en la bañera, corea «Kill, kill, kill, kill» al final de una canción titulada «The End»; Francis Ford Coppola utilizará el tema diez años más tarde en el prólogo de Apocalypse Now. Newsweek publica una foto de un soldado estadounidense sonriendo timidamente mientras muestra una oreja amputada. Y en un suburbio de Los Ángeles un chaval le saca los ojos a su hermano menor con los dedos. Estaba intentando imitar el típico gag de los Tres Cretinos, explicó. Cuando lo hacen en la tele, dijo llorando el niño, no se hacen daño.

11

En cualquier caso, la violencia física de la televisión persistió durante los sesenta, sobreviviendo incluso a Charles Whitman en la Texas Tower («Corría el rumor / de que tenía un tumor», cantaban con regocijo Kinky Friedman and the Texas Jewboys, «incrustado en la base del cereeebroooo…»); lo que finalmente la mató, conduciéndonos a las telecomedias de los setenta, fue un suceso aparentemente intrascendente en comparación con las muertes de un presidente, un senador y un gran líder de los derechos civiles. Los ejecutivos televisivos finalmente se vieron obligados a reconsiderar su postura porque una joven se quedó sin gasolina en Roxbury.

Por desgracia, tenía una lata vacía en el maletero. Fue a llenarla a una gasolinera y mientras regresaba andando hacia donde había dejado el coche, fue asaltada por un grupo de jóvenes negros que le arrebataron la gasolina, se la echaron encima y luego —como la mujer y su madre que intentaron ahuyentar al demonio de su bebé— la prendieron fuego. Días más tarde, falleció. Los jóvenes fueron aprehendidos y finalmente alguien les hizo la pregunta de los sesenta y cuadro dólares: ¿de dónde habéis sacado una idea tan terrible?

De la tele, fue la respuesta. De *The ABC Movie of the Week*.

A finales de los sesenta, Ed McBain (en realidad el novelista Evan Hunter) escribió una de sus mejores novelas de su serie del Precinto 87. Se llamaba *Fuzz*, y trataba en parte de un grupo de adolescentes que iban por la ciudad prendiendo fuego a mendigos. La versión televisiva[200], descrita por Steven Scheuer en su inestimable guía televisiva *Movies on TV* como una «comedia descerebrada», estaba protagonizada por Burt Reynolds y Raquel Welch. El momento más descacharrante de la película es cuando varios policías en operación de vigilancia se disfrazan de monjas y persiguen a un sospechoso, levantándose los hábitos para revelar sus enormes y pesadas botas. Qué divertido, ¿verdad? Para partirse el pecho.

La novela de McBain no está pensada para partirse el pecho. Es oscura y casi hermosa. Ciertamente nunca ha estado más cerca de definir exactamente cuál podría ser el sino de los policías que en el desenlace de esta novela, cuando Steve Carella, haciéndose pasar por mendigo, es a su vez prendido en llamas. Los productores del telefilm aparentemente vieron un cruce entre *MASH* (*M*A*S*H*, Robert Altman, 1970) y *La ciudad desnuda* (*Naked City*, Jules Bassin, 1948) y el resultado fue una insulsa comedia tan olvidable como un lanzamiento de Tracy Stallard… sólo que una de las bolas de Stallard salió de Fenway Park convertida en el home run número sesenta y uno de Roger Maris, con el que batió todos los récords. Y *El turbulento distrito 87*, una tragicomedia pobremente realizada, acabó efectivamente con la violencia televisiva.

¿El mensaje? Los responsables son ustedes. Y las cadenas de televisión acataron el mensaje.

12

—¿Cómo justifica usted la violencia en la escena de la ducha de Psicosis? —le preguntó una vez un crítico a Sir Alfred Hitchcock.

—¿Cómo justifica usted la escena inicial de Hiroshima, Mon Amour? —Se dice que respondió Hitchcock. En dicha escena inicial, que ciertamente resultaba escandalosa para los estándares americanos de 1959, vemos a Emmanuele Riva y a Eliji Okada abrazados desnudos.

—La escena inicial era esencial para la integridad de la película —respondió el crítico.

—Igual que lo era la escena de la ducha para Psicosis —dijo Hitchcock.

13

¿Qué clase de carga tiene que acarrear un escritor, particularmente el escritor de ficción de horror, en relación a todo esto? Ciertamente no ha habido ningún escritor vinculado al género (con la posible excepción de Shirley Jackson) que no haya sido observado con algo más que un mínimo de prevención crítica. La moralidad de la ficción de horror lleva más de cien años siendo puesta en tela de juicio. Uno de los sangrientos precursores de *Drácula*, *Varney el vampiro*, fue descrito como un «penny dreadful» (más adelante, la inflación convirtió los «penny dreadful» en «dime dreadfuls[201]»). En los años treinta se alzaron voces que afirmaban que las revistas pulp como *Weird Tales* o *Spicy Stories* (que habitualmente presentaban portadas de orientación casi sadomasoquista, en las que adorables muchachas siempre aparecían atadas, en ropa interior y amenazadas por alguna criatura de la noche, bestial pero siempre identificablemente masculina) estaban echando a perder la moral de la juventud americana. De modo parecido, en los años cincuenta, la industria de los tebeos estranguló los títulos más populares de la E. C., como *Tales from the Crypt*, e instituyó un código de censura, el Comics Code, cuando resultó evidente que el Congreso pretendía barrerles la casa si no lo hacían ellos antes. Se acabaron las historias de desmembramientos, cadáveres que regresan de entre los muertos y enterramientos prematuros… al menos durante diez años. El regreso lo marcó el nada pretencioso de *Creepy*, una revista del grupo Warren que no era sino un regreso a los días de gloria de Bill Gaines y los tebeos de terror de la E. C. El Tío Creepy y su colega el Primo Eerie, que apareció dos años más tarde más o menos, eran perfectamente intercambiables con la Vieja Bruja y el Guardián de la Cripta. Incluso regresaron algunos de los dibujantes clásicos; Joe Orlando, que se estrenó como artista de la E. C., también participó en el primer número de Creepy, si no me falla la memoria.

Sugeriría que siempre ha existido una tendencia mayoritaria, particularmente

en lo tocante a formas de entretenimiento populares como el cine, la televisión y la ficción mayoritaria, a matar al mensajero por el mensaje. Nunca he dudado, y sigo sin hacerlo, que los muchachos que quemaron viva a aquella pobre chica en Roxbury sacaran la idea de *El turbulento distrito 87*, una noche de domingo en la ABC; pero de no haberla visto, su estupidez y falta de imaginación les habría llevado a asesinarla de un modo mucho más mundano. Y lo mismo puede decirse de todos los otros casos aquí mencionados.

La danza macabra es un vals con la muerte. Es una verdad de la que no podemos permitirnos apartar la vista. Al igual que las atracciones de las ferias que imitan una muerte violenta, el relato de horror es una oportunidad de examinar qué es lo que pasa detrás de unas puertas que normalmente mantenemos cerradas con doble cerrojo. Y sin embargo la imaginación no se contenta con las puertas cerradas. En alguna parte hay otra compañera de baile, susurra la imaginación en mitad de la noche; una compañera con un vestido podrido, una compañera con las cuencas de los ojos vacías, con musgo colgando de sus guantes hasta el codo, con gusanos retorciéndose entre los escasos restos de su pelo. ¿Estrechar a semejante criatura entre nuestros brazos? ¿Quién, me pregunto, estaría tan loco? ¿Y bien…?

«Nunca abras esta puerta», le dice Barbazul a su esposa en el más terrible de los cuentos de miedo, «pues tu esposo te lo ha prohibido». Pero esta admonición, por supuesto, sólo hace que aumente su curiosidad… y al fin, su curiosidad se ve satisfecha.

«Puede visitar cualquier parte del castillo que se le antoje», le dice Drácula a Jonathan Harker, «excepto allí donde las puertas estén cerradas, donde por supuesto, no deseará ir». Pero Harker no tarda en hacerlo.

Tal y como nos pasa a todos. Quizá vamos a la puerta o ventana prohibidas voluntariamente porque entendemos que antes o después llegará un momento en el que tendremos que ir a ellas queramos o no… y no sólo para mirar, sino para atravesarlas. Para siempre.

14

Baltimore, 1980. La mujer está leyendo un libro mientras espera a que llegue su autobús. El soldado desmovilizado que se le acerca es un veterano de Vietnam, adicto ocasional. Tiene un historial de problemas mentales que parecen remontarse a su estancia en la jungla. La mujer ya le ha visto anteriormente en el autobús, a veces haciendo aspavientos, otras tambaleándose, en ocasiones incluso llamando a voz de grito a gente que no está allí. «¡Eso es, capitán!», le ha oído decir. «¡Eso es, eso es!».

El soldado ataca a la mujer que espera su autobús; más tarde, la policía teorizará que quería dinero para la droga. No importa. Seguirá igual de muerto sin importar qué fuera lo que pretendiera. Es un barrio peligroso. La mujer llevaba un cuchillo escondido. En la lucha, lo usa. Cuando llega el autobús, el soldado negro yace en la cuneta.

«¿Qué estaba usted leyendo?», le pregunta más tarde un periodista a la mujer; ella le muestra un ejemplar de Apocalipsis, de Stephen King.

15

Si prescindimos de sus disfraces semánticos y retóricos, lo que parecen estar diciendo aquellos que critican el relato de horror (o que simplemente se sienten incómodos ante su existencia e incluso su propio disfrute del mismo) es esto: vende usted muerte, desfiguramiento, monstruosidad; comercia usted con el odio y la violencia, el morbo y el asco; no es usted sino otro representante de las fuerzas del caos que ponen en peligro el mundo.

En resumen, es usted inmoral.

Un crítico le preguntó a George Romero, poco después del estreno de *Zombi*, si consideraba que una película semejante, con sus escenas de desmembramientos, canibalismo y colorista violencia pop, era señal de una sociedad saludable. La respuesta de Romero, digna de la anécdota de Hitchcock relatada anteriormente, fue preguntarle al crítico si consideraba que una planta de montaje de motores para DC-10 era algo saludable para la sociedad. Su respuesta fue despachada como una evasiva (casi puedo oír al crítico pensando: «Acaba uno con la impresión de que a Romero le gusta polemizar»).

Bueno, veamos si esta evasiva es realmente una evasiva y ahondemos un poco más de lo que hemos hecho hasta ahora. Se está haciendo tarde, suena el último vals, y si no decimos ahora ciertas cosas, supongo que nunca lo haremos.

En las páginas de este libro he intentado sugerir que el relato de horror, por debajo de sus colmillos y su pelucón de Halloween, es en realidad tan conservador como un republicano de Illinois vestido con un traje de tres piezas a rayas; que su principal propósito es reafirmar las virtudes de la norma mostrándonos las cosas terribles que les suceden a aquellos que osan adentrarse en territorio tabú. En el esquema de la mayor parte de los relatos de horror encontramos un código moral tan estricto que haría sonreír a un puritano. En los viejos tebeos de la E. C., los adúlteros terminaban invariablemente mal y los asesinos sufrían destinos tan terribles que en comparación el potro y el garrote

parecen atracciones infantiles[202]. Si vamos a lo esencial, las historias de horror modernas no se diferencian tanto de las obras morales de los siglos XVI y XVII. Generalmente, la historia de horror no sólo sigue a rajatabla los Diez Mandamientos, sino que los multiplica. Cuando se apagan las luces del cine o cuando abrimos un libro por su primera página, tenemos la reconfortante convicción de que los malvados serán castigados con casi total seguridad, cosechando lo que hayan sembrado.

Además he usado una metáfora pomposamente académica, sugiriendo que el relato de horror generalmente detalla la irrupción de alguna locura de tipo dionisíaco en una existencia apolínea, y que el horror proseguirá hasta que las fuerzas dionisíacas hayan sido repelidas y la normalidad apolínea haya sido restablecida. Exceptuando un poderoso aunque desconcertante prólogo en Irak, *El Exorcista*, la película de William Friedkin, comienza realmente en Georgetown, un suburbio apolíneo donde los haya. En la primera escena, Ellen Burstyn se despierta al oír un ruido rugiente proveniente del desván; suena como si alguien hubiera dejado suelto a un león por allá arriba. Es la primera grieta en el mundo apolíneo; pronto, todo lo demás se filtrará en un torrente de pesadilla. Pero esta perturbadora grieta entre la normalidad y el caos en el que los demonios pueden apoderarse de niños inocentes vuelve a cerrarse al final de la película. Cuando Burstyn acompaña al coche a la pálida pero por lo demás recuperada Linda Blair en la última escena de la película, entendemos que la pesadilla ha terminado. Nos hemos guardado del mutante y lo hemos expulsado. Nunca antes habíamos apreciado tanto el equilibrio.

Ésas son algunas de las cosas de las que hemos estado hablando en este libro… pero suponga que todo fuese una farsa y una falsa fachada. No digo que lo sea, pero (dado que éste *es* el último baile) deberíamos por lo menos considerar la posibilidad.

Al hablar de los arquetipos, tuvimos ocasión de hablar del Hombre Lobo, ese tipo en ocasiones peludo y en otras engañosamente tranquilo. Supongamos que hubiera un doble Hombre Lobo. Supongamos que el creador de relatos de horror sea, por debajo de su pelucón y de sus colmillos de plástico, un republicano vestido con un traje de tres piezas, como ya hemos dicho antes… Ah, pero supongamos que *por debajo* de él hay un *auténtico* monstruo, con auténticos colmillos y una ondulante cabellera de serpientes como la de Medusa. Supongamos que todo es una mentira interesada y que cuando el creador de

horror aparece finalmente despojado de todos sus disfraces y reducido a su auténtico ser, nos encontramos no con un agente de la norma, sino con un travieso y alborozado agente del caos de ojos rojos y fosforescentes.

¿Qué me dicen de *esa* posibilidad, amigos y vecinos?

16

Hace más o menos cinco años terminé de escribir *El resplandor*, me tomé un mes de vacaciones, y después me dispuse a escribir una nueva novela, cuyo título provisional era *La casa de la calle Value*. Iba a ser un *roman à clef* acerca del rapto de Patty Hearst, su lavado de cerebro (o su despertar a una nueva conciencia sociopolítica, dependiendo del punto de vista de cada cual, supongo), su implicación en el robo al banco, el tiroteo en el piso franco del SLA en Los Ángeles (en mi libro, el piso franco estaba en la calle Value, claro), su huida a través del país y toda la mandanga. Me parecía un tema particularmente potente, y a pesar de que era consciente de que se iban a escribir cantidad de libros de no ficción acerca del susceso, me daba la impresión de que sólo una novela podría conseguir explicar todas las contradicciones. El novelista es, después de todo, el mentiroso de Dios, y si hace bien su trabajo, conservando la cabeza y el coraje, puede en ocasiones encontrar la verdad que subyace en el corazón de la mentira.

Bueno, nunca escribí dicho libro. Reuní todo el material de referencia que fui capaz de encontrar (por aquel entonces Patty seguía sin haber sido localizada, lo que añadía atractivo a mi idea, ya que así podía crear mi propio desenlace) y luego ataqué la novela. La ataqué desde un flanco y no pasó nada. Lo intenté desde otra perspectiva y me pareció que progresaba adecuadamente hasta que me di cuenta de que todos mis personajes hablaban como si hubieran salido enteros, verdaderos y sudorosos del maratón de danza de *Danzad, danzad, malditos*, de Horace McCoy. Lo intenté *in medias res*. Intenté imaginarla como una obra de teatro, un truco que en ocasiones me funciona cuando estoy realmente atascado. En esta ocasión no surtió efecto.

En su maravillosa novela *The Hair of Harold Roux*, Thomas Williams nos dice que escribir una obra larga de ficción es como reunir a una serie de personajes en una gran llanura negra. Se sientan alrededor de la pequeña hoguera que es la invención del escritor, calentándose las manos, esperando que el fuego

se convierta en una gran fogata que les proporcione luz además de calor. Pero a menudo se apaga, la luz desaparece por completo y los personajes se ven ahogados por la negrura. Es una bella metáfora acerca del proceso de creación, pero no es mía… quizá sea demasiado amable para ser mía. Yo siempre he visto la novela como un gran castillo negro que debe ser asaltado, un bastión que ha de ser tomado por la fuerza o el engaño. Lo curioso de dicho castillo es que parece estar abierto. No parece ni mucho menos preparado para un asedio. El puente levadizo está bajado. Las puertas están abiertas. No hay arqueros en las torretas. El problema es que sólo hay un modo de acceder; cualquier aproximación errónea acaba en aniquilación a manos de una fuente desconocida.

Con mi libro sobre Patty Hearst nunca conseguí localizar la entrada… y durante todo aquel periodo de seis semanas hubo otra cosa rondando discretamente por mi subconsciente. Se trataba de una noticia que había leído acerca de un derrame accidental de armas químicas y biológicas en Utah. El virus había salido de su contenedor y había matado a un montón de ovejas. Pero el artículo comenzaba afirmando que si el viento hubiera estado soplando en dirección contraria, la buena gente de Salt Lake City podría haber recibido una sorpresa realmente desagradable. Este artículo me trajo a la memoria una novela de George R. Stewart titulada *La tierra permanece*[203]. En el libro de Stewart, una plaga acaba con casi toda la humanidad, y el protagonista, que se ha hecho inmune gracias a una oportuna mordedura de serpiente, observa los cambios ecológicos producidos por la desaparición del hombre. La primera mitad del largo libro de Stewart es absorbente; la segunda mitad se hace un poco más pesada, demasiada ecología y poca historia.

En aquel entonces vivíamos en Boulder, Colorado, y yo solía escuchar la emisora bíblica que nos llegaba a menudo desde Arvada. Un día oí a un predicador diatribando acerca del texto: «Una vez cada generación la plaga se abatirá sobre ellos». Me gustaba la frase, sonaba como una cita bíblica sin serlo; me gustó tanto, de hecho, que la escribí y la pegué sobre mi máquina de escribir: *Una vez cada generación la plaga se abatirá sobre ellos*.

Esta frase y la noticia acerca de la fuga de Utah, junto a mis recuerdos del interesante libro de Stewart, comenzaron a entrelazarse con mis ideas acerca de Patty Hearst y el SLA, hasta que un día, sentado frente a mi máquina de escribir, mientras mis ojos iban una y otra vez de la página en blanco a la inquietante homilía pegada a la pared, escribí —sólo por escribir algo—: *El mundo se acaba*

pero por alguna razón los miembros del SLA son inmunes. Los mordió una serpiente. Contemplé estas dos frases durante un rato y luego tecleé: *Se acabaron los racionamientos de gasolina*. Aunque era una frase horrible, también tenía cierto matiz alegre. Sin gente, se acabaron las colas en las gasolineras. Por debajo de *Se acabaron los racionamientos de gasolina* escribí en rápida sucesión: *Se acabó la guerra fría. Se acabó la contaminación. Se acabaron los bolsos de piel de cocodrilo. Se acabó el crimen. Una época de tranquilidad*. Me gustaba esto último; sonaba como algo que debía escribirse. Lo subrayé. Seguí sentado otros quince minutos, escuchando a los Eagles en mi pequeño radiocasete, y luego escribí: *Donald DeFreeze*[204] *es un hombre oscuro*. No me refería a que DeFreeze fuese negro; se me había ocurrido de repente que, en la fotos tomadas durante el atraco al banco en el que participó Patty Hearst, a DeFreeze apenas se le veía la cara. Llevaba puesto un gran sombrero de chulo y prácticamente había que adivinar que pinta tendría. De modo que escribí: *Un hombre oscuro sin rostro*, y luego levanté la vista y leí una vez más el siniestro lema: *Una vez cada generación la plaga se abatirá sobre ellos*. Y ya no hubo marcha atrás. Pase los siguientes dos años escribiendo un libro aparentemente interminable titulado *Apocalipsis*. Llegó un punto en el que empecé a describírselo a mis amigos como mi propio Vietnam, ya que no hacía más que decirme una y otra vez que con sólo cien páginas más empezaría a ver la luz al final del túnel. Una vez terminado, el manuscrito tenía más de mil doscientas páginas y pesaba seis kilos, más o menos lo mismo que mi bola de jugar a los bolos favorita. Lo acarreé durante treinta manzanas desde el hotel U. N. Plaza hasta el apartamento de mi editor una calurosa noche de julio. Por algún extraño motivo conocido únicamente por ella, mi esposa había envuelto el manuscrito en papel de estraza, y tras habérmelo cambiado de brazo tres o cuatro veces tuve la repentina premonición de que iba a morir, allí mismo, en la Tercera Avenida. Los de emergencias me encontrarían tirado sobre el asfalto, muerto a causa de una ataque al corazón, junto a mi monstruoso manuscrito envuelto en papel de estraza, descansando victorioso entre mis manos crispadas.



Pordada de la primera edición de *The Stand (Apocalipsis)* 1978**

Hubo momentos en los que odié seriamente *Apocalipsis*, pero nunca hubo ningún momento en el que no me sintiera impelido a terminar de escribirla. Incluso cuando las cosas se pusieron feas para mis personajes en Boulder, seguía sintiendo una especie de impulso loco y gozoso acerca del libro. No veía el momento de sentarme frente a la máquina de escribir cada mañana para volver a deslizarme hacia ese mundo en el que Randall Flagg a veces se convertía en cuervo, a veces en lobo, y en el que había en marcha una gran batalla, no por el petróleo sino por el alma humana. Tenía la sensación (debo reconocerlo) de que estaba bailando claqué alegremente sobre la tumba de todo el mundo. La escribí durante un periodo más bien turbulento para el mundo en general y para Norteamérica en particular; por primera vez en nuestra historia estábamos sufriendo una crisis energética, acabábamos de contemplar el lamentable final de la administración Nixon y la primera dimisión de un presidente, habíamos sido sonoramente derrotados en el Sudeste Asiático y nos enfrentábamos a diversos problemas domésticos, desde el turbador debate acerca del aborto a una inflación creciente a punto de alcanzar cotas decididamente aterradoras.

¿En mi caso? Estaba sufriendo un buen caso de *jet lag* profesional. Cuatro años antes trabajaba metiendo sábanas en una lavandería industrial a 1.60$ la hora y escribiendo *Carrie* en una caravana que parecía un horno. Mi hija, que en aquel entonces estaba a punto de cumplir un año, vestía con la ropa que podíamos gorronear. El año anterior me había casado con mi esposa Tabitha en un traje prestado que me venía grande. Dejé la lavandería cuando me surgió la oportunidad de enseñar en una escuela cercana, la academia Hampden, pero mi esposa Tabby y yo nos hundimos en la consternación cuando comprobamos que el salario, 6400$ por mi primer año, apenas mejoraba lo que ganaba en la lavandería, de modo que pronto me aseguré de recuperar el puesto en la lavandería para el verano.

Fue entonces cuando Doubleday compró *Carrie*, y vendió los derechos de reedición por una suma mareante, prácticamente rompiendo todos los récords de la época. Nuestra vida pasó de repente a velocidad Concorde. *Carrie* fue comprada para el cine; *El misterio de Salem's Lot* se vendió a cambio de una gran suma y también se vendieron los derechos cinematográficos; lo mismo pasó con *El resplandor*. De repente, todos mis amigos pensaron que era rico. Eso ya era lo suficientemente preocupante y aterrador; lo peor era que quizá sí lo fuera. La gente comenzó a hablarme de inversiones, de paraísos fiscales, de mudarme a

California. Ya eran suficientes cambios como para intentar asimilarlos pero, por encima de ellos, la Norteamérica en la que había crecido parecía desmoronarse bajo mis pies… como un elaborado castillo de arena levantado desafortunadamente por debajo de la línea de la marea.

La primera ola que tocó el castillo (o quizá la primera que fui capaz de percibir) fue aquel anuncio de antaño de que los rusos nos habían derrotado en la carrera espacial… pero ahora la marea estaba subiendo de verdad.

De modo que aquí, me parece a mí, es donde se revela por fin el rostro del doble Hombre Lobo. Superficialmente, *Apocalipsis* sigue a rajatabla las convenciones conformistas de las que ya hemos hablado: una sociedad apolínea se ve desbaratada por una fuerza dionisíaca (en este caso una cepa mortal de super gripe que mata a casi todo el mundo). Además, los supervivientes de esta plaga se descubren en dos campos opuestos: uno, localizado en Boulder, Colorado, intenta imitar la sociedad apolínea recién destruida (con algunos cambios significativos); la otra; localizada en Las Vegas, Nevada, es violentamente dionisíaca.

La primera incursión dionisíaca en *El Exorcista* tiene lugar cuando Chris MacNeil (Ellen Burstyn) oye ese rugido leonino en el desván. En *Apocalipsis*, Dioniso anuncia su llegada con el choque de un viejo Chevy contra los surtidores de una apartada gasolinera de Texas. En *El Exorcista*, el estado apolíneo queda restaurado en el momento en que vemos a una pálida Regan MacNeil subiendo al Mercedes-Benz de su madre; en *Apocalipsis*, creo que ese momento tiene lugar cuando los dos personajes principales de la novela, Stu Redman y Frannie Goldsmith, miran a través de un cristal del hospital de Boulder al hijo completamente normal de Frannie. Tal y como sucede en *El Exorcista*, nunca habíamos apreciado tanto el equilibrio como cuando regresa.

Pero por debajo de todo esto, oculto por las convenciones del relato de horror (aunque quizá no tan oculto), podemos ver vagamente el rostro del *auténtico* Hombre Lobo. Gran parte de la compulsión que sentí mientras estaba escribiendo *Apocalipsis* nacía obviamente de imaginar todo un proceso social atrincherado, destruido de un solo golpe. Me sentía un poco como Alejandro, alzando su espada sobre el nudo gordiano y rugiendo: «Una mierda lo voy a desanudar; tengo una idea mejor». Y también me sentí un poco como Johnny Rotten en los primeros compases del electrificante clásico de los Sex Pistols, «Anarchy in the U. K.», cuando suelta esa carcajada ronca y gutural que podría

haber salido del pecho de Randall Flagg en persona y exclama: «Righ… NOW» [ahora mismo]. Oímos esa voz y nuestra reacción es de intenso alivio. Ahora sabemos lo peor; estamos en manos de un demente.

En este estado mental, la destrucción de EL MUNDO TAL Y COMO LO CONOCEMOS resultó ser un auténtico alivio. ¡A tomar por el culo Ronald McDonald! ¡Se acabaron los programas de televisión como *The Gong Show* o *Enredo*! ¡Sólo nieve estática! ¡Se acabó el terrorismo! ¡*Se acabaron todas las mierdas*! Sólo el nudo gordiano, yaciendo en el suelo, cortado en dos. Estoy sugiriendo que por debajo del escritor de cuentos de horror morales (cuyos pies, como los de Henry Jekyll, siempre «recorren con firmeza la senda ascendente»), subyace otra criatura completamente distinta. Una criatura que vive, digamos, en el tercer nivel de Jack Finney; un travieso nihilista que, para seguir con la metáfora de Jekyll y Hyde, no se contenta con pisotear los tiernos huesos de una niña gritona sino que en este caso siente la necesidad de bailar el funky chicken sobre todo el planeta. Sí, amigos, en *Apocalipsis* tuve la oportunidad de cargarme a toda la raza humana. ¡Y me lo pasé *en grande*!

Así que, ¿dónde queda ahora la moralidad?

Bueno, le diré lo que pienso. Creo que está donde siempre ha estado: en los corazones, en los cerebros de los hombres y mujeres de buena voluntad. En el caso del escritor, esto podría implicar comenzar con una premisa nihilista y gradualmente volver a aprender viejas lecciones acerca del comportamiento y los valores humanos. En el caso de *Apocalipsis*, esto implicó comenzar con la triste premisa de que la raza humana lleva consigo una especie de virus (comencé visualizando simbólicamente este virus como el SLA y acabé encarnándolo en el virus de la super gripe) que crece en virulencia a medida que la tecnología se hace más poderosa. La super gripe es liberada debido a un único error tecnológico (tampoco creo que se trate de una presunción excesivamente inverosímil, considerando lo sucedido el año pasado en Three Mile island o el hecho de que la base de las fuerzas áreas de Loring de mi propio Estado hizo despegar en estado de alerta a sus cazas y bombarderos, listos para sobrevolar el polo en dirección a Rusia como resultado de un simpático error de sistema en su ordenador que sugería que los rusos habían lanzado sus misiles y la Última Gran Guerra estaba en camino). Al permitirme a mí mismo dejar unos cuantos supervivientes (sin supervivientes no hay historia ¿verdad?), pude imaginar un mundo en el que todos los arsenales nucleares acababan oxidándose y una

especie de equilibrio moral, político y ecológico podría regresar al loco universo en el que vivimos.

Pero no creo que nadie sepa de verdad lo que piensa realmente (o quizá incluso lo que realmente sabe) hasta que no lo escribe, y acabé dándome cuenta de que lo más probable sería que los supervivientes prosiguieran, en primer lugar, con las viejas disputas y después con la viejas armas. Peor aún, todos estos juguetes mortales estarían a su disposición y las cosas bien podrían convertirse en una carrera contrarreloj para ver qué grupo de lunáticos consigue averiguar antes cómo funciona el proceso de lanzamiento. La lección que aprendí escribiendo *Apocalipsis* fue que cortar el nudo gordiano sencillamente destruye el rompecabezas en vez de resolverlo, y la última frase del libro es una admisión de que el rompecabezas todavía persiste.

El libro también intenta celebrar aspectos más luminosos de nuestras vidas: el valor, la amistad y el amor en un mundo que tan a menudo parece carecer de él. A pesar de su tema apocalíptico, *Apocalipsis* es principalmente un libro esperanzador que repite la afirmación de Albert Camus de que «también la felicidad es inevitable».

Más prosaicamente, mi madre solía decirnos a mi hermano y a mí que «deseáramos lo mejor y esperáramos lo peor» y esa frase expresa el libro que recuerdo haber escrito mejor que cualquier otra.

De modo que, resumiendo, deseamos que haya un cuarto nivel (¿un triple Hombre Lobo?), uno que nos lleve de nuevo al punto de partida, al escritor de horror no sólo como escritor sino como ser humano, hombre o mujer mortal, sencillamente otro pasajero que viaja en el mismo barco, otro peregrino de camino a donde sea. Y esperamos que si ve a otro peregrino caer al suelo, escribirá acerca de ello… pero no antes de haber ayudado al caído a volver a levantarse y a quitarse el polvo de la ropa, de haber comprobado que está bien y puede seguir solo. Y si esto ha de suceder así no puede ser debido a una postura moral intelectualizada, sino porque existe algo que llamamos amor, una fuerza práctica en las relaciones humanas.

Después de todo, la moralidad es una codificación de todas esas cosas que el corazón comprende como ciertas y esas cosas que el corazón entiende como exigencias de una vida compartida con otros… la civilización, en una palabra. Y si prescindimos de la etiqueta «historia de horror» o «género fantástico», y la sustituimos por la de «literatura», o más sencilla aún, por la de «ficción»,

podríamos darnos cuenta con más facilidad de que es absurdo hacer acusaciones generales de inmoralidad. Si decimos que la moralidad procede simplemente de un buen corazón (algo que no tiene nada que ver con poses ridículas o la obsesión por los finales felices) y la inmoralidad procede de una falta de interés, de burdas observaciones y de la prostitución del drama o el melodrama en pos de alguna ganancia, ya sea ésta pecuniaria o de otro tipo, entonces podríamos darnos cuenta de que hemos llegado a una posición crítica que es a la vez practicable y humana. La ficción es la verdad que hay dentro de la mentira, y en el relato de horror, igual que en cualquier otro tipo de relato, sigue aplicándose la misma regla que cuando Aristófanes contó su historia acerca de las ranas: moralidad es contar con la verdad tal y como la siente tu corazón. Cuando le preguntaron si no se sentía avergonzado de la crudeza y sordidez de *McTeague*, su novela del cambio de siglo, Frank Norris replicó: «¿Por qué debería? No mentí. No me sometí. Les conté la verdad».

Visto desde esta perspectiva, creo que el relato de horror debería ser considerado inocente más a menudo que culpable.

17

Vaya, fíjese en esto… creo que está a punto de salir el sol. Nos hemos pasado la noche bailando, como amantes en un viejo musical de la Metro. Pero ahora la orquesta ha vuelto a guardar sus melodías en sus estuches y ha abandonado el escenario. Todos los bailarines se han marchado, menos usted y yo, y supongo que ya es hora de que también nosotros nos vayamos. No encuentro palabras para describir lo mucho que he disfrutado de esta velada, y si en algún momento me ha considerado un compañero torpe (o si ocasionalmente le he pisado) me disculpo de todo corazón. Me siento como supongo que se sienten todos los amantes cuando por fin acaba el baile: agotado… pero todavía alegre.

Mientras le acompaño hasta la puerta, ¿me permite que le cuente una última cosa? Podemos esperar aquí en el vestíbulo mientras vuelven a recoger la alfombra y apagan las luces. Permita que le ayude a ponerse el abrigo; no le entretendré mucho más.

Las cuestiones de moralidad en la búsqueda del horror podrían ser una excusa para no afrontar la auténtica pregunta. Los rusos tienen un dicho: «El grito de la becada». Es una frase burlona, ya que la becada es el ventrílocuo del mundo animal, y si dispara uno su escopeta en dirección a su canto volverá a casa con hambre. Dispara contra la becada, no contra el grito, dicen los rusos.

De modo que veamos si podemos encontrar una becada —sólo una— entre todos esos arbustos rebosantes de gritos. Podría estar escondida en este suceso verídico extraído de *The Book of List*, el desván del clan Wallace/Wallenchinsky repleto de fascinantes artefactos y útiles antiguallas. Mientras se dispone a marcharse, piense en esto… o rúmielo.

EL MISTERIO DE LA SEÑORITA NADIE

El 6 de julio de 1944, el circo Ringling Brothers and Barnum & Bailey estaba dando una representación en Hartford, Connecticut, ante 7000 espectadores. Se produjo un incendio;

168 personas fallecieron entre las llamas y 487 resultaron heridas. Uno de los fallecidos, una niña pequeña en torno a los seis años, no pudo ser identificada. Ya que nadie había ido a reclamarla y dado que su cara no había resultado desfigurada, se le hizo una fotografía que se distribuyó a nivel local primero y nacional después. Pasaron días, pasaron semanas y meses, pero ningún pariente, ningún compañero de juegos, absolutamente nadie en todo el país apareció para identificarla. Ha permanecido anónima hasta el día de hoy.

Mi idea de crecer es que el proceso consiste principalmente en desarrollar un buen caso de visión de túnel mental y una osificación gradual de la facultad imaginativa (¿y qué pasa con la señorita Nadie?, me preguntará usted; tranquilo, en breve llegaremos a ella). Los niños lo ven todo, lo consideran todo; la expresión típica de un bebé con la tripa llena, limpio y despierto, es de constante curiosidad. Hola, encantado de conocerte, cómo mola todo esto. Un niño todavía no ha desarrollado los obsesivos patrones de comportamiento que aprobadoramente llamamos «buenos hábitos laborales». Todavía no ha asumido la idea de que una línea recta es la distancia más corta entre dos puntos.

Todo eso llegará más tarde. Los niños creen en Papá Noel. Tampoco es para tanto; sólo es algo que dan por hecho. Del mismo modo que creen en el hombre del saco, el conejo de pascua, McDonaldland (donde las hamburguesas crecen en los árboles y el latrocinio se tolera moderadamente; ahí tenemos al adorable Hamburglar[205]), el ratoncito Pérez que cambia marfil por plata. Éstos son los mitos más populares; hay otros que, aunque más especializados, parecen igual de *outré*. El abuelo está con lo ángeles. El líquido que hay dentro de las pelotas de golf es el peor veneno del universo. Si pisas una grieta, romperás la espalda de tu madre. Si atraviesas un seto de acebos tu sombra quedará atrapada y se quedará ahí para siempre, aleteando contra las puntiagudas hojas.

Los cambios llegan gradualmente, a medida que la lógica y el racionalismo se van imponiendo. El niño comienza a preguntarse cómo puede estar Papá Noel en el centro comercial, en una esquina del centro haciendo sonar una campana y pidiendo para el Ejército de Salvación y en Polo Norte arengando a sus tropas de elfos, todo a la vez. El niño quizá se da cuenta de que aunque ha pisado un montón de grietas, la espalda de su madre sigue perfectamente. La edad empieza a hacer su aparición en el rostro del chaval. «¡No seas niño!», le dicen impacientemente. «¡Siempre con la cabeza en la nubes!». Y por supuesto, el típico: «¿Es que nunca vas *a crecer*?».

Al cabo de un tiempo, dice la canción, Puff el dragón mágico dejó de

recorrer Cherry Lane para ir a ver a su buen amigo Jackie Piper. Wendy y sus hermanos acaban abandonando a Peter Pan y a los Niños Perdidos a su destino. Se acabaron los polvillos mágicos, y sólo algún Pensamiento Feliz ocasional… pero siempre hubo algo un poco peligroso en Peter Pan, ¿verdad? ¿Algo demasiado agreste? Algo en sus ojos que era… bueno, francamente dionisíaco.

Oh, los dioses de la infancia son inmortales; los niños grandes no los sacrifican; sólo se los pasan a sus hermanos y hermanas pequeños. Es la infancia en sí lo que es mortal: el hombre es lo que ama, y ama lo que desaparece. Y no sólo Puff y Campanilla y Peter Pan son dejados atrás en esa carrera hacia el carné de conducir, el instituto y la universidad, en esa ávida preparación para alcanzar unos «buenos hábitos laborales»; todos hemos exiliado al ratoncito Pérez (o quizá es él quien nos abandona cuando dejamos de ser capaces de darle el producto que necesita), asesinado a Papá Noel (sólo para reanimar el cadáver para nuestros hijos), matado al gigante que persiguió a Jack por la planta de judías… ¡Y el pobre hombre del saco! Objeto de burlas y risas hasta la muerte, como el señor Dark al final de *La feria de las tinieblas*.

Escúcheme bien: a los dieciocho, a los veinte o a los veintiuno, sea cual sea la edad legal para empezar a beber en su Estado, que te pidan una identificación es en cierto modo mortificante. Tienes que rebuscar en la cartera el carné de conducir, la State Liquor Card[206] o quizá una fotocopia del certificado de nacimiento, sólo para poder tomarte una caña, por el amor de Dios. Pero deje que pasen diez años, que llegue el momento de mirar cara a cara al gran tres-cero , y hay algo absurdamente halagador en que te pidan el carné. Quiere decir que todavía tienes aspecto de no tener edad para beber en el bar. Que todavía estás tierno. Que todavía parces *joven*.

Esto se me metió en la cabeza hace un par de años estando en un bar de Bangor, el Benjamin, pillando una buena curda la mar de gusto. El tipo que vigilaba la puerta dejó pasar sin decir nada al primero… y al siguiente… y al tercero. Después, ¡pam! Paró a un tipo con una chaqueta de la Universidad de maine y le pidió una identificación. Y maldito sea si el tipo no desapareció echando leches. La edad legal para empezar a beber en Maine era entonces dieciocho años (desde entonces, accidentes relacionados con el alcohol en las autopistas han llevado a los legisladores a subir la edad a los veinte) y los cuatro tipos me habían parecido más o menos de dieciocho. De modo que me levanté y le pregunté al portero cómo había sabido que el último tipo no tenía la edad

requerida. Se encogió de hombros. «Sencillamente lo sabes», dijo. «Se lo ves sobre todo en los ojos».

Durante varias semanas después, mi pasatiempo fue observar rostros de adultos e intentar averiguar exactamente qué era lo que los convertía en «rostros de adultos». La cara de alguien de treinta años es sana, no tiene arrugas y tampoco es más grande que la cara de un chico de diecisiete años. Y sin embargo sabes que no es un chaval; lo *sabes*. Parece haber una característica oculta pero arrolladora que hace de una cara lo que todos estamos de acuerdo en llamar un «rostro de adulto». No son sólo las ropas o la postura, no se trata de que el treintañero lleve un maletín y el adolescente una mochila; si metiéramos la cabeza de cada uno en uno de esos cartones de feria que muestran el cuerpo de un marino o de un boxeador, aun así podríamos identificar al adulto diez de cada diez veces.

Finalmente llegué a la conclusión de que el portero tenía razón. Está en los ojos.

Pero no es algo que esté ahí; más bien, se trata de algo que falta.

Los niños son retorcidos. Piensan de manera no lineal. Pero más o menos a partir de los ocho años, cuando comienza la segunda gran era de la infancia, los bordes comienzan a enderezarse, uno tras otro. Los límites de pensamiento y visión empiezan a estrecharse y a formar un túnel mientras nos preparamos para la vida de adultos. Finalmente, incapaces de sacarle ningún beneficio a la Tierra de Nunca Jamás, nos conformamos con la versión de segunda división disponible en la discoteca local… o con un viaje a Disneylandia en febrero o marzo.

La imaginación es un ojo, un maravilloso tercer ojo que flota libre. De niños, dicho ojo ve con total claridad. A medida que nos hacemos mayores, su visión comienza a disminuir… hasta que un día el tipo de la puerta te deja entrar en el bar sin pedirte el carné y entonces se acabó, Cholly: tu sombrero está más allá del molino. Está en los ojos. Hay algo en los ojos. Écheles un vistazo en el espejo y dígame que me equivoco.

El trabajo del escrito fantástico, o del escritor de horror, es hacer un agujero temporal en esa visión de túnel; proporcionar un único espectáculo poderoso para ese tercer ojo. El trabajo del escritor de fantasía o de horror es hacer de usted, durante un rato, otra vez un niño.

Pero ¿qué pasa entonces con el escritor? Cualquier otra persona podría leer esa noticia acerca de la señorita Nadie (ya le dije que volveríamos a ella y aquí la

tenemos, todavía sin identificar, tan misteriosa como el Niño Lobo de París), y exclamar: «Caramba, qué cosas pasan, ¿eh?», y pasar a cualquier otra cosa. Pero el fantaseador comienza a jugar con la información tal y como lo haría un crío, especulando acerca de niños de otras dimensiones, döpplegangers y Dios sabe qué. Es como un nuevo juguete, colorido, brillante y extraño. Tiremos de la palanca a ver qué hace, hagámoslo correr por el suelo para ver si suena *rum-rum-rum* o *raca-raca-raca*. Démosle la vuelta a ver si vuelve a ponerse derecho solo como por arte de magia. En resumen, tengamos nuestras lluvias de ranas y nuestra gente misteriosamente fallecida en un incendio mientras estaba sentada en casa; tengamos nuestros vampiros y nuestros hombres lobo. Tengamos a nuestra señorita Nadie, que quizá se filtró a través de una grieta en nuestra realidad, sólo para terminar pisoteada por la masa que salía en tropel de una carpa de circo en llamas.

Y algo de esto puede verse reflejado en los ojos de aquellos que escriben relatos de horror. Ray Bradbury tiene los ojos soñadores de un niño. También Jack Finney, detrás de sus espesas gafas. La misma mirada puede apreciarse en los ojos de Lovecraft; sorprenden con su senncilla franqueza oscura, especialmente en esa alargada, demacrada y eterna cara de Nueva Inglaterra. También Harlan Ellison tiene esos ojos, a pesar de su modo de hablar acelerado, directo y cargado de jerga (hablar con Harlan es a veces como hablar con un vendedor apocalíptico de Saladmaster que acaba de tomarse tres anfetas grandes). De vez en cuando deja de hablar para dirigir la mirada hacia otro lado y sabes que es cierto. Harlan está torcido y acaba de llevar sus pensamientos al otro lado de la esquina. Peter Straub, que viste impecablemente y que siempre parece proyectar un aura de ejecutivo exitoso, también tiene esa mirada en los ojos. Es un aspecto indefinible, pero está ahí.

«Es el mejor juego de trenes eléctricos que pueda tener un niño», dijo Orson Welles en una ocasión acerca del proceso de hacer películas; lo mismo puede decirse de escribir libros e historias. Es una oportunidad de romper esa visión de túnel, haciendo volar los ladrillos por todas partes, de modo que, al menos por unos momentos, un paisaje soñado de maravillas y horrores surja ante nuestros ojos con la misma claridad que la primera noria que vimos de niños, dando vueltas y más vueltas recortada frente al cielo. El hijo muerto de alguien sale en la película de madrugada. En algún sitio, un hombre abominable (¡un hombre del saco!) se arrastra a través de la noche nevada con ojos de un amarillo brillante. Unos muchachos pasan corriendo por encima de las hojas otoñales frente a la

biblioteca de camino a casa a las cuatro de la mañana, y el algún otro sitio, en algún otro mundo, incluso mientras escribo esto, Frodo y Sam siguen abriéndose camino hacia Mordor, donde les esperan las sombras. Estoy completamente seguro.

¿Listo para marcharnos? Bien. Voy a coger mi abrigo.



«La danza macabra es un vals con la muerte...»

Death and the Noblewoman, Danse Macabre series, Hans Holbein, 1538**

En realidad no es una danza de la muerte, ni mucho menos. También aquí hay un tercer nivel. Es, en el fondo, una danza de los sueños. Es un modo de despertar al niño interior, que nunca muere, pero cada vez duerme más profundamente. Si el relato de horror es nuestro ensayo para la muerte, entonces su estricta moralidad también lo convierte en una reafirmación de la vida, la buena voluntad y la simple imaginación… sólo otra cañería hacia el infinito.

En su poema épico sobre una azafata que cae hacia la muerte desde lo alto en los cielos sobre los campos de Kansas, James Dickey sugiere una metáfora para la vida del ser racional, que debe asimilar tan bien como pueda el hecho de su propia mortalidad. Caemos de la cuna a la tumba, salimos de una negrura para entrar en otra, recordando poco de la primera e ignorándolo todo de la segunda… excepto a través de la fe. Que mantengamos la cordura frente a estos misterios sencillos pero cegadores es casi divino. Que podamos aplicarles la poderosa intuición de nuestra imaginación y observarlos a través de este cristal de sueños; que podamos, aunque sea tímidamente, introducir nuestras manos en el agujero que se abre en el centro de la columna de la verdad es… bueno, es magia, ¿no le parece?

Sí. Creo que prefiero dejarle con eso antes que con un beso de buenas noches, con esa palabra que los niños respetan instintivamente, esa palabra cuya verdad sólo redescubrimos como adultos en nuestras historias… y en nuestros sueños.

Magia.

EPÍLOGO

En julio de 1979 organizamos en casa un encuentro con toda la familia de mi esposa, una colección gigantesca de hermanas, hermanos, tías, tíos y millones de niños. Mi mujer se pasó la mayor parte de aquella semana cocinando, y por supuesto pasó lo que pasa siempre en este tipo de reuniones familiares: todo el mundo trajo algo. Mucho se comió aquel soleado día de verano a orillas del Long Lake; muchas latas de cerveza fueron consumidas. Y cuando la multitud de Spruces y Atwoods y LaBrees y Graveses y todos los demás hubo desaparecido, nos quedamos a solas con suficiente comida como para alimentar a un regimiento.

De modo que comimos sobras.

Día sí y otro también, comimos sobras. Y cuando Tabby sacó restos de pavo por quinta o sexta vez (habíamos comido sopa de pavo, sorpresa de pavo y pavo con fideos, ese día era algo más sencillo, unos ricos y alimenticios sándwiches de pavo), mi hijo Joe, que en aquel entonces tenía cinco años, lo miro y gritó: «¿Otra vez *esta mierda* para comer?».

No supe si echarme a reír o darle una colleja. Si no recuerdo mal, hice ambas cosas.

Les he contado esta historia porque la gente que haya leído mi trabajo regularmente, se dará cuenta de que aquí han comido un par de sobras. He utilizado material de mi introducción a *El umbral de la noche*, de mi introducción a la edición ómnibus de la New American Library de *Frankenstein, Drácula* y *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde*, de un artículo titulado «The Fright Report» publicado originalmente en la revista *Oui*, de un artículo llamado «The Third Eye» para *The Writer*; gran parte del material sobre Ramsey Campbell apareció originalmente en la revista *Whispers*, de Stuart Schiff.

Y ahora antes de que decida darme una colleja o gritarme: «¿Otra vez *esta mierda* para comer?», déjeme decirle lo que mi esposa le dijo a nuestro hijo el

día de los sándwiches de pavo: hay cien modos diferentes de preparar pavo, pero todas *saben* a pavo. Y además, añadió, es una lástima echar a perder algo bueno.

Con esto no quiero decir que mi artículo en *Oui* fuese deslumbrantemente genial o que mis reflexiones acerca de Ramsey Campbell sean tan inmortales como para que merezcan ser preservadas en un libro; sólo quiero decir que, a pesar de que mis ideas y sensaciones acerca del género en el que he estado trabajando toda mi vida puedan haber evolucionado o variado un poco en perspectiva, en realidad no han cambiado. Quizá pueda producirse algún cambio, pero ya que sólo han pasado unos cuatro años desde que expresé públicamente por primera vez mis opiniones acerca del horror y el terror en la introducción de *El umbral de la noche*, resultaría sorprendente (y sospechoso) que de repente fuera a negar todo lo escrito antes de este libro.

En mi defensa, añadiré que *Danza macabra* me ha proporcionado el espacio para desarrollar algunas de esas ideas con más detalle del que había podido darles antes, y por ello debo darle las gracias a Bill Thompson y a Everest House. En ningún caso me he limitado a recalentar algo escrito anteriormente; he intentado, en la medida de mis posibilidades, desarrollar cada idea de un modo tan completo como fuera posible sin machacarla contra el suelo. Sin embargo, en algunos casos quizá haya hecho precisamente eso, y lo único que puedo hacer es rogarles su indulgencia.

Y creo que éste es, de verdad, el final. Gracias de nuevo por haber venido y que descansen. Pero, siendo quien soy y lo que soy, no me veo con ánimos de desearles felices sueños…

APÉNDICE 1. LAS PELÍCULAS

A continuación encontrará una lista de aproximadamente cien películas de horror y fantasía unidas por su calidad y su momento. Todas ellas se estrenaron durante el período 1950-80 y me parecen particularmente interesantes de una u otra manera; espero no sonar como un presentador de la ceremonia de los Oscar al decir esto, pero todas ellas han contribuido a dar algo de valor al género. He marcado mis favoritas con un asterisco (*). Agradezco particularmente a Kirby McCauley su valiosa ayuda a la hora de preparar la lista.

TÍTULO-DIRECTOR-AÑO

El abominable doctor Phibes, Robert Fuest, 1971

**Alien, el octavo pasajero*, Ridley Scott, 1979

Amenaza en la sombra, Nicholas Roeg, 1973

El ángel exterminador, Luis Buñuel, 1962

Arde bruja arde, Sidney Hayers, 1962

Así no se trata a una dama, Jack Smight, 1968

The Bad Seed, Mervyn LeRoy, 1956

Cabeza borradora, David Lynch, 1977

The Cage* (*Lady in a Cage*), Walter Grauman, 1964

Canción de cuna para un cadáver, Robert Aldrich, 1964

**Carrie*, Brian De Palma, 1976

El caso de Lucy Harbin, William Castle, 1964

**Cromosoma-3*, David Cronenberg, 1979

Cuando las brujas arden, Michael Reeves, 1968

De repente el último verano, Joseph L. Mankiewicz, 1960

**Deliverance*, John Boorman, 1972

**Dementia-13*, Francis Coppola, 1963

**El diablo sobre ruedas*, Steven Spielberg, 1971

Las diabólicas, Henri-Georges Clouzot, 1955

Doctor Terror's House of Horrors, Freddie Francis, 1965

El emisario de otro mundo, Roger Corman, 1957

**El enigma de otro mundo*, Christian Nyby, 1951

**Entierro a los muertos*, Albert Band, 1958

**El Exorcista*, William Friedkin, 1973

**El experimento del doctor Quatermass*, Val Guest, 1955

**Frenesí*, Alfred Hitchcock, 1972

La furia, Brian De Palma, 1978

La gata en la terraza, David Lowell Rich, 1969

Gorgo, Eugene Lourie, 1961

El grito, Jerzy Skolimowski, 1978

**Hermanas*, Brian De Palma, 1973

The H-Man, Inoshiro Honda, 1958

**El hombre con rayos x en los ojos*, Roger Corman, 1963

La hora del lobo, Ingmar Bergman, 1968

Los horrores del museo negro, Arthur Crabtree, 1959

**La humanidad en peligro*, Gordon Douglas, 1954

El increíble hombre menguante, Jack Arnold, 1957

**La invasión de los ladrones de cuerpos*, Don Siegel, 1956

La invasión de los ultracuerpos, Philip Kaufman, 1978

Jugando con la muerte, William Castle, 1965

The Killer Shrews, Ken Curtis, 1959

**Llegó del más allá*, Jack Arnold, 1953

Macabre, William Castle, 1958

**La maldición de los Bishop*, John Hancock, 1971

La mansión de los crímenes, Peter Duffell, 1970

**La mansión encantada*, Robert Wise, 1963

**Martin*, George A. Romero, 1977

La máscara de la muerte roja, Roger Corman, 1964

**La máscara del demonio*, Mario Bava, 1961

**La matanza de Texas*, Tobe Hooper, 1974

El misterio de Salem's Lot, Tobe Hooper, 1979

La mosca, Kurt Neumann, 1958

**La mujer y el monstruo*, Jack Arnold, 1954

Night Must Fall, Karel Reisz, 1964

**La noche de Halloween*, John Carpenter, 1978

**La noche de los muertos vivientes*, George A. Romero, 1968

**La noche del cazador*, Charles Laughton, 1955

**La noche del demonio*, Jacques Tourneur, 1957

El pájaro de las plumas de cristal, Dario Argento, 1969

Los pájaros, Alfred Hitchcock, 1963

Pánico infinito, Ray Milland, 1962

El péndulo de la muerte, Roger Corman, 1961

Pesadilla diabólica, Dan Curtis, 1976

Picada mortal, Freddie Francis, 1967

**Picnic en Hanging Rock*, Peter Weir, 1975

Plan siniestro, Bryan Forbes, 1964

**Psicosis*, Alfred Hitchcock, 1960

El pueblo de los malditos, Wolf Rilla, 1960

**Quatermass 2*, Val Guest, 1957

**¿Qué fue de Baby Jane?*, Robert Aldrich, 1961

**Rabia*, David Cronenberg, 1976

Race with the Devil, Jack Starrett, 1975

Refugio macabro, Roy Ward Baker, 1972

**Repulsión*, Roman Polanski, 1965

**El resplandor*, Stanley Kubrick, 1980

La revolución de las ratas, Daniel Mann, 1971

**Rituals*, Peter Carter, 1977

Rojo oscuro, Dario Argento, 1975

Seizure, Oliver Stone, 1975

**La semilla del diablo*, Roman Polanski, 1968

Semilla del espacio, Steve Sekely, 1962

**El séptimo sello*, Ingmar Bergman, 1956

**Sola en la oscuridad*, Terence Young, 1967

Someone's Watching Me, John Carpenter, 1978

The Stepford Wives, Bryan Forbes, 1975

**Suspiria*, Dario Argento, 1977

El terror del más allá, Edward L. Cahn, 1958

**Tiburón*, Steven Spielberg, 1975

Trilogy of Terror, Dan Curtis, 1975

La tumba de Ligeia, Roger Corman, 1965

El verano pasado, Frank Perry, 1969

Vinieron de dentro de…, David Cronenberg, 1975

When Michael Calls, Philip Leacock, 1971

The Wicker Man, Robin Hardy, 1973

X the Unknown, Leslie Norman, 1956

**Zombi*, George A. Romero 1979

** Corrección del editor digital.

APÉNDICE 2. LOS LIBROS

A continuación encontrará una lista de aproximadamente cien libros (novelas y recopilaciones de cuentos) pertenecientes al periodo que hemos estado tratando. Están ordenadas alfabéticamente por autor. Tal y como sucede con la lista de películas, quizá no todos sean de su agrado, pero a mí por lo menos me parecen importantes para el género del que hemos estados hablando. Gracias una vez más a Kirby McCauley, que me ayudó a confeccionar la lista, y desde aquí un saludo para «Fast Eddie» Melder, propietario de un pub en North Novell, que soportó nuestras charlas hasta mucho más allá de la hora de cierre.

Una vez más, he señalado con un asterisco (*) aquellos libros que me parecen particularmente importantes.

Richard Adams
Los perros perseguidos
*La colina de Watership**

Robert Aickman
Cold Hand in Mine
Painted Devils

Marcel Ayme
El hombre que atravesaba las paredes

Beryl Bainbridge
Lo ha dicho Harriet

J. G. Ballard
*La isla de cemento**
Rascacielos

Charles Beaumont
*Hunger**
The Magic Man

Robert Bloch
*Dulces sueños**
*Psicosis**

Ray Bradbury
El vino del estío
*La feria de las tinieblas**
El país de octubre

Joseph Payne Brennan
*The Shapes of Midnight**

Frederic Brown
*Pesadillas y Geezenstacks**

Edward Bryant
Entre los muertos

Janet Caird
The Loch

Ramsey Campbell
Demonios a la luz del día
*El muñeco que se comió a su madre**
*El parásito**

Suzy McKee Charnas
El tapiz del vampiro

Julio Cortázar
Final del juego

Harry Crews

A Feast of Snakes

Roald Dahl
*Kiss Kiss**
*Alguien como tú**

Les Daniels
The Black Castle

Stephen R. Donaldson
Crónicas de Thomas Covenant, el incrédulo (3 volúmenes).*

Daphne Du Maurier
Don't Look Now

Harlan Ellison
*Deathbird Stories**
*Strange Wine**

John Farris
All Heads Turn When the Hunt Goes By

Charles G. Finney
The Ghosts of Manacle

Jack Finney
*Los ladrones de cuerpos**
I Love Galesburg in the Springtime
*The Third Level**
*Ahora y siempre**

William Golding
*El señor de las moscas**

Edward Gorey
Amphigorey
Amphigorey también

Charles L. Grant
The Hour of the Oxrun Dead
*El susurro de la medianoche**

David Grubb
*Twelve Tales of Horror**

William H. Hallahan
The Keeper of the Children
The Search for Joseph Tully

James Herbert
La niebla
*La lanza**
El superviviente

William Hjortsberg
*Corazón de ángel**

Shirley Jackson
*La guarida**
*La lotería**
The Sundial

Gerald Kersh
*Men Without Bones**

Russell Kirk
The Princess of All Lands

Nigel Kneale
Tomato Caine

William Kotzwinkle
*Dr. Rat**

Jerzy Kozinski

*The Painted Bird**

Fritz Leiber
*Nuestra señora de las tinieblas**

Ursula LeGuin
*La rueda celeste**
Países imaginarios

Ira Levin
*La semilla del diablo**
Las poseídas de Stepford

John D. MacDonald
The Girl, the Gold Watch, and Everything

Bernard Malamud
*El barril mágico**
The Natural

Robert Marasco
*Holocausto**

Gabriel García Marquez
Cien años de soledad

Richard Matheson
La casa infernal
*Soy leyenda **
Shock II
*El hombre menguante **
A Stir of Echoes

Michael McDowell
*The Amulet**
*Cold Moon Over Babylon**

Ian McEwen

Jardín de cemento

John Metcalf
The Feasting Dead

Iris Murdoch
*El unicornio**

Joyce Carol Oates
*Nightside**

Flannery O’Connor
*Un hombre bueno es difícil de encontrar**

Mervyn Peake
Libros de Titus (3 volúmenes)

Thomas Pynchon
*V**

Edogawa Rampo
Cuentos japoneses de misterio e imaginación

Jean Ray
Ghouls in My Grave

Anne Rice
Entrevista con el vampiro

Philip Roth
The Breast

Ray Russell
*Sardonicus**

Joan Samson
*El subastador**

William Sansom
The Collected Stories of William Sansom

Sarban
Ringstones
*The Sound of His Horn**

Anne Rivers Siddons
*The House Next Door**

Isaac Bashevis Singer
*The Seance and Other Stories**

Martin Cruz Smith
Alas de noche

Peter Straub
*Fantasmas**
Si pudieras verme ahora
La obsesión de Julia
*Shadowland**

Theodore Sturgeon
Caviar
Los cristales soñadores
*Some of Your Blood**

Thomas Tessier
The Nightwalker

Paul Theroux
The Black House

Thomas Tryon
*El otro**

Les Whitten

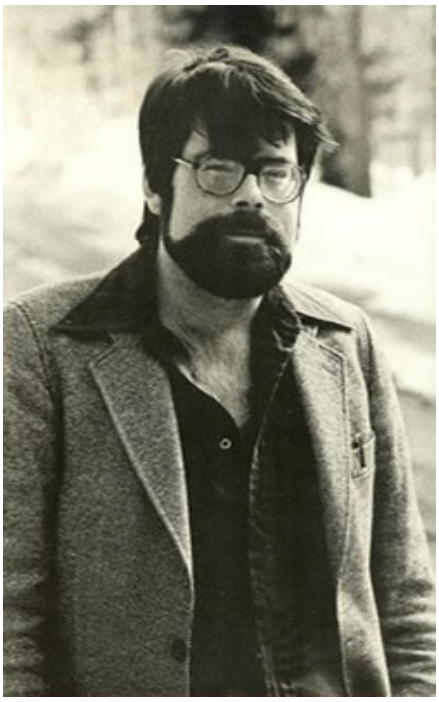
*Progeny of the Adder**

Thomas Williams
*Tsuga's Children**

Gahan Wilson
I Paint What I See

T. M. Wright
*Strange Seed**

John Wyndham
Las crisálidas
*El día de los trífidos**



STEPHEN KING (Portland, Estados Unidos, 1947). El increíble éxito de Stephen King como novelista no tiene precedente en la historia editorial.

Otros escritores han sido aclamados a los veintitantos años, pero muy pocos han logrado vender más de 25 millones de libros una década después y ninguno, excepto King, ha logrado establecerse aclamada e indiscutiblemente como el maestro de un género literario tan difícil como el de la narrativa de horror.

Carrie, *El resplandor, El misterio de Salem's Lot, La zona muerta, Ojos de fuego* y *Apocalipsis* han atraído la atención mundial sobre King por su intuitiva afinidad con las historias escalofriantes.

La primera novela de Stephen King, *Carrie* se convirtió en un gran éxito cinematográfico bajo la dirección de Brian De Palma. *El resplandor* también fue adaptado al cine y contó con la dirección de Stanley Kubrick, mientras que *El misterio de Salem's Lot* fue llevado a la pantalla chica en formato de serie de televisión dirigida por Tobe Hooper.

El señor King vive en Bangor, Maine con su esposa Tabitha y sus tres hijos.

Notas

[1] El gigante Grendel y, posteriormente, su madre, son dos de los monstruos a los que debe enfrentarse Beowulf, héroe del poema épico homónimo, obra primigenia de la literatura anglosajona presumiblemente anterior al siglo X (el único manuscrito que se conserva data de principios del XI). <<

[2] The National Mall, popularmente conocido como «The Mall» es el característico paseo verde de Washington, de tres kilómetros de longitud, que conduce desde el monumento a Lincoln al Capitolio. <<

[3] Sí lo hay, sin embargo, en el remake de Philip Kaufman, *La invasión de los ultracuerpos* (*Invasion of the Body Snatchers*, 1978). Un momento extremadamente repulsivo es cuando Donald Sutherland utiliza un rastrillo para destrozar la cara de una vaina casi completamente formada. El rostro de la «persona» se rompe con una facilidad repugnante, como una fruta podrida, y crea la explosión de sangre falsa más realista que yo haya visto en una película en color. Cuando llegó el momento, me estremecí y me llevé una mano a la boca… y me pregunté cómo demonios habían conseguido que la película fuera calificada para todos los públicos. *Nota del autor*. <<

[4] Siglas de Inter Continental Ballistic Missile. Misil Balístico Intercontinental. <<

[5] Ray Harryhausen fue, junto a Willis O’Brien, el gran maestro de la *stop-motion animation*, técnica de animación consistente en registrar, fotograma a fotograma, el proceso de movimiento de una marioneta o maqueta tridimensional. Algunos ejemplos destacados: *King Kong* (*King Kong*, Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, 1933), *Jasón y los Argonautas* (*Jason and the Argonauts*, Don Chaffey, 1963) y, más recientemente, *Pesadilla antes de navidad* (*The Nightmare Before Christmas*, Henry Selick, 1993). <<

[6] ¿Y más atrás aún, hasta llegar a Fausto? ¿Dédalo? ¿Prometeo? ¿Pandora? ¡Si alguna vez ha habido una genealogía que se remontara directamente a la boca del infierno, es ésta! *Nota del autor*. <<

[7] *La mujer y el monstruo* (*The Lady and The Monster*, George Sherman, 1944). No confundir con *Creature from de Black Lagoon*, también titulada *La mujer y el monstruo* en España. <<

[8] La segunda es *Donovan's Brain* (Felix E. Feist, 1953). También existe una tercera, de producción alemana: *Venganza* (*Toter Sucht Seinem Morder, Ein Vengeance,* Freddie Francis, 1962). <<

[9] Creo que podrá ver por qué a Donovan le agradaba el chaval lo suficiente como para dejarle su dinero. De tal palo tal astilla. *Nota del autor*.<<

[10] En castellano en el original. <<

[11] Literalmente, rompe pechos. Nombre con el que popularmente se conoce al *Alien* cuando alcanza el final de su estado embrionario, ya que para abandonar el cuerpo de su anfitrión le atraviesa la caja torácica. <<

[12] E. C. Comics era el nombre de la editorial fundada y dirigida por el ya mencionado William Gaines. <<

[13] Una escritora de la talla de Kate Wilhelm, la aclamada novelista *mainstream* y de ciencia ficción, autora de, entre otras, *Donde solían cantar los dulces pájaros* (*Where Late the Sweet Birds Sang*) y *The Clewiston Test*, comenzó su carrera con una corta pero espantosamente efectiva novela de horror… *The Clone*, editada directamente en rústica y escrita en colaboración con Ted Thomas*. En ella, una criatura amorfa compuesta de casi pura proteína (más masa que clon, como acertadamente indica *The Science Fiction Encyclopedia*) se forma en el sistema de cloacas de una gran ciudad… alrededor del núcleo de una hamburguesa medio podrida, nada menos. Empieza a crecer, tragándose a cientos de personas a medida que lo va haciendo. En una escena memorable, un niño pequeño es arrastrado del brazo hacia el desagüe de la pila de la cocina. *Nota del autor*.

*Publicada en España como *Invasión Subterránea*, Molino, 1967. (Nota del traductor). <<

[14] El *alegre* Jack Davies. <<

[15] *Foul Play*, publicada en España en el No. 14 de la colección antológica *Clásicos del Terror* (Planeta de Agostini, 2004). Traducción de Santiago García. <<

[16] La escena de *El misterio de Salem's Lot* que mejor funciona dentro de la tradición de E. C. (al menos en lo que a mí respecta) es aquélla en la que el conductor del autobús escolar, Charlie Rhodes (un típico canalla de la E. C. en la mejor tradición de Herbie Satten), se despierta a medianoche porque alguien está tocando el claxon de su autobús. Una vez las puertas del vehículo se han cerrado para siempre a sus espaldas, descubre que el autobús está repleto de niños, como si fueran a ir a la escuela… sólo que todos son vampiros. Charlie empieza a gritar, y quizá el lector se pregunte por qué; después de todo, sólo han venido a tomar un trago.

Heh, heh. *Nota del autor*. <<

[17] Que criaturillas tan desagradables, las ratas, ¿verdad? Cuatro años antes de *El misterio de Salem's Lot* publiqué un cuento con ratas llamado «El último turno» en la revista *Cavalier* (de hecho, era el tercer cuento que había publicado en mi vida) y me sentía inquieto por las similitudes entre las ratas bajo la vieja fábrica de «El último turno» y las del sótano de la casa de huéspedes de *El misterio de Salem's Lot.* A medida que los escritores de aproximan al desenlace de un libro, sospecho que han de enfrentarse al agotamiento de muchas maneras… y mi respuesta a medida que me iba acercando al final de *El misterio de Salem's Lot* fue rendirme a esta pequeña muestra de autoplagio. De modo que, a pesar de que sospecho que debe haber uno o dos fans de las ratas decepcionados por ahí afuera, tengo que reconocer que creo que la opinión de Bill Thompson, de que las ratas de *El misterio de Salem's Lot* debían desaparecer de la escena, era la correcta. *Nota del autor*. <<

[18] King aprovecha la similaridad fonética de ambas palabras en inglés: *exorcise* y *exercise*. <<

[19] Título en español de la novela *The Stepford Wives*, de Ira Levin, retitulada *Las mujeres perfectas* a rebufo de una reciente adaptación cinematográfica de Frank Oz (2004). <<

[20] Y sin embargo, todavía queda vida en el viejo *Enquirer*. Yo suelo comprarlo de vez en cuando si trae alguna historia jugosa sobre OVNI, o algo sobre el Bigfoot, pero principalmente lo ojeo por encima cuando estoy en alguna cola de supermercado particularmente lenta, buscando entrañables lapsos de mal gusto como la funestamente célebre foto de la autopsia de Lee Harvey Oswald o la foto de Elvis Presley en su ataúd. Aun así, lejos quedan ya los días de titulares como MADRE COCINA AL PERRO DE LA FAMILIA PARA ALIMENTAR A SUS HIJOS. *Nota del autor*. <<

[21] Un sórdido personaje que también sirvió de base para otra interesante película: *El callejón de las almas perdidas* (*Nightmare Alley*, Edmund Goulding, 1947). <<

[22] Marca de ropa y lencería especializada en tallas grandes. <<

[23] Valga como ejemplo Bill Lee, antiguo jugador de los Boston Red Sox, actualmente con los Montreal Expos. Lee era conocido como «el hombre del espacio» entre sus colegas y es recordado con cariño por los seguidores de Boston por exhortar a aquellos que habían acudido a la ceremonia de celebración después de que los Sox ganaran el título en 1976 a que, antes de marcharse, recogieran la basura que habían dejado. Quizá la prueba más evidente de su *zurdez* fue cuando se refirió al manager de los Red Sox, Don Zimmer, como «esa rata elegida a dedo». Lee se mudó a Montreal poco después. *Nota del autor*. <<

[24] Y como *Las crisálidas* en España (Editorial Labor, 1976). También hay una versión disponible en catalán: *Les crisàlides* (Empuries, 1990). <<

[25] Raro. Patinete. Loco. <<

[26] El Fish Cheer era el célebre grito de guerra del grupo de rock Country Joe and the Fish, cuyos componentes solían arengar al público durante los primeros compases de su canción «I Feel Like I’m Fixin’ to Die Rag» deletreando la palabra FISH por FUCK (joder, follar), que de inmediato fue coreada con entusiasmo por sus casi 20,000 espectadores, escandalizando a la puritana Norteamérica de la época. <<

[27] Arthur Fonzarelli (también conocido como Fonzie o «The Fonz») era uno de los personajes principales de la popular serie de televisión *Happy Days* estrenada en 1974 pero ambientada en los años cincuenta. Fonzie, interpretado por Henry Winkler, era el prototipo de motero con chupa de cuero y navaja automática, pero en el fondo un buenazo. <<

[28] Nombre con el que se conoce comúnmente a los miembros de The United States Junior Chamber, una asociación de ayuda a los jóvenes que pretende darles oportunidades laborales a cambio de horas de voluntariado en su comunidad. <<

[29] Siglas del Symbionese Liberation Army, grupo armado pretendidamente revolucionario, célebre sobre todo por el rapto de Patty Hearst. <<

[30] El troglodita que protagonizaba la serie de tiras diarias del mismo nombre, creada por Vincent T. Hamlin en 1932 y que todavía hoy se sigue publicando. <<

[31] Sistema derivado del yoga que afirma que el cuerpo funciona mucho mejor si su estructura se encuentra alineada verticalmente con el campo gravitatorio de la tierra. Erhart fue pionero de los cursos multitudinarios de autoayuda, enraizados en la cienciología. <<

[32] La escala más popular de los trenes de juguete tanto en Inglaterra como en EE. UU., en la que 3.5 milímetros equivalen a un pie (30.48 cm). <<

[33] Citado en *An Illustrated History of the Horror Film*, de Carlos Clarens (Nueva York, Capricorn Books, 1966). *Nota del autor*. <<

[34] Todas las citas de la novela están extraídas de *Frankenstein o el moderno Prometeo*, Mary Shelley, Valdemar, 1994. Colección Gótica n.° 16. Traducción de Francisco Torres Oliver. <<

[35] Gran parte de su historia es inintencionadamente hilarante. El monstruo se oculta en un cobertizo adyacente a la cabaña de unos campesinos. Uno de ellos, Félix, resulta que le está enseñando el idioma a su novia, una noble árabe a la fuga llamada Safie; de este modo el monstruo aprende a hablar. Sus primeras lecturas son *El paraíso perdido*, *Vidas de Plutarco* y *Las desventuras de Werter* [sic], libros que ha encontrado en un baúl abandonado en una zanja. Este barroco cuento dentro del cuento sólo tiene rival en el *Robinson Crusoe* de Defoe, cuando Crusoe se desnuda por completo, nada hasta los restos del barco en el que ha naufragado y, una vez allí, según Defoe, se llena los bolsillos con toda clase de objetos. Mi admiración por tamaña inventiva no conoce límites. *Nota del autor*. <<

[36] «El viejo piel verde ha vuelto», suele decir satisfecho mi hijo de siete años, Joe, cuando David Banner inicia una de sus transformaciones rasgándose la camisa y destrozando sus pantalones. Joe ve con bastante acierto a la Masa no como un terrorífico agente del caos sino como una fuerza ciega de la naturaleza destinado sólo a hacer el bien. Curiosamente, la reconfortante lección que muchas películas de terror parecen enseñarle a los jóvenes es que el destino es amable. No es una mala lección, al fin y al cabo, para los pequeños, que acertadamente se ven a sí mismos como rehenes de fuerzas mayores que ellos mismos. *Nota del autor*. <<

[37] El mejor de los monstruos de Frankenstein de la Hammer fue probablemente Christopher Lee, que casi consiguió eclipsar a Bela Lugosi como Conde Drácula. Lee, un estupendo actor, ha sido el único capaz de acercarse a Karloff interpretando el papel, aunque Karloff tuvo bastante más fortuna en lo que a guión y dirección respecta. En última instancia a Christopher Lee le fue mucho mejor como vampiro. *Nota del autor*. <<

[38] El Conde vuelve a hacer aparición otra media docena de veces, la más espléndida de todas en el dormitorio de Mina Murray Harker. Los hombres de su vida irrumpen en su dormitorio tras la muerte de Renfield y son recibidos por una escena digna de El Bosco: el Conde agarrando a Mina, que tiene el rostro impregnado con su sangre. En una obscena parodia del sacramento del matrimonio, el Conde se abre una vena del pecho con una uña mugrienta y la obliga a beber. Otros vislumbramientos del Conde son menos poderosos. En una ocasión le sorprendemos paseando por una avenida con un petimetre sombrero de paja y en otra echándole el ojo a una chica bonita como si de un viejo verde normal y corriente se tratase. *Nota del autor*. <<

[39] Todas las citas de la novela están extraídas de *Drácula*, Bram Stoker, Valdemar, 2005. Colección Gótica n.° 59. Traducción de Óscar Palmer. <<

[40] Hubo otro interludio extremadamente sexista en *Alien*, uno que decepciona a nivel narrativo sin importar lo que piense uno al respecto de las habilidades de la mujer en comparación con las del hombre. El personaje de Sigourney Weaver, que nos ha sido presentado como decidido y heroico hasta este momento, provoca la destrucción de la nave nodriza Nostromo (y quizá contribuye a la defunción de los otros dos miembros de la tripulación que podrían seguir con vida) por ir tras el gato de la nave. Permitiendo a los hombres de entre el público, por supuesto, un momento de relajación para intercambiar una mirada de suficiencia y decir, ya en voz alta, ya telepáticamente: «Qué típico de las mujeres, ¿verdad?». Es un giro argumental que descansa sobre una concepción sexista para resultar creíble, y bien podríamos responder a la pregunta anterior preguntando a nuestra vez: «Qué típico de los cerdos chauvinistas de los guionistas de Hollywood, ¿verdad?». Este pequeño giro gratuito no echa a perder la película, pero aun así no deja de ser un bajón. *Nota del autor*. <<

[41] Todas las citas de la novela están extraídas de *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde y otros relatos de terror*, R. L. Stevenson, Valdemar, 2003. Colección Gótica n.° 47. Traducción de Juan Antonio Molina Foix. <<

[42] El 14 de julio de 1966, Richard Speck asesinó a ocho estudiantes de enfermería en su residencia. Juan Corona asesinó a 25 hombres en seis semanas en 1971. Herman Tarnower era un cardiólogo que saltó a la fama tras escribir el tratado dietético *La dieta médica de Scarsdale* y que murió asesinado el 10 de marzo de 1980 a manos de su novia, Jean Harris, que le descerrajó cuatro tiros. <<

[43] «Death to Pigs» y «Helter Skelter» fueron los mensajes que escribieron en las paredes con la sangre de sus víctimas los miembros de la familia Manson que asesinaron a Leno y Rosemary LaBianca el 10 de agosto de 1969 (un día después de haber asesinado a Sharon Tate y cuatro personas más). <<

[44] Juego de palabras. King aprovecha la similitud fonética entre Hyde, y el verbo *to hide* (esconder). <<

[45] ¡Debo reconocer que, tras leer la descripción que de Utterson hace Stevenson, siento curiosidad por saber en qué sentido era adorable! *Nota del autor*. <<

[46] Tres grandes actores abordaron el papel dual: John Barrymore (1920), Fredric March (1932) y Spencer Tracey (1941). March ganó un premio de la Academia por su papel, otorgándole la distinción de ser el único que ha ganado el Oscar al mejor actor como resultado de sus esfuerzos en una película de horror. *Nota del autor*. <<

[47] Editada por Plaza & Janés como *Cría cuervos* en 1961. <<

[48] *El horror que nos acecha*, Acervo, 1983. <<

[49] El 1 de agosto de 1966, Charles Whitman asesinó a 15 personas e hirió a otras 31, disparando desde lo alto de la Texas Tower, un edificio de 307 pies de altura perteneciente a la Universidad de Texas en Austin. Eagle Scout es el nombre que se le da al más alto rango al que puede aspirar un miembro de los Boy Scouts. <<

[50] *Martin*, también de Romero (1977), es una elegante, visualmente sensual interpretación del mito del vampiro, y uno de los pocos ejemplos del mito examinado concienzudamente en película, ya que Romero contrasta las asunciones románticas tan vitales para el mito (como en la versión de *Drácula* de John Badham) con la horripilante realidad de tener que beber la sangre mientras mana de las venas de la víctima escogida por el vampiro. *Nota del autor*. <<

[51] Aunque siendo justos deberíamos añadir que Bram Stoker escribió también algunos cuentos cortos realmente notables, puede que «La squaw» y «La casa del juez» sean los más conocidos. Aquellos que disfruten con los cuentos macabros no podrían encontrar nada mejor que su colección *El invitado de Drácula*, estúpidamente descatalogada pero todavía localizable en la mayoría de las bibliotecas públicas. *Nota del autor*. <<

[52] La idea ni siquiera es mía, pero maldito si consigo recordar quién lo dijo, así que permítame que se la acredite al más prolífico de los escritores, el señor Anónimo. *Nota del autor*. <<

[53] Una de las explicaciones más plausibles del fenómeno es que no es la varita la que localiza el agua, sino la persona que la sostiene, que luego le imputa su habilidad a la madera. Los caballos son capaces de oler el agua a treinta kilómetros de distancia si los vientos les son propicios, ¿por qué no podría ser capaz una persona de sentir agua a quince o treinta metros de profundidad? *Nota del autor*. <<

[54] Pero, me apresuro a añadir, sólo si el talento está ahí para empezar. Podrían pasar diez años intentando refinar tierra común y al final seguirían teniendo tierra común, mejor cribada. Yo llevo tocando la guitarra desde los catorce años, y ahora, a los treinta y tres, no he mejorado mucho más allá de donde ya estaba a los dieciséis, tocando «Louie, Louie» y «Little Deuce Coupe» a la guitarra rítmica con un grupo llamado The MoonSpinners. Puedo tocar un poco, y ciertamente me anima cada vez que tengo el *blues*, pero creo que Eric Clapton sigue sin tener de qué preocuparse. *Nota del autor*. <<

[55] Pintor norteamericano (1836-1910) especializado en temas marineros. <<

[56] Expresión intraducible (vendría a ser algo así como «doble acontecimiento binocturno») con la que se denomina en Estados Unidos a la noche de la semana en la que coinciden dos grandes eventos deportivos. *Double Header* suena muy parecido a *Double Head* (literalmente cabeza doble), por lo que no es de extrañar la confusión del muchacho. <<

[57] En uno de mis cuentos favoritos de Arthur C. Clarke, sucede precisamente eso. En el relato, unos alienígenas aterrizan en nuestro planeta después de que la Última Gran Guerra haya terminado por fin. Hacia el final del relato, los mejores cerebros de esta cultura alienígena intentan desentrañar el significado de una película que han encontrado y que han aprendido a reproducir. La película acaba con las palabras «Una producción de Walt Disney». Hay momentos en los que, de verdad, creo que no podría haber un epitafio mejor para la raza humana, para un mundo en el que el único ser vivo que tiene absolutamente garantizada la inmortalidad no es Hitler, Carlomagno, Albert Schweitzer o ni siquiera Jesucristo, sino Richard M. Nixon, cuyo nombre está gravado en una placa colocada en la irrespirable superficie de la luna. *Nota del autor*. <<

[58] Motion Picture Association of America. Asociación encargada de calificar las películas que se estrenan en Estados Unidos. <<

[59] También hay que tener en cuenta que para alguna gente, Chickenman no funciona en lo más mínimo. En una ocasión, mi buen amigo Mac McCutcheon le puso a un grupo de amigos un disco con las aventuras del Gran Pollo, sin embargo, éstos simplemente permanecieron sentados, escuchando con una educada pero muda expresión en sus rostros. Ninguno sonrió siquiera. Tal y como dice Steve Martin en *Un loco anda suelto* (*The Jerk*, Carl Reiner, 1979): «Quítale ese plato de caracoles y tráele un sándwich de queso tal y como te he dicho desde un primer momento». *Nota del autor*. <<

[60] La serie de televisión fue conocida en España como *La ley del revolver*. <<

[61] Publicada en España como *La casa encantada* (Ediciones de Blanco Satén, 1992) y como *La guarida* (Plaza & Janés, 1999). <<

[62] Extraído de *Cthulhu una celebración de los mitos*, H. P. Lovecraft y otros, Valdemar, 2001, Colección Gótica n.° 39. Traducción de Francisco Torres Oliver. <<

[63] William F. Nolan, al mencionar esta película, dijo que el recuerdo que más intensamente se le había quedado grabado en la memoria de la secuencia de Central Park era la sucesión de «luz-sombra-luz-sombra-luz-sombra» a medida que la cámara acompañaba a la señorita Randolph, y efectivamente es un buen efecto sobrecogedor. *Nota del autor*. <<

[64] ¿Quiere más pruebas de cómo la «apariencia de realidad» cambia lo queramos o no? ¿Recuerda *Bonanza*, aquella serie que echaron en la NBC durante mil años o así? Échele algún día un vistazo en sindicación. Fíjese en el decorado de la Ponderosa (el jardín delantero, el gran salón) y pregúntese sinceramente cómo pudo creer alguna vez que fuera «real». Nos parecía real porque hasta 1965 más o menos estábamos acostumbrados a ver series de televisión filmadas en decorados; hoy en día ni siquiera los productores de televisión utilizan decorados para simular un exterior. La tecnología de vanguardia, para bien o para mal, ha seguido avanzando. *Nota del autor*. <<

[65] ¿Y qué me dice de Hitler? La mayoría de nosotros lo relacionamos hoy en día con imágenes sacadas de los noticiarios y olvidamos que en los años treinta no había televisión. Hitler se sirvió de la radio con malévola brillantez. Mi suposición es que dos o tres apariciones en *Meet the Press* o quizás un careo con Mike Wallace en *60 Minutes*, le hubieran dejado fuera de juego con efectividad. *Nota del autor*. <<

[66] Ciudad del Estado de Washington, cercana a Seattle, rodeada de cumbres montañosas. <<

[67] Célebre locutor, actor de doblaje y creativo publicitario. <<

[68] La teatralidad era otra de las convenciones en las que se apoyaban pesadamente tanto las primeras películas sonoras como la televisión hasta que encontraron sus propios métodos narrativos más fluidos. Échele alguna vez un vistazo a los kinescopios de la tele de los cincuenta o a algunos de los primeros filmes hablados, como *Sucedió una noche* (*It Happened One Night*, Frank Capra, 1934), *El cantante de Jazz* (*The Jazz Singer*, Alan Crosland, 1927) o *Frankenstein*, y fíjense lo a menudo que la escena se desarrolla en un único plano estático, como si la cámara fuera en realidad la representación de un asistente al teatro con asiento en primera fila. Hablando del director pionero del cine mudo George Méliès en su recomendable libro *Caligari's Children*, S. S. Prawer hace la misma observación: «Las dobles exposiciones, fundidos y demás trucos técnicos que Méliès añadía a los planos que había tomado desde una posición estática, correspondiente a un asiento fijo en el patio de butacas de un teatro, entretenían más que asustaban a su público y, al final, les cansaron tanto como para asegurar la bancarrota de Méliès».

En lo que respecta a las primeras películas sonoras, que llegaron casi cuarenta años después de que Méliès despuntara como el pionero del cine fantástico y los efectos especiales, las limitaciones técnicas dictaron de nuevo un plano hasta cierto punto estático; la cámara producía un intenso ruido traqueteante al rodar y el único modo de evitarlo era situarla frente a un cristal en una habitación aislada acústicamente. Mover la cámara implicaba mover la habitación, y eso era costoso no sólo en términos de dinero sino también de tiempo. Pero se trata de algo más que el ruido de la cámara, un factor con el que ciertamente Méliès no tuvo que lidiar. En gran parte se debía una vez más, al proceso mental. Atados por las convenciones escénicas del teatro, muchos directores pioneros sencillamente se descubrieron creativamente incapaces de innovar. *Nota del autor*. <<

[69] Conseguir un éxito patinando sobre el hielo quebradizo no garantiza necesariamente que el cineasta sea capaz de repetir dicho éxito; a pesar de que su talento innato salva el segundo film de Hooper, *Eaten Alive* (1977) de descender a la categoría de *The Bloody Mutilators*, aun así es una decepción. El único director que se me ocurre que ha explorado esta tierra gris entre el arte y el porno exhibicionismo con constante éxito (y brillantez), película tras película, sin haber dado un paso en falso, es el cineasta canadiense David Cronenberg. *Nota del autor*. <<

[70] «¿La *hija* de Van Helsing?», le oigo exclamar con justificada consternación. Así es. Los lectores familiarizados con la novela de Stoker verán que la película de Badham (y la obra de teatro en la que está basada) ha efectuado cierto número de cambios en la novela. En términos de lógica interna del relato, estos cambios de argumento y relación entre los personajes parecen funcionar, pero ¿con qué propósito? Los cambios no sirven para que Badham aporte nada nuevo ni sobre el Conde en particular ni sobre el mito de los vampiros en general, y en mi opinión no había ningún motivo coherente que los justificara. Como en tantas otras ocasiones, sólo podemos encogernos de hombros y exclamar: «Así es el espectáculo». *Nota del autor*. <<

[71] *The Crash of 79* es una novela de Paul Emile Erdman, publicada en castellano como *Colapso* (Ultramar, 1977). *The Money Wolves* fue escrita por Paul Erikson, y *The Big Company Look* por J. Harvey Howells. <<

[72] *El campo de cebollas* (*The Onion Field*, Harold Becker, 1979). La novela fue editada por Grijalbo en 1975. <<

[73] *Vida después de la vida*, un libro de mística de andar por casa editado en España por Edaf en 1984. <<

[74] Fibra sintética derivada del nylon con tacto similar al de la seda. <<

[75] Habrá quien diga que la xenofobia es en sí misma política, y podría argumentarse que así es, pero prefiero discutirla como un sentimiento universal, que es lo que creo que es, y excluirla (por ahora al menos) de la especie de propaganda subliminal de la que estamos hablando aquí. *Nota del autor*. <<

[76] En Estados Unidos el color amarillo está considerado sinónimo de cobardía. <<

[77] Difícilmente podríamos describir a D. F. Jones como la Pollyana del mundo de la ciencia ficción; en la novela que escribió después de *Colossus*, una pastilla anticonceptiva recién creada que surte efecto tras ser ingerida una única vez provoca la esterilidad a nivel mundial y la lenta muerte de la raza humana. Material alegre, vamos, pero Jones no está solo en su sombría desconfianza hacia el mundo tecnológico; también está J. G. Ballard, autor de cuentos tan oscuros como *Crash, La isla de cemento y Rascacielos*, por no mencionar a Kurt Vonnegut Jr. (al que mi esposa llama cariñosamente «Padre Kurt»), que nos ha obsequiado con novelas como *Cuna de gato* y *La pianola. Nota del autor*. <<

[78] Pinzas hidráulicas adosadas a un ordenador que las controla. El término proviene de un cuento de Robert A. Heinlein escrito en 1942: «Waldo» (recopilado en *Waldo y Magic, Inc*. Edhasa, 1964). <<

[79] Central nuclear de Pennsylvania que falló el 28 de marzo de 1979, quedando su núcleo parcialmente fundido. <<

[80] Dos de los destinos preferidos por la tercera edad en Estados Unidos. Palm Springs está en California y Fort Lauderdale en Florida. <<

[81] Y en muchas otras, en su gran mayoría importaciones japonesas, unidas por la radiación o la explosión nuclear como origen: *Japón bajo el terror del monstruo* (*Gojira*, Ishirô Honda, 1954), *Gorgo* (*Gorgo*, Eugène Lourié, 1961), *Rodan: Los hijos del volcán* (*Sora no daikaijû Radon*, Ishirô Honda, 1956), *Mothra* (*Mosura*, Ishirô Honda, 1961) y *Godzilla contra Ghidorah, el dragón de tres cabezas* (*San daikaijû: Chikyu saidai no kessen*, Ishirô Honda, 1964). La idea fue incluso utilizada como base para una comedia antes del *Teléfono rojo* de Kubrick, en una extraña peliculita de los cincuenta titulada *The Atomic Kid* (Leslie H. Martinson, 1954) protagonizada por Mickey Rooney. *Nota del autor*. <<

[82] Walter Mitty el apocado, tímido y soñador protagonista del relato *La vida secreta de Walter Mitty*, de James Thurber (adaptado al cine en una película homónima dirigida por Norman McLeod en 1947, con Danny Kaye en el papel protagonista). <<

[83] Pero el crédito de esta escena en particular no es ni de Forbes ni de Levin, sino del guionista de la película, William Goldman, un tipo realmente divertido. Si no se lo cree, lea su maravillosa parodia de los relatos de fantasía y aventuras *La princesa prometida*. No consigo recordar otra sátira, con la posible excepción de *Alicia en el país de las maravillas*, que sea una expresión tan evidente de cariño, humor y buen talante. *Nota del autor*. <<

[84] Ver nota 26. <<

[85] Personajes juveniles, protagonistas de una serie de tres comedias *Gas House Kids* (Sam Newfield, 1946), *Gas House Kids Go West* (William Beaudine, 1947) y *Gas House Kids in Hollywood* (Edward L. Cahn, 1947). <<

[86] King se sirve en este caso de la expresión *stalking horse*, generalmente utilizada en política para denominar a un candidato falso, al que se recurre para ocultar al candidato real o para crear divisiones entre los rivales. <<

[87] De *The Andrew Lang Fairy Tale Treasury*, edición de Cary Wilkins (Nueva York, Avenel Books, 1979), página 91. *Nota del autor*. <<

[88] Esta producción de William Castle, la primera, pero por desgracia no la última, fue quizá la película más comentada y ansiada de mis tiempos de primaria. Su título era pronunciado por mis amigos de Stratford, Connecticut, como «McBare». Sin embargo, por mucho que todo el mundo dijera que había que verla, fueron pocos los padres que nos dejaron ir a causa de sus horripilantes carteles. Yo, en cualquier caso, me serví de la inventiva de todo auténtico aficionado y conseguí verla diciéndole a mi madre que iba a ver *Davy Crockett* (*Davy Crockett, King of the Wild Frontier*, Norman Foster, 1955), una película de Disney que me veía capaz de resumir convincentemente dado que tenía casi todos los cromos que venían en los chicles. *Nota del autor*. <<

[89] De vez en cuando siempre hay alguien que corre brillantemente a contracorriente de la tradición, y produce una muestra de lo que en ocasiones se llama «horror soleado». Ramsey Campbell lo hace particularmente bien; vean por ejemplo su colección de relatos apropiadamente titulada *Demonios a la luz del día. Nota del autor*. <<

[90] Dios, es divertido recordar algunos de los trucos más desesperados que han llegado a utilizarse para vender malas películas de miedo; al igual que las Dish Nights y Bank Nights con las que se intentaba atraer a la gente a los cines en los años treinta*, permanecen en la memoria con cariño. Durante una castaña importada de Italia, *La Notte che Evelyn uscì dalla tomba*** (Emilio Miraglia, 1971) —¡el título sí que mola!—, los cines publicitaban su «bloodcorn» (maíz sangriento), en realidad palomitas normales y corrientes a las que habían añadido colorante rojo. En *Jack the Ripper* (Robert Baker y Monty Berman, 1959), una muestra del horror de la Hammer escrita por Jimmy Sangster, la fotografía en blanco y negro pasaba a ser espantoso color durante los últimos cinco minutos, cuando el Destripador, que torpemente ha ido a esconderse en el hueco de un ascensor, es aplastado por un coche descendiente. *Nota del autor*.

*Las *dish nights* eran un truco publicitario consistente en regalar un plato diferente cada semana. En las *bank nights* se sorteaban premios en metálico. (Nota del traductor).

**La noche que Evelyn salió de la tumba. (Nota del traductor). <<

[91] En Estados Unidos, *The Black Pit of Dr. M*. <<

[92] En Estados Unidos, *Black Sunday*. <<

[93] También conocida como *Night of the Eagle*, título con el que King la incluye aquí. <<

[94] Recuerdo que de pequeño uno de mis compañeros me pidió que me imaginara deslizándome por un largo y pulido pasamanos que de repente y sin aviso se convirtiera en una navaja de afeitar. Tío, me llevó *días* superar aquello. *Nota del autor*. <<

[95] Esto podría conducir a una acusación de que mi definición de la película de horror como arte es demasiado amplia, que admito cualquier cosa. Esto no es ni mucho menos cierto. Películas como *Massacre at Central High* (Rene Daalder, 1976) o *The Bloody Mutilators* no funcionan a ningún nivel. Y si mis ideas al respecto de los límites del arte le parecen demasiado permisivas, lo siento. Ciertamente no soy ningún esnob y si usted lo es, es su problema. En *mi* negocio, en el momento en el que se pierde el gusto por las chorradas, es que ha llegado el momento de buscarse otro trabajo. *Nota del autor*. <<

[96] Literalmente, «El ojo que se arrastra», título americano de la película británica *The Trollennberg Terror* (Quentin Lawrence, 1958). <<

[97] Espero que no me entienda mal o malinterprete lo que estoy diciendo. Los niños pueden ser malos y desagradables, y cuando se los ve en lo peor pueden llevarlo a uno a tener fúnebres pensamientos acerca del futuro de la raza humana. Pero la maldad y la crueldad, aunque estén relacionadas, no son ni mucho menos lo mismo. Un acto cruel es un acto estudiado; requiere razonamiento. La maldad, por otra parte, surge sin premeditación ni pensamiento. El resultado probablemente sea el mismo para la persona a la que le toca recibir (normalmente otro niño) pero me parece que, en una sociedad moral, la premeditación o la falta de ella es un detalle muy importante. *Nota del autor*. <<

[98] De *Kids: Day in and Day Out*, edición de Elisabeth Scharlett (Nueva York, Simon and Schuster, 1979). Esta historia en particular está narrada por Walter Jerrold. *Nota del autor*. <<

[99] Músico y presentador de televisión (1903-1992), característico por sus blandas melodías, denominadas «champagne music» ya que su sonido era «ligero y burbujeante como el champagne». <<

[100] Sin embargo, no fui capaz de disfrutar en lo más mínimo de la película más reciente de Friedkin, *A la caza* (*Cruising*, 1979), si bien me resultó fascinante ya que sospecho que anuncia el futuro de las malas películas de gran presupuesto, todo tiene un aspecto reluciente que aun así sigue siendo en cierto modo cutre, como una rata muerta en un bloque de plexiglás. *Nota del autor*. <<

[101] Conocida marca de camiones de juguete. <<

[102] *Magic*, Plaza & Janés, 1978. <<

[103] Home Box Office, en su incansable búsqueda de material para sus horas de máxima audiencia, está haciendo accesibles muchas de estas películas de un modo que distribuidores tan desperdigados como New World Pictures jamás han conseguido. Por supuesto, la basura tampoco escasea en HBO, tal y como cualquier abonado podrá confirmarle; aun así, siempre toca algún que otro premio en la caja de la televisión de pago, normalmente repleta de galletas fílmicas tan mohosas y corroídas como *Guyana: el crimen del siglo* (René Cardona Jr., 1979) y *Vivir el momento* (*Moment by Moment*, Jane Wagner, 1979). En el último año más o menos, HBO ha emitido *Cromosoma-3* de Cronenberg; una interesante película de la AIP protagonizada por Vic Morrow y Michael Parks, titulada *The Evictors* (Charles B. Pierce, 1979), que no llegó a tener distribución en salas… y *Trampa para turistas. Nota del autor*. <<

[104] Comparen, por ejemplo, la visión única y coherente que impulsa *Tiburón* con su secuela, que fue producida por comité y dirigida por el desafortunado Jeannot Szwarc, elegido para en el último momento dar sentido al desaguisado y que habría merecido algo mejor. *Nota del autor*. <<

[105] Célebre bateador de los New York Yankees. <<

[106] Referencia a la frase promocional de la película: «To avoid fainting, repeat: “It’s only a movie…”». («Si no quiere desmayarse, repita: “sólo es una película…”»). <<

[107] La excepción a la regla es Judith Crist, que parece apreciar sinceramente las películas de horror y que a menudo es capaz de pasar por encima de los presupuestos miserables y ver lo que sea que esté funcionando; siempre me he preguntado qué le pareció *La noche de los muertos vivientes. Nota del autor*. <<

[108] Si está interesado en saber cuáles considero yo son las mejores películas de horror de los últimos treinta años, vea el Apéndice I. *Nota del autor*. <<

[109] Particularmente compararía las películas de horror más abiertamente violentas no con *Psicosis*, sino con dos películas que no son de horror, rodadas en vivo y sangriento color: *Grupo salvaje* de Sam Peckinpah y *Bonnie and Clyde* de Arthur Penn. *Nota del autor*. <<

[110] De *The Complete Directory to Prime Time Network TV Shows 1946-Present*, edición a cargo de Tim Brooks y Earle Marsh (Nueva York, Ballantine Books, 1979), pág. 586. *Nota del autor*. <<

[111] Algunos llegan incluso a decir que fue la historia más aterradora jamás presentada en televisión. Con eso, sin embargo, no puedo estar de acuerdo. Mi candidato para tal honor tendría que ser el último episodio de una serie poco recordada llamada *Bus Stop* (adaptada a partir de la obra y la película de William Inge). La serie, estrictamente dramática, fue cancelada tras el furor generado por un episodio protagonizado por el rockero Fabian Forte, en el papel de un violador psicópata (el episodio estaba basado en una novela de Tom Wicker). El último episodio, sin embargo, se adentró sorprendentemente en lo sobrenatural, y para mí, la adaptación que hizo Robert Bloch de su propio cuento, «Beso tu sombra», nunca ha sido superada en cuanto a horror inquietante y creciente (desde luego no en la televisión, y raramente en otros medios). *Nota del autor*. <<

[112] Conocida en España como *La zona desconocida* y también como *En los límites de la realidad*. <<

[113] Para gran parte de estas referencias, tengo una deuda impagable con el artículo sobre *The Outer Limits* en *The Science Fiction Handbook*, publicado por Doubleday (Nueva York, 1979). El artículo (página 441 de este enorme volumen) fue escrito por John Brosnan y Peter Nichols. *Nota del autor*. <<

[114] Emitida años más tarde en España como *El vampiro de la noche*. <<

[115] El papel sólo es en realidad un refinamiento del rol de David Ross, el detective privado interpretado por McGavin en la fantástica (aunque breve) serie de la NBC *The Outsider*. Probablemente sólo el fallecido David Janssen como Harry Orwell y Brian Keith como Lew Archer (en una serie que sólo duró tres semanas; si parpadearon se la perdieron) pueden compararse con McGavin a la hora de interpretar a un investigador. *Nota del autor*. <<

[116] En gran parte de todo lo referente a *The Night Stalker*, estoy en deuda con el detallado análisis de Berthe Roeger tanto de las dos películas como de la serie, publicado en la revista *Fangoria* (n.° 3, diciembre 1979). El mismo número contiene una invaluable cronología, episodio a episodio, de toda la serie. *Nota del autor*. <<

[117] Delirante película concebida para alertar a la juventud de los peligros de la marihuana, tan torpe y exagerada que acaba resultando más hilarante que una comedia de Cheech y Chong. <<

[118] Para esto y gran parte del material relacionado con Serling y *The Twilight Zone* estoy en deuda con *Rod Serling's Dream*, de Ed Naha, publicado en la revista *Starlog* (n.° 15, agosto de 1978) y con Gary Gerani, quien recopiló una guía completa de episodios en el mismo número. *Nota del autor*. <<

[119] Citado en una entrevista realizada por Linda Brevelle poco antes de la muerte de Serling y publicada con el título «La última entrevista de Rod Serling» (un título más bien macabro, me parece a mí, pero qué sabré yo), en el *Writer's Yearbook* de 1976. *Nota del autor*. <<

[120] Meredith acabó convirtiéndose en el rostro más reconocible para todos los aficionados de *The Twilight Zone* salvo por el propio Serling. Probablemente su papel más recordado sea el de «Printer's Devil», en el que interpreta al propietario de un periódico que en realidad es Satanás… completo con un puro sobresaliente y retorcido que de algún modo era diabólico. *Nota del autor*. <<

[121] En 1972 la CBS descubrió otro «programa de prestigio», *Los Walton*, creado por Earl Hamner Jr., quien escribió bastantes episodios de *The Twilight Zone*, incluido casualmente, «The Bewitchin'Pool», el último de la serie. A pesar de enfrentarse a una competición brutal (*The Flip Wilson Show* en la NBC y el «mira como estamos a la última» de la ABC: *La brigada juvenil*), la CBS mantuvo en antena la creación de Hamner, a pesar de los bajos niveles de audiencia, debido al factor prestigio. *Los Walton* acabó por sobrevivir a sus competidores y en el momento en el que escribo esto lleva ya siete temporadas. *Nota del autor*. <<

[122] Bradbury adaptó su propio relato «I Sing the Body Electric» para la serie. Es, hasta donde yo sé, el único trabajo de guionista de Bradbury aparte de su extraña pero magnífica adaptación del *Moby Dick* de Melville para la película de John Huston. *Nota del autor*. <<

[123] Crítico de cine célebre por sus comentarios mordaces y su tendencia a burlarse de la apariencia física de los actores. <<

[124] Título original: *La Rivière du hibou* (Robert Enrico, 1962). <<

[125] Se refiere a la miniserie *The Dark Secrets of Harvest Home*, Leo Penn, 1978. <<

[126] Se refiere a Samuel Johnson (1709-1784), una de las grandes figuras literarias del siglo XVIII, considerado también uno de los mejores críticos de la literatura inglesa. Su pluma particularmente mordaz le ha garantizado, como mínimo, el dudoso honor de aparecer continuamente en todo tipo de recopilatorios de citas ingeniosas. King está haciendo aquí referencia a dos de las más famosas: «Caballero, una mujer que predica es como un perro caminando sobre sus patas traseras. No lo hace bien, pero lo que más nos sorprende es el hecho de que se le haya ocurrido intentarlo», y: «¡Los actores, caballero! No me parecen sino criaturas subidas sobre mesas y taburetes que gesticulan para hacerse reír, como los perros bailarines». <<

[127] Título original: *Ghost Story*. Cuenta con diferentes ediciones en España a cargo de Bruguera y Plaza & Janés (todas ellas se sirven de la misma traducción un tanto deficiente, eso sí). <<

[128] De Thomas Tryon, (Grijalbo, 1972). <<

[129] Unas palabras sobre Arkham House. Probablemente no haya ningún auténtico aficionado a la fantasía en América que no tenga al menos uno de estos distinguibles volúmenes encuadernados en tela negra en su estantería… probablemente en algún puesto de honor. August Derleth, el fundador de esta pequeña editorial localizada en Wisconsin, fue un novelista más bien poco inspirado de la escuela de Sinclair Lewis, pero como editor era puro genio. Arkham fue la primera en publicar a H. P. Lovecraft, Ray Bradbury, Ramsey Campbell y Robert Bloch en formato libro… y éstos son sólo unos pocos entre las legiones de Derleth. Publicaba sus libros en ediciones limitadas que iban de los quinientos ejemplares a los dos mil quinientos, y algunos de ellos (*Al otro lado de la barrera del sueño* de Lovecraft o *Dark Carnival* de Bradbury, por ejemplo) son ahora objetos de coleccionista realmente preciados. *Nota del autor*. <<

[130] En cierto momento de tensión, Don se lanza a una larga y errática conferencia sobre Stephen Crane ante una clase de estudiantes universitarios. En el transcurso de su charla describe *La roja insignia del valor* como una «estupenda historia de fantasmas en la que el fantasma nunca llega a aparecer». Considerando la atmosférica aproximación al tema de la cobardía y el valor, es una descripción extrañamente acertada de dicha novela. *Nota del autor*. <<

[131] Quizá el mejor ejemplo de esto sea el pasaje en el que Lewis Benedikt acude al encuentro de su muerte. Ve una puerta de dormitorio formada por un montón de hojas de pino caídas y entrelazadas mientras caza en el bosque, y la atraviesa para llegar a un mundo de fantasías mortales. *Nota del autor*. <<

[132] Literalmente, «pata de conejo», aunque en la traducción castellana pasó a ser el doctor Pata de cabra. <<

[133] Ver nota 61. <<

[134] *Widow's walk*. Pequeños balcones situados en la parte más alta de las casas, normalmente en ciudades portuarias, antaño utilizados por las mujeres para otear el mar, esperando el regreso de sus maridos marineros. <<

[135] Pastel de calabaza. <<

[136] Aunque, obviamente, hay excepciones a la regla. Mientras dos adaptaciones de los antiguos relatos de horror de los tebeos de la E. C., *Condenados de ultratumba* (*Tales from de Crypt*, Freddie Francis, 1972) y *The Vault of Horror* (Roy Ward Baker, 1973), fracasaban rotundamente, Robert Bloch escribió dos películas episódicas para la productora británica Amicus a partir de sus propios relatos: *La mansión de los crímenes* (*The House that Dripped Blood*, Peter Duffell, 1970) y *Refugio macabro* (*Asylum*, Roy Ward Baker, 1972). Ambas son de lo más entretenido. Por supuesto, la campeona invicta sigue siendo *Al morir la noche*, la película británica de 1946 protagonizada por Michael Redgrave y dirigida por Robert Hamer, Alberto Cavalcanti, Charles Crichton y Basil Dearden. *Nota del autor*. <<

[137] *El seductor* (*The Beguiled*, Don Siegel, 1971). <<

[138] Línea que separa los Estados del norte de los Estados del sur. <<

[139] El artículo se titula «Waiting for the End: Shirley Jackson's *The Sundial*», por John G. Park, *Critique*, vol. XIX, n.° 3, 1978. *Nota del autor*. <<

[140] O en *El resplandor*, que escribí con *The Sundial* a menudo en mente. En *El resplandor*, los personajes están aislados por la nieve en un viejo hotel a kilómetros de distancia de la ayuda más cercana. Su mundo se ha reducido y se ha vuelto hacia su interior; el Hotel Overlook pasa a ser el microcosmos en el que las fuerzas universales colisionan, y el tiempo interior reproduce el tiempo exterior. Los críticos de la versión cinematográfica harían bien en recordar que fueron estos elementos los que, consciente o inconscientemente, escogió acentuar Stanley Kubrick. *Nota del autor*. <<

[141] Extraído de *Shirley Jackson*, de Lenemaja Friedman (Boston, Twayne Publishers, 1975), pág. 121. La señorita Friedman cita directamente la explicación de Shirley Jackson sobre el origen del libro, publicada originalmente en un artículo titulado «Experience and Fiction». *Nota del autor*. <<

[142] Cartas en las que aparecen diferentes símbolos dibujados (estrellas, círculos, cruces, etc.). Se supone que aquellas personas con poderes extrasensoriales son capaces de adivinar el símbolo que aparece en cada carta sin verla. <<

[143] Friedmann, *Shirley Jackson*, pág. 133. *Nota del autor*. <<

[144] Título original: *Rosemary's Baby*. <<

[145] En caso de que sea usted uno de los cinco o seis lectores de narrativa popular en Norteamérica a los que se le han pasado por alto, son: *Un beso antes de morir, La semilla del diablo, Un día perfecto, Las poseídas de Stepford y Los niños de Brasil*. Ha escrito dos obras de Broadway: *El cuarto de Verónica* y la tremendamente exitosa *La trampa de la muerte*. Menos conocido es un modesto pero escalofriantemente efectivo telefilm titulado *Dr. Cook's Garden* (Ted Post, 1971), protagonizado por un Bing Crosby en estado de gracia. *Nota del autor*. <<

[146] Siempre he querido publicar una novela a la que le faltaran las últimas treinta páginas. El editor podría enviárselas luego por correo al lector que hubiera enviado un resumen satisfactorio de todo lo sucedido en la historia hasta ese punto. Eso sí que sería echarle un jarro de agua fría a esa gente que MIRA LAS TRES ÚLTIMAS PÁGINAS PARA VER CÓMO VA A ACABAR TODO. *Nota del autor*. <<

[147] Salvo indicación contraria, todas las citas están extraídas de *La semilla del diablo*, Ira Levin. Girjalbo, 1968. Traducción de Enrique de Obregón. <<

[148] Chistes idiomáticos intraducibles. «My, that’s a long way to tip a Rari» (literalmente: cielos, qué trayecto tan largo para darle una propina a un Rari), se pronuncia exactamente igual que la célebre canción «It’s a Long Way to Tipperary». «Rudolph the Red knows rain, dear» (Rudolph el Rojo sabe lo que es la lluvia, cariño) suena igual que «Rudolph the red nosed reindeer» (Rudolph, el reno de nariz roja; el tradicional acompañante de Papá Noel). <<

[149] Paidós, 1988. <<

[150] Curiosamente, sólo la mitad de este párrafo aparece en la versión española de *La semilla del diablo*. Tanto el comentario de Roman Castavet sobre que todas las religiones son espectáculos para el ignorante como el siguiente intercambio entre Minnie Castavet y Rosemary, siguen ausentes incluso en las ediciones más recientes (que siguen utilizando la versión de 1968, quizá censurada). <<

[151] Nombre con el que popularmente se conoce al Bethlem Royal Hospital, el primer hospital psiquiátrico del mundo. <<

[152] Título original: *The Body Snatchers*. <<

[153] Tal y como ya lo indiqué anteriormente, la adaptación de la novela realizada a finales de los setenta traslada la historia a San Francisco, optando por la paranoia urbana y generando cierto número de secuencias sorprendentemente similares a las que abren la adaptación de Polanski de *La semilla del diablo*, pero en mi opinión, Philip kaufman perdió más de lo que ganó al sacar el relato de Finney de su escenario natural de pueblo-con-un-kiosco-en-el-parque. *Nota del autor*. <<

[154] Al mismo tiempo que Finney y Matheson comenzaban a aplicarle su propio tratamiento de shock a la imaginación americana, Ray Bradbury empezaba a ser reconocido por la comunidad del género fantástico, y durante los años cincuenta y sesenta el nombre de Bradbury pasaría a ser uno de los más identificados con el género a ojos del gran público. Pero, para mí, Bradbury vive y trabaja a solas en su propio mundo, y su estilo extraordinario e iconoclasta nunca ha sido imitado con éxito. Dicho vulgarmente, cuando Dios hizo a Ray Bradbury, rompió el molde. *Nota del autor*. <<

[155] Todas las citas están extraídas de *Los ladrones de cuerpos*, Jack Finney, Bibliópolis, 2002. Colección Bibliópolis Fantástica n.° 2. Traducción de Lorenzo Luengo. <<

[156] Fundador de la sede de Chicago de los Panteras Negras, que murió tiroteado, junto a otro compañero, en un asalto de la policía el 4 de diciembre de 1969. Testigos presenciales afirman que Hampton fue ajusticiado de un disparo en la cabeza cuando ya había sido reducido. <<

[157] El presunto asesino de Martin Luther King. <<

[158] Students for a Democratic Society. Organización estudiantil particularmente activa durante los años sesenta y setenta. <<

[159] El 18 de noviembre de 1978, 912 personas se suicidaron ingiriendo Kool-Aid envenenado en Jonestown, Guyana, siguiendo órdenes de Jim Jones, el líder de la People's Temple, la secta a la que pertenecían. Aquellos que se negaron a ingerir el veneno, fueron obligados a ello. <<

[160] Frenético baile creado y popularizado por Rufus Thomas con su canción «Do the Funky Chicken». <<

[161] Traducción literal de la expresión «creeping meatballism», acuñada por el locutor de radio y humorista Jean Shepherd (1921-1999). «La gente hoy en día tiene un temor genuino a pensar por sí misma», decía. «Este rechazo a la individualidad es el “albondiguismo acechante”. Es conformidad. El americano se jacta de ser un gran individualista, cuando en realidad es el menos individualista del mundo». <<

[162] Finalmente sí llegó a rodarse en 1983, siguiendo el guión de Bradbury, en una producción Disney dirigida por Jack Clayton. <<

[163] Nada de nuevo hay en esto. Los escritores de fantasía y de ciencia ficción suelen lamentarse de la fría recepción que suelen encontrar por parte de los críticos generalistas, a veces justificada, a veces no, pero el hecho es que la mayoría de los críticos de dentro del género son unos imbéciles con pretensiones intelectuales. Las revistas del género tienen una larga e innoble tradición de despreciar novelas que son demasiado grandes como para encajar limpiamente en los géneros de las que provienen; *Forastero en tierra extraña*, de Robert Heinlein, sufrió un vapuleo similar. *Nota del autor*. <<

[164] Expresión sacada de la novela de Harriet Beecher Stowe *El tío Tom*, equivalente a decir que creció muy rápido. <<

[165] La única referencia a la carnalidad sexual la encontramos durante la secuencia del retrato, que Bradbury declinó discutir en la carta que me envió, a pesar de que le pregunté expresamente acerca de ella. Sigue siendo uno de los episodios más estimulantes del libro. Jim y Will descubren el Teatro, dice Bradbury, en el piso superior de una casa «mientras trepaban como monos para tomar unas manzanas ácidas»*. Bradbury nos dice que lo que vieron en el Teatro lo cambió todo, incluido el sabor de la fruta, y a pesar de que tengo la tendencia a salir zumbando en cuanto percibo un mínimo olorcillo a análisis universitario tal y como haría un caballo tras oler agua contaminada con álcali, la metáfora de la manzana y el Edén es demasiado evidente como para negarla. ¿Qué es exactamente lo que sucede en esta habitación del segundo o tercer piso, en este «Teatro» que ha cambiado el sabor de las manzanas, que tanto fascina a Jim el del nombre oscuro y a su amigo, cuyo apellido, cuyo nombre cristiano, está asociado con nuestra supuesta habilidad (nuestra supuesta habilidad *cristiana*) para imponer conscientemente la bondad en cualquier situación? Bradbury sugiere que el Teatro es la habitación de un burdel. La gente en su interior está desnuda; «dejaban caer ropas sobre la alfombra, y se quedaban así, de pie, torpes animales desnudos, caballos temblorosos que estiraban las manos, tocándose». De ser así, es el presagio más evidente en el libro de la desviación de la norma carnal que tan poderosamente atrae a Jim Nightshade precisamente cuando se encuentra en el umbral de la adolescencia. *Nota del autor*.

* Todas las citas están extraídas de *La feria de las tinieblas*, Ray Bradbury, Minotauro, 1962. Traducción de Joaquín Valdivieso. (Nota del traductor). <<

[166] Las únicas novelas que se me ocurren que evitan convertir la infancia en un mito o en un cuento de hadas y aun así resultan fabulosamente eficaces como narraciones son *El señor de las moscas* de William Holding y *Huracán en Jamaica* de Richard Hughes. Seguro que alguien me escribe una carta para sugerir que también debería haber añadido a la lista *Jardín de cemento* de Ian McEwan o *Lo ha dicho Harriet* de Beryl Bainbridge, pero en mi opinión, a pesar de sus métodos dispares (y su perspectiva genuinamente británica), ambas novelas romantizan la infancia tanto como Bradbury. *Nota del autor*. <<

[167] Título original: *The Shrinking Man*. <<

[168] Tampoco es ésta la única vez que estos dos escritores tan distintos entre sí han abordado temas similares. Los dos han escrito historias de viajes en el tiempo, protagonizadas por hombres que se ven empujados a huir de un presente terrible en busca de un pasado más soportable: *Time and Again* (1970) de Finney, en la que el héroe regresa a la costa este americana del cambio de siglo, y *Bid Time Return* (1975) de Matheson, en la que el héroe regresa a la costa oeste americana del cambio de siglo. En ambos casos, el motivo es su deseo de escapar de lo que Powers denomina «despersonalización cultural», pero sería difícil imaginar dos tratamientos (y dos resultados) tan diferentes de una misma idea. *Nota del autor*. <<

[169] En *El hombre menguante*, la vida de Scott Carey es un conjunto de ansiedades más agónico y discordante incluso: una de las peores es su menguante cuenta corriente, y su incapacidad para mantener a su familia tal y como había hecho siempre. No voy a decir que Matheson haya hecho nada tan simple como transferir sus propias sensaciones del momento a su personaje, pero sí sugeriré qué quizá las frustraciones experimentadas entonces por Matheson le permitieron desarrollar el personaje de Carey de un modo mucho más convincente. *Nota del autor*. <<

[170] El héroe de Matheson, Scott Carey, también baja cada día al sótano con un cuaderno y un lápiz; también él está escribiendo un libro (como todo el mundo hoy en día, ¿verdad?). El libro de Scott habla de sus experiencias como el único hombre menguante del mundo, y acaba por generar suficientes beneficios como para mantener adecuadamente a su familia… tal y como, es de suponer, el libro de Matheson y la consiguiente película hicieron por la propia familia de Matheson. *Nota del autor*. <<

[171] La verdad es que sí. Escribí mi primera novela, *Carrie* en unas circunstancias personales bastante difíciles, y el libro trataba de unos personajes tan desagradables y ajenos a mi propia perspectiva que igualmente podrían haber sido marcianos. Cuando ahora ojeo el libro —cosa que hago muy de vez en cuando—, no me da la impresión de que pertenezca a otro autor, pero sí me produce una sensación peculiar… como si lo hubiera escrito afectado de una intensa fiebre mental y emocional. *Nota del autor*. <<

[172] Se refiere a James Boswell, el biógrafo de Samuel Johnson (ver nota 126). <<

[173] Todas las citas están extraídas de *El hombre menguante*, Richard Matheson, Bruguera, 1980. Colección Todolibro n.° 32. Traducción de María Teresa Segur. <<

[174] Organización educativa que pretende cambiar la vida de sus estudiantes afiliados llevándoles a vivir aventuras al aire libre para potenciar su espíritu de superación y trabajo en equipo. <<

[175] Dúo de detectives juveniles protagonista de una interminable colección de novelas, al estilo de Los Hollister o Los Cinco. <<

[176] Un motivo para el éxito del Spiderman de la Marvel cuando irrumpió en la escena historietística a primeros de los sesenta podría haber sido su vulnerabilidad; el hombre araña era y sigue siendo una encantadora excepción a la rutinaria fórmula de los tebeos. Tiene algo que nos conquista tanto en su vulnerabilidad como Peter Parker como en su frecuente torpeza como Spiderman. Tras ser mordido por aquella araña radiactiva, Peter no sintió ningún deseo en particular por luchar contra el crimen; muy al contrario, decidió ganarse un dinero en el mundo del espectáculo. Rápidamente, sin embargo, descubrió una verdad amarga para él y divertida para el lector: por mucha impresión que hayas causado en *El Show de Ed Sullivan*, el banco Marine Midland no te va a pagar un talón a nombre de El Asombroso Spiderman. Estos toques de realismo intercalados con sorna pueden atribuirse a Stan Lee, el creador de Spiderman y probablemente el hombre más directamente responsable de haber evitado que los cómics siguieran el camino de los pulps y las novelas de quiosco en los años sesenta y setenta. *Nota del autor*. <<

[177] *El chip prodigioso* (*Innerspace*, Joe Dante, 1987). <<

[178] Detective protagonista de las novelas de intriga de Richard S. Prather, probablemente el más popular de los años cincuenta por detrás del Mike Hammer de Mickey Spillane. <<

[179] Examinar vidas en un microcosmos sigue resultando fascinante tanto para los escritores como para los lectores; a primeros de este año, MacMillan editó *Small World*, de Tabitha King, una malevolente comedia de costumbres en torno a una casa de muñecas presidencial astronómicamente cara, una hija del presidente que resulta ser ninfómana, y un científico loco con problemas de peso tan digno de compasión como aterrador. Al estar editado en 1981, queda fuera de los límites que nos hemos impuesto para este libro, lo cual probablemente sea bueno, ya que la autora es mi esposa y mi punto de vista sería sin duda parcial. Así que me limitaré a añadir que, desde mi parcial punto de vista, *Small World* es una fantástica adición a este subgénero de las escalas HO. *Nota del autor*. <<

[180] Título original: *The parasite*. Edición española de Acervo, 1980. <<

[181] Título original: *The Doll Who Ate His Mother*. Edición española de Forum, 1983. <<

[182] En mi opinión, las historias de necrófagos y canibalismo se adentran en auténtico territorio tabú; vean si no las fuertes reacciones suscitadas por *La noche de los muertos vivientes* y *Zombi* de George Romero. Creo que en este caso nos encontramos ante algo que va más allá de un mero e inofensivo viaje en la montaña rusa; aquí tenemos una oportunidad de agarrar a la gente por el músculo de la náusea y apretar a tope. Hace cuatro años escribí un cuento titulado «Superviviente», que todavía no he conseguido vender (¡vaya, y pensar que la gente me decía que cuando fuera famoso podría vender hasta mi lista de la compra!). Trata de un cirujano que naufraga en una isla deshabitada, poco más que una roca de coral sobre la superficie del Pacífico, y se va comiendo a sí mismo, pedacito a pedacito, para poder sobrevivir. «Lo he hecho todo siguiendo las indicaciones de Hoyle», escribe en su diario tras amputarse el pie. «Lo he lavado bien antes de comérmelo». Ni siquiera las revistas para hombres han querido aceptarlo, y todavía hoy sigue en mi archivo, a la espera de que alguien quiera darle un hogar. Aunque probablemente nunca encuentre uno*. *Nota del autor*.

*En España, publicado dentro de la colección de cuentos *La expedición* (Grijalbo, 1987). (Nota del traductor). <<

[183] Título original: *Our Lady of Darknnes*. Edición española de Martínez Roca, 1987. <<

[184] Título original: *The Fog*. Edición española de Planeta, 1978. <<

[185] Y hay una historia fabulosa acerca de los días de Erle Stanley Gardner en lo que Frank Gruber solía llamar la jungla pulp. En el momento álgido de la depresión, Gardner vivía de escribir westerns a centavo la palabra para publicaciones como *Western Round-Up, West Weekly* y *Western Tales* (cuyo lema era «quince relatos, quince centavos»). Gardner admitió que tenía la costumbre de alargar el tiroteo final hasta donde fuera capaz. Por supuesto, el malo al final mordía el polvo y el bueno entraba en el saloon, con sus 44 humeantes y un retintín de espuelas para tomarse una zarzaparrilla fría antes de seguir su camino, pero mientras tanto, cada vez que Gardner escribía la palabra «¡bang!», ganaba otro centavo… y en aquellos tiempos dos *bang* bastaban para comprar el periódico. *Nota del autor*. <<

[186] Serie de ocho novelas históricas del autor de *Norte y Sur*, que incluye títulos como *El bastardo, Los rebeldes, Los buscadores, Los desalmados*… En España están publicados por Ediciones B. <<

[187] Joven asesinada a cuchilladas en Nueva York el 13 de marzo de 1964 frente al portal de su casa, sin que ninguno de los numerosos testigos que presenciaron el hecho hiciera nada para ayudarla. <<

[188] Todos ellos citados en el artículo referente a Ellison realizado por John Clute y Peter Nicholls para *The Science Fiction Encyclopedia*. Para señalar lo obvio, diremos que «Nalrah Nosille» es Harlan Ellison escrito al revés. Otros nombres utilizados por Ellison (E. K. Jarvis, Ivar Jorgensen y Clyde Mitchell) son nombres de autores de la casa. En la terminología del pulp, los autores «de la casa» eran escritores completamente ficticios pero extremadamente prolíficos… sobre todo porque varios escritores distintos (en ocasiones docenas) utilizaban dicho alias cuando tenían que publicar otro relato firmado con su propio nombre en el mismo número de la revista. Así, «Ivar Jorgensen» escribía relatos fantásticos a lo Ellison cuando era Ellison, y horror sensual estilo pulp, como en la novela *Rest in Agony*, cuando era otro autor (en este caso en concreto, Paul Fairman). A esto deberíamos añadirle que Ellison ha reconocido desde entonces todos sus trabajos con pseudónimo, y desde 1965 ya sólo publica con su propio nombre. Según dice él, tiene la «pulsión propia de un *lemming* a ponerse delante». *Nota del autor*. <<

[189] Ésta podría ser la nota a pie de página más larga de la historia, pero de verdad que necesito hacer una pausa para contar dos anécdotas más sobre Harlan, una apócrifa, y la otra la versión del propio Harlan acerca del mismo incidente.

La apócrifa la oí por primera vez en una librería especializada en ciencia ficción y más tarde en varias convenciones de fantasía y ciencia ficción. Se decía que Paramount Pictures había organizado una conferencia de preproducción a la que invitó a varios autores de ciencia ficción de renombre antes de iniciar el rodaje de *Star Trek: la película* (*Star Trek, the Motion Picture*, Robert Wise, 1979). El objetivo de la conferencia era recabar ideas para una misión que fuera lo suficientemente importante como para hacer volar al Enterprise desde el tubo catódico a la gran pantalla… y GRANDE era la palabra que el ejecutivo al cargo de la conferencia no hacía más que enfatizar una y otra vez. Un escritor sugirió que la Enterprise podía adentrarse en un agujero negro (la Disney echó a perder la idea unos tres meses más tarde). Al ejecutivo de la Paramount no le parecía lo suficientemente grande. Otro sugirió que Kirk, Spock y compañía podrían descubrir un púlsar que en realidad era un organismo vivo. Seguía sin ser lo suficientemente grande, le reprocharon. Una vez más, a los escritores se les recordó que tenían que pensar a lo GRANDE. Según este relato, Ellison permaneció sentado en silencio acumulando mala leche, sólo que con Harlan este tipo de acumulaciones suelen durar unos cinco segundos. Finalmente, habló: «La Enterprise», dijo, «atraviesa un pliegue interestelar, el bisabuelo de todos los pliegues estelares. Se ve transportada un gogol de años luz en apenas unos segundos, y surge junto a un gigantesco muro gris. El muro marca el final de todo el universo. Scotty prepara una carga de iones superintensa que consigue abrir una brecha en el muro, de modo que puedan ver que hay más allá del fin de todo. Observándolos, bañado en una increíble luz blanca, está el rostro de Dios».

A esto le siguió un breve periodo de silencio. Después, el ejecutivo dijo: «No es lo suficientemente grande. ¿No os acabo de decir que penséis a lo GRANDE?».

A modo de respuesta, se supone que Ellison le dio un corte de mangas al tipo y salió de la habitación.

Éste es el resumen que hace Ellison de lo que verdaderamente pasó:

«Paramount llevaba algún tiempo intentando poner en marcha la película *Star Trek*. Roddenberry* estaba empeñado en colocar su nombre de un modo u otro en los créditos… El problema es que es incapaz de escribir una mierda de pollo. Su única idea, repetida seis o siete veces en la serie, y una vez más en la película, es que la tripulación del Enterprise viaja al espacio profundo, encuentra a Dios, y Dios resulta estar loco, ser un niño, o ambas cosas a la vez. Previamente a 1975 ya me habían llamado en dos ocasiones para discutir el argumento. También habían exprimido a otros autores. En la Paramount no conseguían decidirse e incluso habían echado a Gene del proyecto en una par de ocasiones, hasta que trajo a sus abogados. Entonces la guardia de palacio volvió a cambiar en Paramount y Diller y Eisner llegaron de la ABC y se trajeron consigo una cuadrilla de… amiguetes. Uno de ellos era un antiguo diseñador de producción llamado Mark Trabulus.

»Roddenberry me sugirió como guionista de la película al tal Trabulus, el último de toda una ristra de ignorantes a los que Paramount les había asignado este dificultoso proyecto. Tuve una charla con Gene acerca del argumento. Me dijo que estaban empeñados en conseguir una historia cada vez más grande, y que no importaba lo que se sugiriera, nunca les parecía lo suficientemente grande. Preparé un tratamiento, a Gene le gustó y organizó una reunión con Trabulus para el 11 de diciembre (de 1975). El encuentro se canceló… pero finalmente pudimos verle el 15 de diciembre. Sólo estábamos Gene (Roddenberry), Trabulus y yo en la oficina de Gene en los estudios de la Paramount.

»Les conté la historia. Trataba de viajar hasta el fin del universo conocido para viajar en el tiempo hasta el pleistoceno, el periodo en el que emergió el hombre. Postulé un desarrollo paralelo de una vida reptiliana que podría haberse convertido en la especie dominante de la tierra de no haber prevalecido los mamíferos. Postulé una inteligencia alienígena procedente de una lejana galaxia, en la que las serpientes *sí* habían acabado siendo la forma de vida dominante, y una criatura reptiliana que había llegado a la tierra en el futuro de *Star Trek* había visto que sus ancestros habían sido aniquilados y había retrocedido al pasado de la tierra para alterar el flujo temporal de modo que los reptiles pudieran prevalecer sobre los humanos. La Enterprise retrocede al pasado para deshacer el entuerto, localiza al alienígena y la tripulación se ve enfrentada al dilema moral

de dirimir si tienen el derecho a aniquilar toda una forma de vida sólo para asegurar su propio imperativo territorial en el presente y el futuro. La historia, en resumen, abarcaba todo el tiempo y el espacio, con un dilema ético y moral.

»Trabulus escuchó todo esto y permaneció sentado en silencio un par de minutos. Después dijo: “Sabe, acabo de leer un libro de un tal Von Daniken, en el que demuestra que el calendario maya era idéntico al nuestro, lo que demuestra que debe provenir de los extraterrestres. ¿Podría introducir algunos mayas en la historia?”.

»Miré a Gene. Gene me miró a mí; no dijo nada. Miré a Trabulus y le dije: “No había mayas en el amanecer de los tiempos”. Y él dijo: “Bueno, ¿y quién va a saberlo?”. Y le respondí: “*Yo* lo sabré. Es una sugerencia estúpida”. De modo que Trabulus se puso muy tenso y dijo que le gustaban mucho los mayas y que si quería escribir la película tenía que meterle mayas. Así que le dije: “Yo soy escritor. Usted no sé qué coño es”. Y me levanté y me marché. Ése fue el fin de mi asociación con la película de *Star Trek*».

Lo que nos deja al resto de los mortales, que nunca encontramos las palabras exactas en el momento indicado, sin otra cosa que decir aparte de: «¡Bien hecho, Harlan!». *Nota del autor*.

*Gene Roddenberry, creador de la serie original, emitida en España como *La conquista del espacio*. (Nota del traductor). <<

[190] Anécdota n.° 2: mi esposa y yo asistimos a una charla que dio Harlan en la Universidad de Colorado en otoño de 1974. En aquel entonces acababa de terminar de escribir «Croatoan», el espeluznante relato que abre *Strange Wine*, y dos días antes se había realizado una vasectomía. «Aún sigo sangrando», le dijo al público, «y mi mujer podrá confirmar que lo que digo es cierto». Así lo hizo ésta y una pareja de señores mayores se levantó y se dirigió a la salida con aspecto impresionado. Harlan les despidió alegremente con la mano en el podio. «Buenas noches, amigos», dijo. «Siento que no hayan encontrado lo que esperaban». *Nota del autor*. <<

[191] *La bestia bajo el asfalto* (*Alligator*, Lewis Teague, 1980). <<

[192] Editado en el n.° 13 de la colección antológica *Clásicos del Terror*. Planeta DeAgostini, 2004. <<

[193] El apocado protagonista de las tiras de prensa de H. T. Webster. Sus desventuras se publicaron entre 1929 y 1953 ininterrumpidamente, pero a pesar de su desaparición el nombre ya se había hecho un lugar como expresión idiomática, y todavía hoy ser un Caspar Milquetoast es ser un hombre de gran timidez, habitualmente maltratado por la vida (o sus semejantes). <<

[194] Los hermanos siameses que dieron origen al término (habían nacido en Siam, en 1811, y cobraron fama mundial al viajar por el mundo como fenómeno de feria). <<

[195] Solterona de Nueva Inglaterra célebre por haber sido acusada de asesinar a hachazos a su padre y su madrastra. Finalmente fue declarada inocente. <<

[196] Lo que me recuerda algo que me sucedió en la World Fantasy Convention de 1979. Un periodista de la agencia UPI me hizo la sempiterna pregunta: «¿Por qué lee la gente libros de horror?». Mi respuesta fue esencialmente la de Harlan: uno intenta capturar la esencia de la locura para poder ser capaz de sobrellevarla mejor. La gente que lee ficción de horror está un poco perturbada, le dije al periodista; pero si no estuviéramos todos un poco perturbados nos resultaría imposible soportar la vida en el último cuarto del siglo XX. El titular que apareció en el teletipo de la UPI y en periódicos de costa a costa fue, supongo, predecible y justo lo que me merecía por tener la presunción de hablar metafóricamente con un periodista: KING DICE QUE SUS FANS SON UNOS PERTURBADOS. Abrir boca; insertar pie; cerrar boca. *Nota del autor*. <<

[197] En castellano en el original. <<

[198] El búho Woodsy, mascota de los servicios forestales estadounidenses. <<

[199] Que incluye novelas como *El susurro de medianoche* (Martínez Roca, 1988) o *Viento de sangre* (Plaza & Janés, 1996). <<

[200] *El turbulento distrito 87* (*Fuzz*, Richard A. Colla, 1972). <<

[201] «Penny Dreadful». Literalmente, «Horrores de a penique». King hace un pequeño chiste acerca de la subida de precios, convirtiendo la expresión en «Horrores de a cuarto de dólar». <<

[202] Mi ejemplo favorito (digo con afecto): un hombre enloquecido le mete a su esquelética mujer un compresor de aire por la garganta, y la hincha como si fuera un globo hasta que revienta. «Gorda por fin», le dice felizmente momentos antes de la explosión. Pero más tarde, el marido, que tiene más o menos el mismo tamaño que Jackie Gleason, hace saltar una trampa que ella había preparado para él, y acaba siendo del grosor de una hoja de papel cuando le cae encima una caja fuerte. Esta ingeniosa reinterpreatción de la vieja histria de Jack Sprat y su esposa* no sólo es repugnantemente divertida; también nos ofrece un delicioso ejemplo del ojo por ojo del Antiguo Testamento. O, como dicen los españoles, la venganza es un plato que se sirve mejor frío. *Nota del autor*.

*Protagonistas de una antigua canción infantil inglesa: «Jack Sprat could eat no fat. His wife could eat no lean. And so between the two of them, They licked the platter clean». (Jack Sprat no podía comer grasa. Su mujer no podía comer magro. Así entre los dos, siempre limpiaban el plato). (Nota del traductor). <<

[203] *Earth Abides*. Edición española de Minotauro, 1995. <<

[204] El líder de SLA. Ver nota 29. <<

[205] Otra de las mascotas de McDonalds, en este caso un chaval vestido con sombrero y antifaz con los brazos llenos de hamburguesas. <<

[206] Licencia que demuestra que el portador tiene la edad legal para beber. <<