

UNIVERSIDAD DE SEVILLA
MÁSTER DE ESCRITURA CREATIVA

Trabajo fin de máster

Convocatoria 2022-2023



Cipriano Boris Cáceres Mestre

Modalidad: Creación

Irkalla, ciudad de hormigón y sombras

Vº Bº Tutor

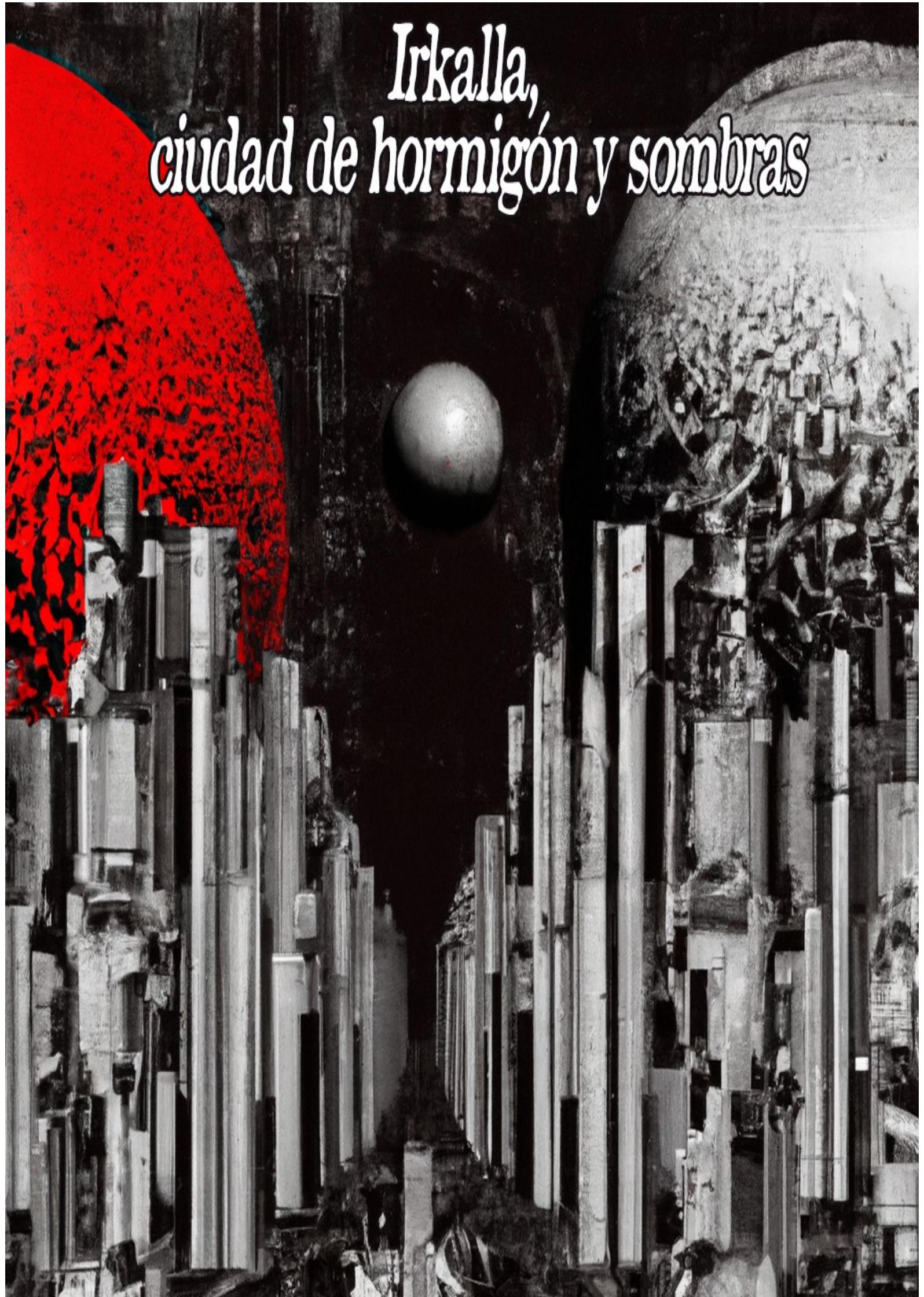
Prof. Miguel Ángel Perez Gómez

Índice de contenido

Irkalla, ciudad de hormigón y sombras.....	8
Primeros contactos.....	8
1?.....	11
2?.....	23
3?.....	35
4?.....	44
5?.....	58
6?.....	74
7?.....	82
?.....	86
Memoria justificativa.....	
1. Punto de partida de la creación. Objetivos y Fundamentos.....	90
1.1 Novelas cortas.....	91
1.2 Postmodernidad.....	93
1.2.1 Concepto de Postverdad.....	100
· Hegemonía.....	103
· Significantes flotantes.....	106
· Industrias culturales.....	108
· Consentimiento manufacturado.....	110
· Realismo capitalista y violencia simbólica.....	113
· Alétheia frente a Véritas, o verdad por correspondencia.....	117
1.2.2 Desengaño postmoderno.....	119
· Religión y ciencia.....	120
· Fin de la teleología.....	124
· Fin del futuro y los proyectos vitales.....	125
· Nostalgia y Decadencia.....	127
1.3 Distopía.....	130
1.4 Espacios liminales.....	136
1.5 Body horror.....	140
1.6 Ciencia ficción y literatura prospectiva.....	142
1.6.1 La ciudad prospectiva.....	146
2. Estructura de la composición.....	151
2.1 El cumplimiento de la tarea.....	153
2.2 La intervención de los aliados.....	153
2.3 La eliminación del oponente.....	154
2.4 La negociación.....	154
2.5 Estructura Externa.....	159
2.5.1 Capítulos de Damián.....	160
2.5.2 Flashbacks.....	161
2.5.3 Capítulos complementarios.....	162
2.6 Estructura Interna.....	163
2.6.1 Narrador.....	163
3 Técnicas y estilos ensayados.....	164
3.1 Herejía vs ortodoxia.....	171

3.2 Utopía vs distopía.....	176
3.3 Literatura postmoderna.....	179
3.3.1 Heteroglosia.....	180
3.3.2 Fungibilidad.....	181
3.3.3 Privacidad.....	181
3.3.4 Metaliterariedad.....	182
3.3.5 Autoficción.....	183
3.3.6 El individuo, lo urbano y lo extraño.....	184
3.4 Apocalipsis.....	185
3.5 Cósmic horror y Weird fiction.....	186
3.5.1 Lo inefable.....	187
· Circunvalación: evadir, rodear o sortear.....	189
· Alienación: rotura de la realidad.....	190
· Ofuscación: ocultación y vaguedad.....	190
· Abstracción: sinestesia y sinsentido	191
3.6 Ciencia ficción blanda o Fantaciencia.....	192
3.7 Cronenberg y la nueva carne.....	193
4.Dificultades y soluciones.....	195
5. Resultados.....	198
6.Bibliografía Consultada y aplicada.....	199

Irkalla, ciudad de hormigón y sombras



Primeros contactos

La presentadora sonríe a la cámara. Su perfecto pelo rubio e impoluto maquillaje la hacen parecer más joven de lo que realmente es, pero los focos del plató no consiguen imprimirle vida alguna a su rostro. Sus gestos no dejan de sentirse vacíos. Sus labios sutilmente trémulos. Hasta su compañero masculino en escena mantiene una mirada tan inmensamente vana como la de ella.

—Y en otro orden de cosas, una nueva ola de frío está afectando el suministro de ...

La luz de la habitación es una luz sucia, como si tuviera que pasar por varias capas de saliva antes de posarse sobre la nada que cubre cada rincón. La televisión continúa hablando pero nadie la está escuchando.

Nadie en la desordenada y sucia habitación la está escuchando.

Una pipa de agua reposa sobre la mesa llena de cenizas, tabaco suelto y manchas de alcohol. En una pared, intentando ocultar un desconchón sin mucho éxito, cuelga un póster manchado de café; tributo a una banda que nadie conoce. En otra hay una bandera desteñida por la luz del sol. Hace semanas que nadie limpia el suelo, pegajoso en algunos puntos, donde reposan dos colchones y un sofá. A nadie parece importarles el polvo que cubre la televisión. Los tres habitantes del piso, dos desmadejados sobre el sofá y uno en el suelo, hacen lo que pueden por mantener los ojos enfocados; no se les puede pedir más.

—¡Ja! ¡Joder, sí! Ayer probé esa mierda y os lo digo en serio: es de lo mejor que he pillado nunca. —Rompe el diálogo de la televisión uno de ellos, excitado y sin venir a cuento—. Te hace sentir como... por encima de todo; por encima del universo.

La chica tirada en el suelo le pasa el cigarro liado al otro muchacho del sofá.

—¿De qué coño hablas tío? —Se ríe mientras exhala humo—. Estás demasiado colocado.

El muchacho con el cigarrillo asiente mientras le da una calada larga. La luz del salón titila con un zumbido desagradable, como si un insecto hubiera muerto electrocutado.

—Sí, cabrón, nadie te ha dicho nada.

El muchacho los ignora a ambos. O quizás no los escucha siquiera.

—¿Sabéis esa sensación cuando estáis solos en una casa que no es vuestra? ¿Cuando vas muy temprano a la uni y no hay nadie en los pasillos, nadie en las calles? —Continúa hablando, con la mirada perdida a miles de galaxias de distancia—. Es como si estuvieras solo en el universo. Como si hubiera algo raro en el ambiente que te da escalofríos, pero no en plan mal ¿Sabéis?

—Ajá, no sé qué liminal creo que se llama... Espacios, espacios liminales.

El muchacho asiente, hay un brillo extraño en su mirada. Las paredes parecen rezumar sombras.

—Imagínate eso, pero el hormigueo no se detiene. No se queda en algo etéreo a lo que no le puedes dar nombre. Se expande, te lleva... más allá. Así era esa mierda. Te hacía uno con la nada de más allá del mundo.

Mientras habla algo en la habitación cambia ligeramente. Quizás un sonido, quizás un silencio, un cambio en la composición del aire... algo. Pero los tres lo notan. Y, adormecidos como están por la maría y el alcohol, no tienen claro si tienen miedo o quieren más de ese cambio.

La chica cambia de postura y se reclina contra el sofá. El chico del cigarro se lo pasa al muchacho que habla, y ya de paso se acerca a él. El silencio grita por encima del diálogo inane de la televisión. Luego hay un beso con lengua, un beso que paladea el universo, y nadie tiene claro quién lo comenzó o quién lo ha recibido.

—Y... —se atreve a intervenir la muchacha, finalmente falta de aire—, ¿Cómo se llamaba esa cosa? ¿Tienes más?

El brillo de los ojos del muchacho no se apaga, a diferencia de la luz de la sala que continúa dando chispazos sin que nadie le preste atención. Hay una promesa en el ambiente, una sonrisa entre las sombras de los rincones.

—Ni siquiera sé de donde la saqué yo —ríe, mientras se reclina y exhala humo por las fosas nasales—, fue como... no sé, alguien la pondría en el bolsillo de mi chaqueta... parecía hierba pero no era... había como... mechones rojos. Era más como una flor seca... —Una nueva pausa, mientras el chico devuelve al cigarro al su legítimo dueño, que aún se muerde el labio superior, confuso—. Una flor que debió ser bonita antes de que la secaran...

Ninguno de los tres se ha dado cuenta, pero la voz del chico que habla ha ido sufriendo un cambio: se ha vuelto más suave, más blanda. Y, como imitándola, todo él se ha vuelto más suave. Más blando. Despatarrado sobre el sofá, como melaza.

Las sombras, en los rincones de la habitación, parecen alargarse con cada chispazo de la sucia bombilla.

—El CSIC informa —continúa la rubia presentadora, sin prestarle atención a la carne que se deforma en la sala, al espectáculo de la piel humana convirtiéndose en otra cosa— de las repercusiones sanitarias de un nuevo compuesto químico que empieza a circular por las calles. Una droga de diseño de fuertes efectos nocivos. Aunque aún no están claras las repercusiones a largo plazo de su ingesta sí que se sabe que...

Nadie la escucha. La habitación se acompasa a tres respiraciones que se han convertido en una. La bombilla explota, finalmente, y sumerge el sucio salón en las sombras.

Sorprendentemente no hay gritos. Nadie grita.

Damián

1?

El tren zarandea a Damián con suavidad y él no tiene claro si despierta realmente o si es todo la continuación de un sueño. Un sueño de lluvia y paredes y asfalto que araña sus pies y sus manos y su cara... y soledad, infinita soledad. Ha soñado con una ciudad entre membranas rosadas y carne llena de diminutos agujeros; ha soñado con un lugar que no conoce.

Su despertar es lento, incomprensiblemente lento. Una pequeña chispa que salta entre dos neuronas y prende fuego a una red infinita... una cóctel molotov que baja por el hueco de una mina abandonada y se estrella contra un suelo invisible en un mar de fuego.

El tren da un salto sobre las vías. «¡Puto maricón!»

Damián tiene que reprimir una arcada mientras se incorpora en el asiento. Siente como si se le hubiera roto algo en el interior. «¡Puto MARICÓN!» Siente la bota en la cara, siente la pegajosa humedad de una calle que hace más de dos meses que no ha visto, siente miedo y tiene que taparse la boca para no vomitar; para no llorar...

Está solo en el tren. No sabe en qué momento se han bajado el resto de pasajeros, pero ahora mismo solo lo acompaña un zumbido metálico, eléctrico, y una serie de luces parpadeantes en un vagón claustrofóbico y sucio. Damián está solo en el tren. Eso se repite a sí mismo. Esa es la verdad innegable.

Pero aún así los sigue oyendo.

Sale corriendo por el pasillo tembloroso, entre arcadas, para llegar a la puerta del baño; pero no llega. Vomita en el suelo en mitad del vagón, y cae de rodillas sobre su propio vómito, y llora.

Hace dos meses Damián vivía en Madrid. Hace dos meses Damián tenía trabajo. Hace dos meses Damián aún era persona. Luego vinieron las botas, los gritos, la nariz y las costillas rotas y el vértigo «¡PUTO MARICÓN!»

El ataque lo zarandea de una forma extraña, ingravida, a la que el tren no ayuda en nada. El mismo tren que se supone que lo iba a llevar a la casa de su madre, a la seguridad...

—Joder... no... joder...

Una nueva oleada de terror y asco. El suelo se estrecha a su alrededor y vuelve a vomitar mientras las alucinaciones auditivas y los recuerdos se entremezclan.

Las botas de los nazis.

«Maricón ¡Maricón!»

El asfalto mojado y la lluvia, rodeándolo, calándolo.

—¡Hey, tú!

Un Damián parpadeante le devuelve la mirada desde el otro lado del charco de vómito. Las luces del tren se estremecen y el dolor, el asco, se intensifica hasta límites que no creía posibles. Damián comienza a tener auténtico miedo. Desde que comenzaron los ataques de vértigo este es el peor con diferencia, no sabe qué hacer, qué decir, qué pensar para que el caos en su mente se detenga. Le duele detrás de las cuencas de los ojos y piensa seriamente si debe arrancárselos. El miedo le hace ver cómo si el Damián del charco le sonriera entre su reino amarillento de bilis, una sonrisa extraña, peligrosa...

—¡Hey, Damián, joder, recomponte!

Damián mira hacia arriba, sobresaltado, y las luces y el temblor del tren hacen que vea doble, triple incluso. Hay una chica cerca, o lejos, no lo tiene claro. El pasillo del tren es largo, casi infinito, o quizás sea cosa del pánico que lo hace alucinar. El dolor de los ojos se intensifica y lo hace gruñir, pero la chica, las cien versiones de la chica que ven superpuestas unas a otras como un espejo reflejando miles de otros espejos, parece no conseguir acercarse lo más mínimo por mucho que ande en su dirección. ¿Ha dicho su nombre?

—¡Damián! ¡Enfócate! —La voz sale de una infinidad de bocas. Hay una infinidad de manos que se le tienden para que las tome. Una infinidad de manos de cuatro dedos. Una infinidad de ojos preocupados. Cerca y lejos a la vez.

Las arcadas lo sacuden de nuevo, el suelo y la realidad se estrechan, Damián sabe que debe tomar esa mano. Sabe que debe dejarse ayudar. Que está empapado en su propio vómito y en sus propias lágrimas. Que si se queda solo corre el riesgo de morderse las muñecas hasta hacerlas sangrar y dejarse ir al vacío...

—¡Damián!

Y así, con ese último grito, como la rotura de aguas de un parto, un cristal en la realidad se

resquebraja finalmente. El universo se estrella contra una piedra y los pedazos se convierten en llamas. El dolor se convierte en miles de dolores. La fatiga, el llanto, en un sufrimiento infinito que solo dura un segundo... y luego la calma.

El tren se ha detenido y Damián está tomando la mano de la chica; de una sola chica. Las luces mortecinas aún zumban, aún parpadean, y el tren sigue estando igual de sucio; pero Damián sabe, instintivamente, que algo ha cambiado.

—¿Estás bien? Casi te pierdo esta vez...

Damián se ha hecho uno con la confusión. Sabe que no es posible, pero juraría que los asientos del tren están respirando, que el vagón ha dejado de tener fin y las ventanas llevan a una nada mucho más oscura, mucho más terrible, que la del túnel por el que estaban pasando apenas hacía un segundo.

—¿Qué ha...? —Pero las palabras no salen de su boca como deberían, lo hacen asfixiadas. Como si romper el silencio fuera una afrenta. Como si fuera peligroso. Hay ojos en las sombras, ojos que ven el sonido.

La chica ve como se le ponen los ojos en blanco y pierde el conocimiento mientras aún agarra su mano. La cabeza de Damián choca de forma sorda contra el suelo duro del tren y rebota, dos veces, pero ella no hace nada por ayudarlo o aminorar la caída. Solo lo mira, en esa esquina de un tren detenido en la nada.

«Una ciudad es tan grande, tiene tanto poder, como le dejan sus habitantes.

Sobre nuestra ciudad han pasado dos crisis económicas y una religiosa, por muchas ganas que tengamos de pensar lo contrario. Demasiadas crisis.

El hormigón abandonado, los solares en obras eternamente paradas, la maleza devorando ruinas que aún no han sido usadas... la muerte del coloso está ahí, si quieres verla. ¿Por qué seguimos jugando bajo las reglas del mismo juego? Parasitamos los estertores finales de algo que nunca estuvo vivo del todo, y recibimos ordenes de los gusanos que mejor se enterraron en la carne antes de que todo se fuera a la mierda. “La ley no permite esto, o aquello” nos dicen, “este es el camino correcto” nos susurran, “no

podéis cambiar nada” nos gritan; y sin embargo...»

El hombre deja de escribir un segundo y busca las palabras con cuidado. La pantalla del ordenador le devuelve un reflejo de su rostro demacrado y sonrío, porque sabe que las noches sin dormir y los días de preparativos están llegando a su fin.

«y sin embargo el mundo comenzará a escuchar nuestra voz».

Una miríada de apéndices de carne emergen de su espalda y teclean en el ordenador. Tentáculos sangrantes y sin piel que le permiten llenar las redes con su mensaje. Hueso, músculo y sangre, que emerge de su cuerpo y se vierte en internet.

La habitación está a oscuras, salvo por la luz azulada del ordenador. El hombre ha pasado demasiado tiempo encerrado en ella, fermentando su odio por todo y por todos. Hay un crucifijo en la pared y una cama bajo él, el cuarto de baño ocupa un cuartucho pequeño dentro del salón/habitación donde se encuentra y la cocina ocupa la única otra pared libre. Hay muy poco que lo represente en la habitación. Muy poco realmente suyo.

Se ríe, pero lo hace sin ganas. Con amargura.

No puede permitirse mucho más que esto: un estudio casi claustrofóbico en el extrarradio, dos comidas al día y pagar la luz, el agua y el Internet. No es el único. Vive en uno de los miles de barrios donde la ruina y la pobreza se entremezclan. La sociedad lo ha devorado y escupido más veces de las que puede contar y finalmente ha optado por esconder la basura debajo de la alfombra.

«¿Qué pasaría si quisiésemos revelarnos? La opresión y la muerte, eso pasaría. La sociedad está diseñada para que nadie pueda oponerse, para que los que están arriba siempre estén arriba y los que están abajo sientan que ese es el orden correcto de las cosas».

En realidad sí que hay algo suyo en este estudio cochambroso. Justo bajo la cama donde duerme todas las noches: una pulsante masa de carne, un corazón que late cubierto de piel y músculo, pero sin cuerpo.

Se arasca la sien con unas uñas demasiado largas, unas uñas que llevan demasiado tiempo sin ser atendidas. Las postillas en su piel saltan y sangre demasiado espesa baja por su rostro, pero no deja de hacerlo. Las palabras llegan a su cabeza desde una musa infinita, claras como el día, y él solo tiene que publicarlas para que lleguen a todo el mundo.

El latido de la carne en las sombras reconforta su soledad de profeta.

Hoy es el día. Cada célula de su cuerpo se lo dice. Hoy es el día, pero no sirve de nada la acción sin mensaje. Necesita terminar de escribir. Necesita que las redes sociales se incendien con su mensaje. Necesita que todo el mundo entienda qué está a punto de suceder antes de que suceda. Y por eso, a pesar de la tensión infinita en sus músculos continúa escribiendo. Sus tentáculos continúan escribiendo. Frenéticos. Manchando el teclado de su propia sangre.

«Pero el status quo no puede mantenerse por siempre. Los opresores y los oprimidos no pueden convivir en paz por toda una eternidad. Siempre hay algo que rompe la balanza, si está tan desequilibrada que no permite el cambio. Siempre hay algo que rompe el juego, si todo el mundo hace trampas. Y ese algo ha llegado».



La chica ha prendido fuego a un asiento en el tren y, sobre la fogata, ha colocado una olla. Huele a sangre cuando Damián despierta, entre la luz parpadeante del vagón y el sonido extraño, eléctrico, del silencio. La muchacha está removiendo la olla sobre el fuego, y de ella emana una intensa vaharada rojiza que huele a metal. Damián, que solo ha conseguido medio incorporarse, no sabe qué hacer ante esa escena.

—Me alegra que te hayas despertado al fin —comenta, con naturalidad, mientras prueba un poco del “guiso” que prepara. Las luces del tren y del fuego se entremezclan para hacer difícil el verle la cara—. Algunos no os despertáis... bueno —Sonríe, encogiéndose de hombros—, nunca.

A Damián le duele la cabeza y no entiende lo que tiene delante. La chica, el fuego, el guiso... es todo demasiado surrealista como para ser cierto. Solo tiene una cosa clara, y es una constatación tan hermosa como aterradora: el mareo y el dolor de cabeza habían desaparecido. Hacía dos meses que una suerte de mareo vestigial, de dolor de cabeza constante y desequilibrado, se había alojado en la parte trasera de su cabeza; un tumor maligno lleno de dientes firmemente arraigados entre las arrugas de su cerebro. Entre ataque de vértigo y ataque de vértigo Damián solo podía reconfortarse a sí mismo con la absoluta certeza del dolor. Semanas de medicación, de incapacidad absoluta, de ocultar el rostro tras las sábanas, en la oscuridad, hasta que todo él se había convertido en una esfera de dolor sofocante y mareo continuo, una esfera que solo esperaba al próximo ataque... y repentinamente aquello se había ido.

Repentinamente. El dolor. Se había ido.

Damián no podía hablar siquiera por miedo a que volviera, pero al mismo tiempo el alivio era tan inmenso que la sola idea de contenerse lo hacía llorar del sofoco. La falta de dolor lo estaba paralizando casi tanto como había hecho el dolor hasta ahora.

—Ven, te va a venir bien tomar un poco de flor para estabilizarte. —La muchacha continúa removiendo el guiso de olor a sangre mientras habla. Su rostro, envuelto en sombras—. Y no mires por las ventanas, no les gusta que les miren.

Damián aún no se ha recuperado de la falta de dolor, pero las palabras de la chica lo sacan del trance con un escalofrío.

Hay una cierta hostilidad extraña en el ambiente.

El suelo del vagón está hecho de una moqueta gastada que absorbe la luz, una suerte de lengua de color grisáceo que cubre el suelo de forma inane... o al menos así debería ser. Damián percibe ese color gris de una forma muy diferente en estos momentos: movimientos, ondulaciones, en la periferia de su visión; presiente más que ve al gris latir, *respirar*, y sobre su superficie sombras que reptan sobre patas extrañas.

—Te he dicho que no los mires...

Los cristales que cubren las paredes del vagón llevaban a una nada pegajosa y extraña. Una oscuridad que no había contemplado nunca, llena de... ¡Sonrisas sin cuerpo!

—¡Que no los mires, ostias! —La muchacha lo ha agarrado de la cara, sus cuatro dedos pinzando sus mofletes con más fuerza de la necesaria, y le ha torcido la cabeza con violencia hacia sí. Es la primera vez que Damián le ve la cara realmente, y entre la confusión de todo lo que está viviendo percibe que sus dientes son negros como el petróleo y que le falta un ojo—. Bebe té de flores —le dice, mientras le coloca un cuenco descascarillado y lleno de líquido carmesí en las manos—. Sé que tienes muchas preguntas, pero no puedo responderlas hasta que te estabilices. Bébetelo el puto té de flores.

Damián intenta sacar algo en claro de toda la locura que está viviendo. La chica viste un atuendo extraño, raído, como hecho de partes diferentes, de ropa diferente. Un sombrero con ala le tapa ligeramente la cara, y parece haber sufrido desgaste por el sol y los elementos, lleva una venda sucia al cuello y otras tantas en las manos. Ella misma está sucia. Junto a la fogata, ahora abandonada, descansa una mochila de campamento llena de lo que a todas luces debe ser basura... Damián solo puede pensar en una mendiga mal de la cabeza. ¿Lo habría drogado? El olor a sangre sube en nubes a sus fosas nasales desde el cuenco que le ha dado la muchacha, y Damián está tentado de tirarlo lejos de sí pero se contiene conforme el miedo le atenaza el estómago: ¿Cómo ha acabado así? ¿Cuánto tiempo tardará alguien en darse cuenta de que el tren se ha parado? Está completamente convencido de que aquella loca le ha dado al freno de emergencia... eso explicaría

también que se hubiera golpeado y que ahora estuviera conmocionado.

—Escuchame: tienes dos opciones —conforme el miedo cala es capaz de ver más y más detalles de la muchacha, como una foto que se revelara lentamente: es joven, sorprendentemente joven para lo maltrecha que se encuentra, y tiene el pelo largo, gastado, de un rubio ceniciento. Su labio superior parece constantemente marcado por una mueca de desagrado. Su único ojo sano es penetrante y peligroso—, puedes beberte el té o puedo echártelo en la garganta a la fuerza.

Tiene un cuchillo.

Damián tiene que tragar saliva para no ahogarse. La chica tiene un cuchillo en la mano derecha. Probablemente desde el principio, pero para Damián es toda una novedad. Se pregunta si puede salir corriendo pero lo descarta: demasiado mareado y, además, la bruma le impediría ver bien y lo haría tropezarse... la bruma. ¿La bruma?

Hay bruma en el tren. Una bruma no exactamente blanca, casi amarillenta, que se va extendiendo desde detrás de los rincones. Las luces siguen fallando a intervalos irregulares y cada vez que un fogonazo de oscuridad los salpica Damián puede jurar que los zarcillos de bruma avanzan por entre los asientos del tren, entran al vagón desde pequeños agujeros en la moqueta, en las paredes, como tentáculos que palpan, buscando presas...

—¡Me cago en dios, que no los mires! Bébetelo ya el puto té, Damián.

Ni siquiera se pregunta cómo es que la chica sabía su nombre, una más a la lista de cosas que no tienen sentido. El brillo del cuchillo lo paraliza, y las sombras le susurran tras la bruma. Siente sus patas de araña en el cerebro y comprende que no tiene ninguna otra opción: casi sin darse cuenta un sorbo tímido del líquido rojo ya está bajando por su garganta.

Sabe tal como huele: a sangre y a amargura, pero el efecto es casi inmediato. Damián grita y con ello descubre algo. Descubre que, aunque no había sido consciente de ello hasta ese mismo segundo su garganta había estado completamente paralizada.

—¿Pero qué...?! —Tose, se ahoga. Una ola extraña, de quietud inquieta, de caos metódico, lo recorre desde el estómago hasta la punta de los dedos. Es solo un fogonazo, pero consigue normalizar su visión: la bruma amarillenta sigue ahí, pero las sombras ya no se mueven ni susurran—. ¿Por qué me duele la garganta? ¿Por qué me duele...? ¿Quién coño eres y qué me has dado?!

La muchacha sonrío por primera vez a Damián, que ahora se da cuenta de que sigue rebozado en vómito y comienza a ponerse en pie como si nunca hubiera usado el set de músculos necesarios para ello hasta ahora. El cuchillo desaparece en su manga con un movimiento extraño de su mano de cuatro dedos y luego levanta ambas palmas hacia el chico en una clara muestra de paz.

Damián no es consciente de que, mientras se levanta a trompicones, aún mantiene firmemente agarrado el cuenco del llamado «té de flores».

—¿Mejor, verdad? —Los dientes negros de la muchacha se curvan en una sonrisa sinuosa, una sonrisa hostil—. Es difícil pensar ni respirar bien cuando estás aún clipeando, os he visto morir alguna vez porque se os olvida cómo respirar; por no hablar de que atraéis otras cosas a esta realidad... —Se encoge de hombros—. Me alegro que no haya hecho falta el cuchillo.

Los asientos en llamas crepitan en contacto con la bruma. Las luces del tren parpadean, zumban, protestan. Algo se arrastra en la oscuridad, fuera del vagón...

—¿Dónde estoy? ¿Qué está pasando? —Damián ya no sabe qué pensar ni qué preguntar. La mentira piadosa que se había contado a sí mismo, la idea de una mendiga extraña tirando del freno de seguridad de un tren en marcha y quemando asientos en un arrebato de locura, simplemente no casa con la realidad. Una especie de sentimiento extraño le dice que no puede aplicar las mismas reglas de la lógica a donde se encontraba ahora mismo—. ¿Quién eres?

—Sí, por supuesto, pero primero ven junto al fuego, Damián, necesitas secarte la pota... —Aun siendo extrañamente suave, casi maternal, la muchacha no deja de parecerle agresiva a Damián, casi violenta—. Ven ¿ves? Aquí hay un sitio tranquilo. Tómate el té. Hablar es importante pero aún necesitas espacio y calma.

Damián ha conseguido levantarse. Con el cuerpo extrañamente ingravido y la cabeza magullada, pero en pie, no puede evitar darse cuenta de que la bruma empaña parches de un vagón infinito. Hileras de ~~carne~~ asientos, unos detrás de otros, y barras metálicas donde pasajeros invisibles pudieran agarrarse, luces fluorescentes que zumban sobre un desierto de moqueta gris, y articulaciones de goma diseñadas para poder atravesar curvas inexistentes en la enormidad del vacío... Damián tiene que zarandear la cabeza para no perderse en la infinidad de un tren que no conoce límites, que alcanza hasta más allá del horizonte y se curva y esconde dónde la vista ya no puede seguirlo...

—Yo... Esto no tiene sentido...

—Pronto te acostumbrarás a no buscarlo.

Damián se marea, pero no cae en el ataque de vértigo que sabe que debería de estar sufriendo en ese instante. Damián tiene miedo, pero no el absoluto terror que sabe que sería su respuesta instintiva. Damián se acerca al fuego, porque tampoco puede hacer otra cosa realmente y porque sus sentidos parecen narcotizados y el calor quizás ayude.

La chica le da una palmadita al asiento más cercano al calor de la lumbre. En sus ojos se nota una mezcla de auténtica amabilidad y locura. Damián se sienta, sin saber qué otra cosa hacer, y sigue bebiendo el té; porque intuye que si deja de beberlo una parte de todo aquello quizás llegue realmente hasta él, y no sabe si su mente estará preparada. Los asientos del tren que arden como retorcidos cuerpos muertos, y la mochila a su lado apesta basura, pero de alguna manera el té y el

calor ayudan.

—Estás en Irkalla, Damián, el mundo más allá de los mundos: un pequeño espacio entre las branjas del multiverso, entre las diferentes realidades que se superponen unas a otras. Un espacio que no debería de existir y que sin embargo lo hace. —La muchacha habla despacio, y Damián se lo agradece. El té sigue sabiendo a sangre y a sentimientos encontrados, pero se va haciendo progresivamente más llevadero; a diferencia de las palabras de la chica. Parece aburrida, como una máquina repitiendo por enésima vez el mismo movimiento de una cadena de montaje infinita—. Has acabado aquí, entre las bambalinas, en el espacio de trabajo de un dios loco e idiota, una y mil y una veces: mil universos en los cuales te has resbalado de la realidad. Siempre tú.

Damián percibe peligro en las palabras de la chica, pero lo percibe como de lejos. Su cerebro se siente pesado, lejano... y no obstante hay una parte de él que se tensa.

—Me gustaría decirte que las cosas van a ir mejor —continúa la chica—, que has acabado con la ponzoña, pero...

—¿Ponzoña?

—Ponzoña, Damián, ponzoña. No tienes ni puta idea de lo mucho que la has liado por aquí. —La muchacha habla con un cierto nivel de desdén cariñoso, una suerte de calidez cansada y envenenada. No hace nada que indique un movimiento agresivo hacia el chico, al contrario: se comporta con amabilidad; pero él no puede evitar sentirse como si lo regañara su abuela muerta.

La chica se acerca a la mochila llena de basura, lo que incomoda a Damián, pero de sus entrañas solo extrae otro tazón lleno de grietas como el que él mismo sostiene, un tazón en el que se echa un poco del té rojizo para sí misma.

—Pero ¿Si acabo de llegar? —Damián ya no sabe ni lo que dice.

—Da igual, Damián. Acabas de llegar ahora, pero has llegado un millón de veces antes; de que yo existiera siquiera ya estabas llegando. —La chica se encoge de hombros, y algo se mueve bajo las vendas que cubren su cuello, algo que parece puntiagudo, duro y lleno de ángulos—. Jodiendo a la gente que viene aquí por su propio pie, trayendo a la fuerza a la gente que no, dándoles esperanzas de algo imposible a todos por igual... créeme, os conozco bien, Damián, a ti y a todos los que han venido con tu misma cara.

Damián se ha ido acostumbrando poco a poco al sabor del té y a lo que le ha hecho a su cerebro. Lleva mucho tiempo lidiando con la medicación para el vértigo, con las sensaciones contradictorias de un cuerpo que se desmorona, con el trauma y el dolor... el té de flores, la realidad que está viviendo ahora, por muy distorsionada que sea es mucho más llevadera que lo que ha vivido. Damián está tenso, pero se sorprende a sí mismo descubriendo que no tiene miedo. Por primera vez en muchísimo tiempo: no tiene miedo.

—¿Cómo te llamas?

La chica entorna su único ojo bueno mientras lo mira desde detrás de un largo trago de su propia taza de té. Ella también ha notado el cambio.

—Nadia, me llamo Nadia, pero eso no es imp....

—Nadia, genial, ok. —La interrumpe, sus músculos y su lengua se están comenzando a acostumbrar a lo que sea que esté viviendo y tiene que probar los sonidos antes de que salgan de su garganta, como si fueran nuevos. Paladea ese nombre y la ironía que acarrea sin sentirla del todo, sin reconocerlo—. Vale, ¿Qué quieres de mí, Nadia? No acabo de entender nada de lo que dices ni de lo que está pasando.

La muchacha parece realmente sorprendida ante la pequeña muestra de rebeldía del chico. Con movimientos lentos y cariñosos le quita a Damián el bol que tiene entre las manos, ya vacío.

—Me... sorprendes. Debes de ser de los realmente adelantados. —Más palabras sin sentido para el chico, pero la muchacha parece tomárselas muy en serio, como si estuviera decidiendo algo increíblemente importante. Las vendas en su cuello, en su muñeca, siguen retorciéndose y ella parece insegura por primera vez desde que la conozca—. ¿No sabes...? Habías... ¿Habías tomado flores antes?

Damián niega con la cabeza. No, no ese tipo de flores, al menos. El calor del fuego y el té en su estómago lo han ayudado a recuperar la movilidad de los brazos y las piernas, que ahora flexiona para acercarse más a los asientos ardientes. En su cabeza aún se mantiene un cierto mareo, como un clavo extraño al fondo de su cogote, pero es más llevadero que cuando llegó a este mundo extraño.

La chica flexiona con cuidado su mano de cuatro dedos contra la luz parpadeante del vagón, repentinamente abrumada. Damián puede percibir que la nota de hostilidad y violencia que había en ella ha ido muriendo conforme la conversación ha avanzado.

—Pues... siento decirte esto, Damián, pero... te vas a morir. —Lo dice con una cierta pena real, contrita, avergonzada. Deja de mirarse la mano y lo mira directamente a la cara. Damián puede percibir angustia en sus palabras atropelladas—. Normalmente no veníais... ¡lleváis años sin venir tan temprano!

Damián no entiende lo que dice, pero entiende que es una excusa. Y entiende el peligro.

El chico ha conseguido recuperarse lo suficiente. Lo nota en sus huesos y en sus músculos. Sabe que la ingravidez no va a terminar de desaparecer, pero que al menos ya está lo suficientemente habituado a ella como para poder moverse con velocidad, y aprovecha la oportunidad.

—¡Hey! ¡Espera!

Pero la chica reacciona tarde. Damián se pone en pie mucho antes de que ella llegue a

reaccionar y, sin darle tiempo a sacar el cuchillo, echa a correr por entre el infinito vagón de tren.

La bruma lo acoge, pero no lo toca mientras corre con los gritos de Nadia a su espalda.

La ciudad se levanta en virutas caóticas.

Raíces de ruina se extienden por el subsuelo, por entre las paredes de los edificios, resquebrajando hormigón y cristal y acero y carne; y floreciendo en enormes pétalos rojos llenos de dientes. La gente grita en las calles mientras el cielo se tiñe de rojo y negro y color madera. La policía trata de controlar, de reprimir, de golpear, de hacer entrar en razón al universo con el único idioma que conocen: la violencia. Algunos mueren, aplastados. Uno de ellos abre fuego con su pistola reglamentaria sobre una multitud asustada, y mata a seis niños. Pequeñas cabezas reventadas como pomelos.

La tierra se sacude con virulencia, y con ella el cielo, y el aire, y el espacio y el tiempo.

El Hombre ve aparecer las sonrisas reflejadas en los cristales, sin saber realmente lo que está viendo. El Hombre contempla como sus dientes curvados y sus ojos burlones atrapan a la gente que los mira y los despellejan leeeentamente; desde el interior.

En mitad de la calle, en mitad de las erupciones de piel sanguinolenta, él grita a su vez; pero el aire solo transporta el sonido a ratos, así que siente como si su garganta se quedara atascada en un infinito de gritos que no emergen de él. Uno de sus ojos se tiñe de rojo cuando una voluta de humo, o quizás de bruma, aparece entre las sombras y azota su rostro. Sabe sin necesidad de mirarse a un espejo que ese ojo suyo ha cambiado a algo extraño y terrible, y que debe huir de ahí.

El Hombre sale corriendo por entre calles que se van plegando en sí mismas, desquiciado, con una mano tapándose la media cara que siente burbujear y moverse. Ante él las farolas se alargan hasta los cielos, convirtiéndose en nuevos soles de mundos recién nacidos, y los edificios y paredes se distorsionan y desdibujan hasta reformarse en formas y cosas imposibles.

¿Son sus piernas las que corren? Siente como si se desligara de su cuerpo, y comenzara a verse a sí mismo como un espectador de su propia carrera, pero se niega a

abandonarse a esa sensación. El pánico le hace combatir todo lo que no sea correr.

Hay gente en las calles, gente corriendo, gritando, muriendo, alrededor de él... pero El Hombre no tiene tiempo para ellos. Él solo sabe, instintivamente, que debe huir, escapar, correr, esconderse... Con la misma certeza que el animal acorralado tiene de que su vida corre peligro: algo feral e indomable le dice a su carne, a su cerebro, que tiene que salir de ahí.

Tuerce en una escalera de caracol que lleva al interior de unas bodegas llenas de flores con dientes humanos, horrorizado intenta escapar recorriendo unos tejados abandonados y llega a una obra donde están construyendo un edificio con pedazos de carne, luego cae y choca contra el suelo y da vueltas sobre sí mismo que lo hacen romper varias realidades.

Ya no sabe ni lo que está haciendo ni lo que está viviendo.

Hay una herida en el cielo... ¿Es el cielo? ¿Existe algo llamado cielo cuando todo se curva sobre sí mismo en una espiral gigantesca? **Hay una herida en el cielo** y está sangrando. Un corazón emerge de ella y su latido envía reverberaciones por todo el universo y hace que le sangren los ojos. Es ~~¿Su corazón?~~ el corazón de un dios. Y verlo en el centro de una ciudad infinita que crece en todas direcciones hace que tenga que deleitarse en el éxtasis de la destrucción de su propio ego...

Y entonces unas manos lo agarran. Unas manos fuertes, cuya carne se curva en olas de hueso y dolor mientras lo agarran, cambiando por la sangre hecha luz que emite el corazón tal y como está cambiando él. Las manos lo agarran, y tiran de él. Tiran de él con brusquedad, con fuerza, y lo sacan del influjo de la luz de sangre, de la carne infinita...

Cae, se choca contra un suelo que no existía hacía unos segundos, y cuando levanta la mirada ve que hay otros como él. Otros asustados. Otros sin saber qué hacer, escondidos entre los despojos de un universo que se desmorona, y que aún así algunos de ellos han intentado ayudarlo.

Ve que mientras el universo cambia en su choque con otro universo, en su lento envenenamiento cruzado de realidades muertas, aún existen seres humanos dispuestos a cuidar unos de otro.

Y casi se arrepiente de haber causado la llegada de Irkalla. Casi, mientras se esconde junto a sus salvadores tras un muro lleno de flores que susurran.

Damián

29

Damián percibe a su alrededor como la niebla amarillenta le abre paso. Los gritos de Nadia, sus protestas, han quedado atrás. Infinitas veces atrás y frente a él ya solo queda bruma amarillenta y luces parpadeantes.

Recuerda haber echado a correr, pero ya no recuerda cuanto tiempo lleva haciéndolo.

Recuerda haber sentido miedo en algún momento, al principio, pero ya no.

El vagón infinito, las sombras y las sonrisas sin rostro que se reflejan en los cristales son casi imperceptibles en la mancha borrosa y amarillenta en la que Damián se mueve ahora... pero aún así continua corriendo. Finalmente, justo cuando comienza a preguntarse cómo es posible que pueda mantener el ritmo sin ahogarse por tanto tiempo, una de las puertas del vagón a su derecha se abre y el chico ve, a través de sus fauces abiertas al infinito, una estación de metro iluminada tenuemente. Sin pensarlo, notando en el clavo extraño en su cogote que esta es una oportunidad que debe aprovechar, Damián se lanza a través de esa puerta salvadora sin pensar en la infinidad de metros que lleva corriendo por un vagón sin puertas y con ventanas anegadas de oscuridad.

La puerta se cierra tras él con el mismo silencio irreal con el que se había abierto y la bruma extraña se queda tras ella, dentro del tren.

Damián detiene su carrera unos segundos, como una liebre herida. Necesita saber dónde está. Necesita saber qué ha sido de su casa, de su madre, de Madrid y del mundo... Pero ante todo necesita saber si ahora mismo está a salvo.

El pavimento rugoso de un andén extraño, como derretido, le devuelve la mirada.

Hay luces en las paredes, colocadas a intervalos regulares, pero alumbran levemente; de manera sinuosa si es que eso es posible para una luz. El espacio parece curvado o derretido, y la penumbra sucia, como artificial, no ayuda a aclarar nada. Es un andén corto, pequeño tanto en ancho como en largo. Dos personas no cabrían una junto a la otra sin chocarse con las paredes de cristal del tren que está aparcado en él, y que se pierde en sendos túneles inescrutables a ambos

extremos.

Damián comprende con estupor que está bajo tierra, en una estación de metro, a pesar de que él se había subido a un Ave en una estación de trenes en Madrid.

Siguiendo las extrañas líneas del andén, del suelo de losas cuadradas y desiguales, Damián vé que a ambos extremos, junto a los túneles en los que se sumerge el tren infinito, dos escaleras mecánicas traquetean en soledad. Oxidadas, levemente desdibujadas, vacías... y sin embargo tercas en su movimiento. Son lo único que rompe el silencio de la penumbra: ni su respiración consigue hacer eco entre el cemento visto de esas paredes sin enlucir, pero el ruido mecánico y constante del metal oxidado sobre metal oxidado es imposible de ahogar.

Todo tiene aire a olvido antiguo, a abandono lejano. A moho y escarcha.

Damián se siente incómodo. Un extranjero en una casa abandonada donde se han dejado las luces encendidas. No se sentía así desde que abandonó la casa de sus padres hará seis años. Siente que ninguno de los polvorientos asientos metálicos, ni de las señales parpadeantes, ni de los pilares de hormigón y metal, están hechos para que sus ojos los vean. Alguien o algo los ha desatendido hace tanto tiempo que hasta la misma memoria de algo vivo ha olvidado el lugar.

Un cuerpo muerto al que no han desenchufado del respirador y cuya cama en el hospital se ha mantenido inexplicablemente olvidada, perdida en un rincón al que no entra ninguna enfermera. Por años.

No se atreve a gritar, a llamar la atención sobre sí mismo, pero intenta buscar la presencia de alguien, de algún otro ser humano, sin éxito.

Y mientras busca, recuerda. Recuerda cuando aún era un niño, un niño que huía, y recuerda a su madre abriéndole la puerta para que recoja sus cosas «Rápido, antes de que venga tu padre del trabajo». Había miedo en sus ojos, pero él sabía que ese miedo era un miedo cómplice, que no podía fiarse de ese miedo, que aún formaba parte de la misma casa. Sabía que debía de irse de allí, para no volver, pero necesitaba la ropa de invierno que había dejado atrás...

La casa era una sombra, una caverna oscura y supurante; un agujero en su mismo corazón. Un agujero en lugar de lo que antes había sido un hogar. Fría y extraña, igual que la estación que Damián recorría en este momento, con un polvo antediluviano que se sentía pegajoso a la vista.

A su madre le gustaba tener gatos, y a su padre maltratarlos, por lo que todo olía a amoníaco y a dolor animal. En las sombras los ojos asustados de su madre se mezclaban con los ojos rasgados de animales demasiado ancianos para huir.

Damián comprende que aquí tampoco se encuentra a salvo y un escalofrío sórdido le recorre la punta de la nuca hasta la zona justo entre los omóplatos, dónde se enquista. Tiene que salir de este abandono infinito como tuvo que salir de aquel otro hace años.

La casa se había convertido en un ecosistema de dolor: su madre era demasiado pequeña, hablaba demasiado bajo, se escondía demasiado en las sombras, como para poder limpiarla entera, como para querer siquiera. Había pelo animal y humano debajo y entre los muebles. Había lascas de piel muerta y suciedad de botas antiguas en el suelo. Virutas de comida reseca, arena húmeda, probablemente heces... Solo se encendían las bombillas, casi nunca se abrían ventanas, nunca se dejaba que la luz exterior entrara no fuera a ser que algún vecino viera u oyera algo...

Damián intenta sacarse ese recuerdo de la cabeza.

El runrun de las escaleras mecánicas, las luces tenues y derretidas, y el polvo infinito son lo único que lo observa mientras prueba una a una las varias salidas de emergencia que se encuentran en la pared del andén. Todas atrancadas. Luego, sin dejar de mirar por encima del hombro en todas direcciones, intenta ver qué hay más allá en el interior de las bocas de túnel bloqueadas por el tren. No hay luz del día más allá de la oscuridad. No grita, no pide ayuda, teme que romper el silencio llame a algo a lo que no puede poner nombre, pero que sabe peligroso; en su lugar deambula por el suelo de lozas cuadradas y polvorientas con paso titubeante y en silencio. Aquí no parece haber niebla sobrenatural ni extrañas sombras ni reflejos de sonrisas... pero Damián se siente en peligro aún así, la posibilidad de que Nadia y su cuchillo emerjan del vagón de tren en cualquier momento lo hace esconderse de las acusadoras ventanas, aunque dentro solo se perciba la nada oscura e inerte de la niebla amarillenta.

Los recuerdos vuelven a azotarlo cuando la maquinaria oxidada de las escaleras lanza un gemido demasiado humano para su gusto, un gemido que le recuerda a su madre siguiéndolo, tremola, por los pasillos de un piso casi tan hostil como esta estación de metro. Siempre hablando de problemas de salud, de dolores, del abandono de algún médico, del desplante de alguna enfermera, palabras agusanadas como heridas y gangrena...

«Y aún así» se recuerda Damián, tratando de acallar el miedo «Es el único lugar seguro al que puedes volver. Aún así ibas en un tren de vuelta a esa casa».

Finalmente el chico llega a donde empezó: al centro del andén, entre columnas de hormigón y metal que Damián podría jurar que se curvan cuando las mira... y llega a la conclusión de que la única salida es pasando por las escaleras mecánicas.

«Es cierto, pero papá ha muerto» se miente. Se reconforta. «Las cosas serán diferentes esta vez».

Sus pasos resuenan cuando pisa el metal corroído, tanteándolo. Ha visto vídeos en internet sobre escaleras más nuevas que estas convirtiéndose en picadoras de carne cuando se les aplica más peso de la cuenta o simplemente se levantan con el pié izquierdo; pero tampoco le queda otra opción: no hay otra salida útil de ese cuarto enterrado, ni siquiera una escalera normal a la vista. Es

esto o quedarse solo con sus recuerdos.

El pensamiento hace que Damián acabe subiéndose a uno de los dientes desgastados y desiguales de la máquina con decisión; y esta gime y cruje... pero mantiene su ascenso con él encima.

El chico siente el tortuoso ascenso como una agonía: demasiado lento, demasiado inestable... pero aún así no se atreve a moverse y a subir él mismo los escalones por miedo a lo que pueda pasarle a los engranajes sobre los que descansa su cuerpo.

El metal sucio y combado sube lentamente por un túnel excavado en un hormigón marcado por la humedad. Sin barandilla, pues esta hace tiempo que estalló en mil pedazos, pero aún así funcionando en un vacío desconocido y casi sin alumbrar. A medida que el ascenso va acercándolo a un aire claramente más limpio, a una libertad que el chico solo puede ansiar, Damián observa extrañas flores rojas, grandes como puños pero casi indistinguibles en la penumbra mal iluminada, creciendo sobre las paredes del túnel mohoso. Son pocas al principio, pero la subida va llevándole a paredes completas cubiertas de ellas. Rojo y verde bajo luces grises.

La escalera se alarga mucho más de lo que el chico creería posible. Pronto las flores cubren casi todas las paredes, oscurecen las luces del túnel e incluso comienzan a colgar como lianas retorcidas desde el techo. Es entonces cuando el chico puede ver que no son flores: son pulmones, pulmones hechos de carne, que respiran, se hinchan y deshinchon en un bufido ahogado, un bufido imposible de escuchar por encima del traqueteo incesante de la escalera mecánica. Pulmones con pétalos de carne y tallo de planta clavados en el hormigón como tumores.

Nadia encuentra al hombre entre los escombros del antiguo ayuntamiento, muy cerca del corazón.

Sabe que no debe de estar allí, que es peligroso, pero aún así hoy se ha acercado a buscar entre las ruinas porque es donde es más probable que no hayan buscado otros ya. Hoy ha encontrado más de lo que venía buscando.

—¡Hey, tú, imbécil! —Le gruñe, mostrando una hostilidad que esconde cobardía—
¡Pírate! Esta zona está ya pillada.

El hombre, de mediana edad y casi sin pelo, con una barriga hinchada como la de un sapo y brazos enormes, casi ni la mira. Tiene sangre seca en un costado de la cabeza, pero

no parece importarle, en su lugar observa con detenimiento las flores rojas esparcidas por el suelo mientras fuma, con calma, de un cigarro de olor penetrante.

Nadia bufaba, con recelo.

Tras la caída de la ciudad en la locura, tras el apocalipsis, Irkalla se ha organizado como puede en bandas, en grupos, en barrios... algunos rebuscan entre la basura, arramblando con la comida y lo poco que aún queda de antes de la fractura; otros intentan encontrar zonas seguras, edificios que no se hayan convertido en interiores clonados y erizados de caos; los hay incluso que intentan devolver la electricidad y el agua corriente a la ciudad sin mucho éxito... no obstante, a pesar del tumulto de voluntades encontradas, algo hay en común entre los muchos grupos que pueblan Irkalla y Nadia lo sabe: solo la gente muy desesperada o muy peligrosa va sola por las calles con esta tranquilidad.

—¡Tío, que te pires! —Nadia saca un pincho roñoso, hecho con los restos de un cúter, pero el hombre se limita a dar una calada profunda al cigarrillo mientras se agacha a arrancar una planta que susurra—. Como no te vayas al coño de tu puta madre puedo pincharte aquí mismo o llamar a unos pocos y que te...

—No, no vas a llamar a nadie porque no hay nadie a quien puedas llamar: estás sola, chica —suelta el hombre, distraído, y con cada palabra una vaharada de humo blanco amarillento. Sigue sin mirarla, pero ahora arranca de forma distraída los pétalos de la flor roja y los guarda con calma en una bolsita zip—, mira: busca lo que te salga de los huevos, yo no voy a molestarte, pero por aquí no hay comida ni nada aprovechable.

Nadia rechina los dientes. Tiene hambre y sueño y sed. Alguien le ha pedido recientemente que se meta con él en un grupo para buscar comida, y ha tenido que rechazarlo por miedo a lo que podría pasarle rodeada de gente...

Lleva meses malviviendo como puede en las calles, en los rincones donde la niebla y la luz cambiante no llegan, y sabe que no puede mostrar debilidad, que tiene que enviar un mensaje.

El hombre guarda la bolsita zip en el bolsillo del pantalón, agarra el cigarro con dos dedos en gesto cansado y se arasca la calva sangrante con unas uñas largas y poco acicaladas. Tiene un ojo gris, ciego, enmarcado por una deformidad extraña en la mitad superior de su cara.

—Por ahí debe de haber algo que puedas.... —Comienza el hombre, haciendo un gesto

de despedida vago con la mano que le queda libre pero sin mirarla.

Nadia no espera a que termine, mucho antes se lanza sobre él. Es un hombre corpulento, pero anda distraído, y la muchacha va armada: espera que eso le facilite un par de cortes limpios. Si consigue incapacitarle una mano o hacerle un corte profundo en una pierna podrá retirarse tranquila sin tener que matarlo pero... si no es así sabe que tiene que enviar un mensaje.

La cuchilla oxidada roza el costado del hombre, que esquivo la acometida sin muchos problemas.

—Joder, mierda...

El hombre se da la vuelta por completo y, con una de sus enormes manos, la alcanza con un revés en la cara que hubiera bastado para tirarla al suelo... en otro tiempo. En un tiempo en el que no hubiera visto lo que a estas alturas ha visto.

El hambre y la sed se entremezclan con el dolor en una suerte de energía maniaca y la chica se las apaña para resistir el golpe, a pesar del diente roto y la nariz sangrante, apuñalar al hombre en un costado.

El calvo gruñe, se lleva la mano que ha usado para golpearla al costado herido y la mira con incredulidad, pero Nadia no ha terminado. Aprovecha el desconcierto del extraño personaje para volver a preparar el arma para un último tajo que lo incapacite...

Y entonces el humo blanco amarillo del cigarro la ciega.

El tajo pasa limpiamente por una imagen residual de lo que antes había sido el hombre. Sin peso. Sin contacto.

La muchacha se desequilibra, ha lanzado el peso de su cuerpo en el ataque y trata de volver a la estabilidad, pero mucho antes de que pueda lograrlo el hombre reaparece a su lado en una nube amarillenta y le da una patada en las costillas que la tira de espaldas.

—¡Wow, chica! —Sonríe el hombre, su ojo grisáceo brillando de forma extraña y el patrón ensangrentado de su cabeza pulsando en formas geométricas—. ¡Tienes madera!

Nadia no puede ponerse en pie. Sabe que debe, pero no puede. La patada la ha dejado sin respiración y con huesos magullados que protestan. Tose, pero no se levanta.

El hombre se mira la mano, la mano cubierta de su propia sangre con la que se ha agarrado el costado, y la sonrisa se le ensancha en la cara. Luego lanza una carcajada extraña.

—Muy bien, muy bien, mensaje recibido. Me iré de aquí para que puedas buscar entre las ruinas alguna cosa que no se hayan comido ya las ratas o las flores...

La forma de su cráneo, especialmente la mitad que había estado arascando hacía unos segundos, cambia. Es como si cristales y gabillas metálicas se movieran debajo de su carne y trataran de emerger rompiendo piel y hueso en el camino. Nadia, aturdida como está, no puede sorprenderse; aunque duda que lo hubiera hecho de estar en plenas facultades. Irkalla tiene una y mil formas de retorcer la carne.

—¡Joder! Como duele, me has cortado bien chica... me has cortado bien... —El hombre sigue riéndose, una risa extraña, agresiva, pero a pesar de la absoluta indefensión de Nadia no se acerca a ella—. Si sigues así algún día te vas a hacer la reina de Irkalla ¡Ja!

Mientras se ríe de su propio chiste, uno que no tiene sentido para nadie que no sea él mismo, el hombre comienza a alejarse.

Nadia continúa en el suelo, incapaz de comprender lo que acaba de pasar ni de respirar correctamente con el pecho magullado, pero con una sola certeza que comienza a abrirse paso conforme trataba de recuperar la respiración: ese hombre acaba de teletransportarse. Ese hombre, con su ojo extraño y su cabeza cubierta de heridas, acaba de hacer algo imposible.

—¡Espera! —Consigue gritar, con la boca aún llena de sangre—. ¡Espera! Eso... eso que acabas de hacer...

Un gruñido nuevo de dolor. La muchacha no puede seguir gritando, pero no es necesario: el hombre se ha detenido.

—¡Ajá?

La media sonrisa del hombre es desagradable e hiriente para Nadia, pero se traga su orgullo.

—Puedes... ¿Puedes enseñarme a hacerlo?

Por respuesta las heridas extrañas de su cabeza se erizan en cristales y formas extrañas mientras su sonrisa se ensancha aún más.

Elvira es quien llega a recoger los tesoros de Tierras Irreales que trae, otra vez.

Según se acerca, traspasando la niebla que separa las realidades y andando entre las vías de un tren que ya no existe, Nadia medita unos segundos si es moralmente aceptable entregarle la mochila a la traficante; sabe que de su colaboración con Elvira nacerán nuevos esclavos, morirá más gente... pero finalmente se encoge de hombros: tiene las manos manchadas con demasiada sangre como para que le importe un poco más.

La mujer, casi dos metros de músculo, cicatrices y piel morena, sonríe con sus labios manchados de negro mientras revuelve la mochila que le lanza Nadia según sale del túnel.

—Comida, agua para dos meses y al menos dos baterías cargadas. —Elvira recibe el precio con una mueca de desagrado, pero asiente aún así: dentro de la mochila hay vasos de cerámica, cáscaras de fruta e incluso cristales rotos meticulosamente envueltos en papel de periódico, merece la pena—. Y no se te ocurra joderme como la vez pasada con baterías a medio cargar o por mis muertos que les venderé el próximo cargamento de bombillas a los Apóstoles.

Elvira frunce el ceño, enfadada, pero solo un segundo. Tarda poco en menear la cabeza y volver a sonreír.

—Vamos, vamos, sabes que eso fue un error de los chicos. Ya te mandé sus huevos en frascos para compensar. —Le da un manotazo amigable en la espalda mientras la acompaña por las derruidas salas interminables del edificio. Nadia solo bufa con cansancio, recuerda los testículos flotando en formol, demasiado bien para su gusto, y Elvira lanza una carcajada maliciosa ante su respingo de asco—. Me aseguraré de que te llegue todo como debe, tienes mi palabra.

La enorme estación abandonada se retuerce en cascotes y flores rojas alrededor de las dos mujeres. Salen de las vías del tren por una entrada lateral de servicio, pasan salas y salas de ruinas, y luego vuelven otra vez a las mismas vías de las que habían salido. Nadia odia con todo su ser el caos de las tierras irreales como esta, reprime el gruñido de fastidio que sabe que deleitará a Elvira.

Finalmente, tras reiniciar la realidad un par de veces, una enorme nave vacía llena de escombros les devuelve la mirada al traspasar las salas derruidas. Son las mismas vías cubiertas de niebla, las mismas flores que respiran y susurran y los mismos carteles de Renfe abandonados y pelados por el tiempo... pero ahora con un andén donde antes solo había la nada. Elvira la acompaña durante todo el proceso: tiene una voz de trueno, y a Nadia el eco que produce su risa y su parloteo le molestan sobremanera, pero no parece que la mujerona tenga ninguna prisa por volver a sus asuntos de esclavización y contrabando.

—Es raro verte venir sin sangre, Cercenada...

Nadia se detiene en seco cuando está a punto de llegar al andén de la estación y le lanza una mirada de advertencia.

—Ya hemos hablado sobre llamarme así, Elvira... hubo sangre para que lo entendieras...

Las vendas en las manos y el cuello de la muchacha se tensan con extrañas protuberancias puntiagudas que se mueven como la marea, y Elvira, cuyos pectorales son del tamaño de niños de tres años, da un paso hacia atrás y levanta las manos en son de paz.

—¡Hey, hey, hey! Relax, por dios, relax. Disculpa, aún te siguen llamando así en la ciudad y a veces se me pega ¿Vale?

Elvira evita decir que nunca dejaron de llamarla así. Que todo el mundo la llama así. Pero Nadia tampoco necesita escucharlo para saberlo. La chica le lanza una mirada llameante a la traficante y se aúpa al suelo del andén quebrado desde las vías. Más ruina. Nadia odia Irkalla, odia en lo que se ha convertido su mundo, y odia tener que hacer tratos con aquellos que la desprecian; pero decide no actuar y dejar que la rabia bulla en su interior. Habrá tiempo de dejarla salir.

—¿Pero... has matado a alguien esta vez? —Insiste la mujer, cubriendo en un pequeño salto lo que a ella le ha costado escalar con pies y manos.

—No —Gruñe ella.

—Vaya, toda una novedad... —Sopesa Elvira mientras la ayuda a pasar por entre los cascotes con un abrazo de oso—. ¿No has ido a buscarlo esta vez? ¿Te has cansado ya del juego? ¿Necesitas hablarlo?

No, no lo necesita. Necesita paz y silencio. Necesita poder encargarse de sus asuntos. Pero Nadia aún tiene que soportar casi veinte minutos de la risueña, atronadora y parlanchina presencia de la mujer antes de llegar a la salida de la estación. Los ~~pulmones~~ pétalos de las flores están juguetones hoy y las hacen moverse por espacios entre los espacios del universo, lo que alarga considerablemente la caminata para desesperación de la chica de cuatro dedos.

La ciudad las recibe a ambas con los brazos abiertos una vez traspasan las puertas de la estación finalmente.

Irkalla, la urbe infinita. Una esfera perfecta de calles y edificios que se extienden en caóticas olas que desafían a la gravedad. Techo, suelo, pared y asfalto se mezclan sin un sentido aparente, como si alguien hubiera recortado una tira de papel y la hubiera pegado sobre sí misma. Hay farolas grisáceas esparcidas por todas partes, perpetuamente encendidas, pero que apenas si ofrecen luz real; no, no es de ahí de donde viene la luz que permite ver en la esfera de Irkalla: a Irkalla la ilumina su corazón.

El corazón de un dios.

Quieto, flotando en el centro del caos de hormigón, basura y cuerpos humanos, bombeando sangre-luz con cada latido; permitiendo de forma caprichosa que unas partes de la ciudad disfruten de algo parecido a una noche o reciban de lleno un día de verano abrasador de realidades.

Hay gente en las calles, un bullicio que nunca muere: un par de niños se cruzan con ellas dos, corriendo por entre las calles sucias y riendo, los tenderos gritan sus mercancías desde balcones medio derruidos en los edificios o puestos móviles hechos con chatarra, Apóstoles de rostros desfigurados y carne revuelta como la plastilina se mezclan con duros traficantes de esclavos que llevan a hombres y mujeres envueltos en oscuridad y cadenas... siempre hay algo que comprar, algo que vender, algo que intercambiar...

Dos adolescentes las saludan cuando emergen de la estación. Las dos se pasan un cigarro de flores, despreocupadas, mientras permanecen sentadas perpendicularmente al nivel de calle. Sentadas sobre una pared. Elvira les grita con alegría, finge una reverencia y ríe a carcajadas, prometiéndoles traerles algo la próxima vez que vaya a las vías.

Los edificios se funden unos con otros, llenos de grietas, escaleras que emergen de las paredes sin llevar a ningún lugar y techos sin sentido. Cables y tuberías emergen en las calles, reptan por sobre las caóticas superficies y vuelven a enterrarse en el hormigón. Las compras, las conversaciones, el día a día se lleva a cabo en multitud de ángulos y gravedades. Un hombre le lanza una cuerda a los habitantes del Bocarriba para que le suban trozos de metal en una cesta, una sorprendente cantidad de adolescentes aprovechan los cambios de gravedad para propulsarse por los tejados y las paredes usando tablas y patines...

—¿Te vas ya a casa entonces? ¡Al final no me has contado nada de cómo ha sido esta vez! ¡Vamos, Nadia, llevamos conociéndonos muchos años! ¿Nunca me vas a querer contar nada? ¿Somos amigas no? ¡Vente a tomarte algo conmigo al Desplomado!

Nadia no tiene amigos ni amigas, Nadia tiene clientes. Se contiene de decirlo en voz alta, pero es la verdad, y ni por toda el agua limpia de Irkalla piensa ella acercarse al fumadero de flores que es el Desplomado. No obstante hoy no es un día como los demás, y la insistencia de Elvira por conocer los detalles de su incursión a las Tierras Irreales la pone nerviosa.

—No tengo tiempo, El, de verdad que no —suspira, intentando que al suavizar el gesto y usar el diminutivo la gigantesca mujer deje de encontrar intrigante su mera existencia y la libere—. Hay mucho que organizar antes de salir de nuevo, y siempre hay alguna brecha...

Elvira suspira, abanicando una mano en gesto de cansancio mientras recoge a sus esclavos con cara de sombra de donde los había dejado atados. Un rebaño de media docena de hombres y mujeres la siguen, innecesariamente encadenados, como zombies.

—De verdad... ¿Sabes que solo te importan a ti, no? —Los cuerpos humanos con rostros como borrados por una goma negra gruñen lamentaciones ininteligibles cuando se ponen en marcha, pero ambas los ignoran—. Para todos los demás son más recursos, sea por un lado o por otro ¿Por qué no te relajas? Incluso aunque dejes de impedir una o dos brechas a la semana seguirán

habiendo más en un solo día de las que podrías contar en toda una vida: ¡Es como pegarse a puñetazos contra el mar!

Nadia tiene que resistir mucho las ganas de golpear a la mujer, es la dueña de la estación y sería un desperdicio perder acceso a esa parte del mundo solo por no poder calmarse un poco. Su mirada y su lenguaje corporal envían un mensaje bastante claro: tiene prisa, fin de la historia; pero Elvira es una mujer poderosa, y como todos aquellos con poder, los deseos de los demás son sugerencias para ella.

—¡Vamos! Hace poco vinieron con un buen cargamento y con esto que me has traído tendremos para mantenernos durante lo que queda del año ¡Hay que celebrarlo! ¿Te acuerdas de Rorro? Esa chavala sigue coladita por tus huesos. Sé que no eres amiga de usar esclavos, así que no habrá ninguno: solo nosotras tres y un reservado, le podemos dar la noche de su vida a esa enclenque —Una sonrisa cómplice que no encuentra cómplice—. ¡Todo de mi cuenta! ¿Eh? ¿Qué dices?

Ambas andan ya por las calles retorcidas de la ciudad, Elvira hablando y Nadia frunciendo el ceño bajo su sombrero de ala ancha. Están cerca de la casa de la chica y ella comprende, súbitamente, que su acompañante no va a aceptar un “no” por respuesta. Que la va a acompañar hasta su mismo piso si hace falta. Nadia no puede permitir eso.

Hay agua sucia y desperdicios amontonados aquí y allá. Una maraña de ratas, llenas de ángulos rectos y varillas de metal, les chillan cuando pasan a su lado. Sus patas y sus colas llenas de protuberancias cubiformes arañan las paredes por las que trepan con descaro. Un gato sin pelo y lleno de pliegues de carne acecha entre las sombras, en las paredes o los techos de las casas, a veces a la vista y a veces intuido.

Han llegado a su calle.

Nadia se da cuenta de que tiene que cambiar de estrategia. No tiene tiempo para esto.

—Hummm... ¿Rorro, dices? —Sonríe, o al menos espera sinceramente que su cara aún recuerde como se sonreía—. ¿Esa chica de las rastas, no? Debe tener un gusto pésimo.

Elvira suelta una carcajada, pillada por sorpresa pero contenta con el cambio de actitud.

—¡Ni que lo digas! Es una pipiola, va a tener que aprender o se la van a comer viva —Sonríe con cierto deleite malvado, aunque cariñoso—. ¿Te vienes a enseñarle?

Nadia tiene que hacer un esfuerzo por no mostrar su desagrado. Si Elvira fuera mínimamente tan amiga como dice ser sabría que no, que Nadia no iba a “enseñarle” nada a nadie. Que la simple idea le causa repulsión... pero en lugar de decir nada de eso se obliga a sonreír, cómplice, con su único ojo brillando de una alegría que no siente.

—¡Por supuesto! Dame un par de horas de sueño y que me cambie los vendajes —Hace

mención a ellos queriendo, y la sensación de incomodidad esperada aparece—. Espérame allí si quieres y ve pidiendo por mí.

Elvira tira un poco más fuerte de la cuenta del manajo de cadenas de sus esclavos, probablemente llena de repulsión aunque no lo demuestre, y solo insiste un poco sobre que la estará esperando y que tendrá el mejor Ikor disponible solo para ella, que no la deje tirada... luego, aunque sin perder la sonrisa, se excusa y finalmente se va.

Nadia aún le deja unos segundos a la mujer para que desaparezca entre los callejones y los edificios antes de cambiar el gesto amigable por su habitual seriedad y entrar, finalmente, en su edificio. No va a ir al Desplomado hoy, y Elvira se lo agradecerá. Nadie quiere recordar lo que hay debajo de las vendas de un Mensajero como ella.

En cuanto entra al edificio Irkalla se difumina a su espalda y desaparece. La ciudad da paso a un pasillo de hotel amarillento y enmoquetado, infinito, y en cuanto la visión se le aclara Nadia corre por él en busca de una puerta que conoce ya de memoria. Tiene que encontrarlo a toda costa, aunque eso signifique hacer un trato con el demonio.

Damián

3?

No puede más, simplemente no puede más.

Tiene sed y hambre, y miedo. Lo que parecieron horas de ascenso en escaleras mecánicas destartadas se intercalaron con horas de búsqueda frenética por túneles llenos de flores extrañas, y luego por horas de más ascenso infinito.

Estaciones de metro enmarañadas unas encima de las otras se sucedían con salas de descanso, escaleras y ascensores; todo puntuado por señales de metro con mapas absurdos, carteles despegados y graffitis que escritos en un galimatías ininteligible. Damián ha paseado ya una infinidad de pasillos mal iluminados y abandonados desde dios sabía cuando... y se siente como dentro de una de esas surrealistas imágenes generadas por una I.A. Como si alguien hubiera alimentado una máquina con los conceptos de “ciudad”, “estación de metro”, “hormigón subterráneo” y “hierro urbano”; y luego le hubiera dejado reproducir una red de metro sin explicar nada más.

Todo está ligeramente combado, ligeramente derretido, ligeramente... mal. Nada guarda sentido con lo anterior. Una telaraña de esfuerzo arquitectónico confusa y sin fin que no parece tener más objetivo que declarar una intención oscura de grandeza y decadencia.

Damián tiene que sacudir la cabeza para no caer en la extraña sensación de vértigo que le recorre la espalda, como patas de insecto. Solo quiere llegar a casa, a su casa, y descansar...

Lleva horas vagando deshidratado, aterrorizado y hambriento por un mundo solitario y abandonado, empieza a pensar en qué significa eso: “su casa” ¿Dónde está su casa? El recuerdo de aquel vórtice malicioso del que huyó hace años no puede ser una casa...

Niega con la cabeza.

Hay preguntas más acuciantes, puede que su casa no sean los ojos marchitos de su madre entre la oscuridad tenue de las bombillas; pero tampoco lo era ya Madrid y sus calles hostiles. Unas botas con puntera de acero se habían encargado de fijar esa clara frontera. Y si no tiene casa, si no tiene un lugar seguro al que volver, es un problema para el que no tiene energías ahora mismo. «Lo primero es saber dónde estoy, es salir de esta pesadilla» Se dice a sí mismo, y con eso gana un

tiempo precioso que le permita huir de la ansiedad.

—Estos ya se han ido a la mierda, y ahí hay que poner más...

El corazón de Damián da un vuelco ¿Voces? ¿Voces humanas? ¿Vienen de arriba o de abajo?

Damián se encuentra en el descansillo de lo que debía ser una salida de emergencia. Tanto hacia arriba como hacia abajo unas escaleras infinitas y anegadas en lianas y flores le devuelven la mirada. El eco de su propia respiración, de **los murmullos** de las flores, se hace ensordecedor cuando espera a que alguien vuelva a decir algo.

—¿Cómo de lejos vamos a ir? No quiero encontrarme con la niebla de frente...

—¡N-no me jodas, tío! Como nos gafes te a-ahostio.

—¡Shhhh! ¡Venga ya los dos! Ya queda poco, pero hay que estar seguros de que si llega alguien se los encuentre pronto. Por aquí no pasa la niebla así que tú sigue pintando.

Damián sigue a las voces, sube un par de tramos más de escaleras y llega a una puerta de emergencia desvencijada que cuelga, mustia, de unos goznes oxidados. El corazón le late con fuerza y eso lo hace ir despacio. Lleva una eternidad recorriendo pasillos y salas extrañas, abandonadas y polvorientas y la luz durante todo ese tiempo ha brillado por su ausencia. Fluorescentes medio descolgados y luces de emergencia verdosas han sido sus únicas compañeras, pero siempre alumbraban menos de lo esperado, siempre lanzaban sombras curvas, e iluminaban de forma extrañamente engañosa... la luz que emerge por entre los goznes de esta salida de emergencia, sin embargo, es la primera en todo este tiempo que le recuerda a una luz verdadera. Una luz en la que puede confiar.

Y eso, irónicamente, lo hace dudar.

Permanece en la puerta. En la penumbra. Ni siquiera sabe muy bien por qué.

—¿Y qué pasa si nos encontramos a una sombra aquí, eh?

Las voces se escuchan claras al otro lado. También el sonido de un espray de pintura. De varios, de hecho. Damián se acerca a la puerta con cuidado: quiere ver qué hay al otro lado.

—P-pues no sé, tío, ¿tú qué coño c-crees? Le miras a los o-ojos y le comes la boca m-mientras nosotros salimos por patas.

Tres personas. Un carrito de la compra lleno de latas de pintura.

—¡Me vas a comer los huevos, Nero!

¿Una fábrica abandonada? Damián ve maquinaria destrozada. Enorme maquinaria destrozada.

—¡Hey! Nada de llegar... —¿Un forcejeó?—. ¡Nada de llegar a las manos, joder!

La puerta apenas se sostiene sobre una de sus bisagras roídas. Descansa como puede, ladeada contra el suelo. Un triángulo de luz pasa a través del hueco que deja y Damián acerca la cara a ese hueco para ver mejor la sala que hay al otro lado.

Una chica de piel azabache y el pelo ensortijado y ropa ancha, manchada de pintura. Un muchacho larguilucho con *piercings* y media cabeza rapada. Otro más bajo y ancho, con mechones azules y un brazo en cabestrillo. Los tres pintan las paredes de la fábrica, cuando no se pelean...

—¿P-pero tú lo has oído, A? ¿C-cómo se puede ser tan puto egoísta, César? ¿Eh? Dímelo, anda, gilipollas. —El chico del pelo azul, Nero.

—¡Que no me toques, coño! Egoísta mis coj... —El de los *piercings*, César.

—¡Ya! Ya ¿Eh? Vamos a terminar con esto en paz y nos vamos, que está la cosa caldeadita... —¿La chica se llama A?

Y entonces la puerta se desploma. Damián vé cómo su leve toque hace que el marco de metal corroído se combe. Ve como la puerta termina por partir su único punto de contacto con el metal naranja. Siente el peso que cambia de posición y la puerta cayendo. Y luego un segundo, un segundo raído, como tela que se deshilacha. Y el estruendo.

Y el silencio

La sala es pequeña y sucia, llena de un polvo antiguo y de maquinaria vieja. Los muros son utilitarios, de hormigón armado y poco más, y el suelo no está enlosado. Damián ve papeles húmedos y escombros en casi todas direcciones. Parece un cuarto de máquinas de algún tipo, pero terriblemente abandonado. Ahora que los tiene de frente el chico puede observar los mismos *graffities* que ha ido viendo a lo largo de su ascenso demencial esparcidos por las paredes de la fábrica, solo que aquí muchos de ellos son legibles: “Por aquí” y una enorme flecha que apunta al lado contrario a donde Damián se encuentra.

—¡Me cago en mi puta vida!

—¡Tapaos los ojos!

César le lanza una lata de pintura a la cabeza mientras se tapa la cara, antes de que ninguno tenga tiempo de reaccionar, y Nero sale corriendo hacia la puerta a la que apunta la flecha. Solo la chica se queda quieta, devolviéndole la mirada.

—¡Hey! ¡Gilipollas! ¡Relajad! —Les grita A a sus compañeros, sin inmutarse— Ya os he dicho que por aquí no hay sombras.

El proyectil le ha pasado rozando la cara, pero Damián no reacciona. Los ojos verdes de la chica y su lenta sonrisa, como de tigresa, lo hacen sentirse cazado. Y no tiene claro si eso le gusta.

La luz de un faro de coche alimentado por una batería ilumina la escena.

Damián no tiene claro cómo reaccionar ni qué decir mientras Nero se asoma lentamente a la puerta que acaba de atravesar a toda prisa y César se destapa la cara. Al menos cuatro de los ojos que lo miran tampoco tienen claro como hacerlo.

—¿Hola? Esto... ¿Perdonad la interrupción? —Su propia voz le suena irreal ¿Cuánto tiempo

lleva sin usarla?

—No jodas, no me puto jodas ¿En serio? ¿Un Adelantado? —Consigue romper su estupor el chico de los *piercings*.

El muchacho se va poniendo rojo conforme habla, rojo de ira, y al terminar le da una patada a algo.

—A, ni se te ocurra. Ya nos la estamos jugando por estar aquí. Habíamos quedado en ayudar y ya —Damián ni siquiera sabe por qué está ofendido, pero aún así recibe una mirada asesina.

La chica de ojos verdes mantiene la sonrisa felina.

—¡Nah! L-Lo dejamos aquí y ya ¿N-no, César? —Nero, que camina desde la puerta con una dignidad que no se ha ganado, se atraganta de forma extraña con algunas palabras; pero aún así se desenvuelve con un cinismo caustico— ¡Pues claro que es un puto Adelantado, imbécil! ¿N-no le ves la cara? Lo dejamos aquí y que se lo coma una sombra o que s-se lo trague la bruma o mejor aún —Le lanza una mueca indescifrable al chico, algo entre la decepción y el enfado—: que lo pille algún Apostol ¿N-no? Es que ya hay que ser hijo de p-puta...

Damián mira hacia atrás, al descansillo del que proviene, del que aún no ha salido del todo, y luego a los veinteañeros que tiene enfrente. Las flores rojas que lo rodean murmullan, pero aparte de eso él no siente peligro alguno. No tiene claro que esto sea una mejora de lo que estaba viviendo antes.

—Mira, Nero, te estás buscando una hostia y por mis putos muertos que...

—¡Chicos, chicos, chicos! —La muchacha los corta con una alegría extraña—. ¿Estáis viendo de donde viene? ¡Ha viajado por las Tierras Irreales! —Damián percibe su entusiasmo salvaje como peligroso, pero aún así extrañamente cálido—. Sé que tendrás muchas preguntas, si no te importa ¿Te puedes acercar un poco y así hablamos? Nosotros no debemos acercarnos mucho más a las flor...

César estalla, pateando algo de nuevo mientras anda en círculos; ofuscado.

—¡Y una mierda! Acércate tú al Adelantado, a saber lo que trae ese de otras dimensiones...

La muchacha frunce el ceño, levanta un dedo como diciendo «Espera un segundo» y se acerca al chico de los *piercings*. César no tiene tiempo de reaccionar antes de que A le coja de la pechera de la camisa, lo baje a su altura y le cruce la cara sin miramientos. El estupor del estallido de violencia deja al chico sin queja y a Damián sin palabras.

Sin más aspavientos A suelta al muchacho y vuelve a sonreírle al a Damián como si nada hubiera pasado. Luego le tiende una mano en un gesto de invitación. Todo sucede tan rápido que Damián solo tiene tiempo a agradecer el no ser él el receptor de la torta.

Una risilla entrecortada emerge de los labios de Nero, que no obstante no dice nada, y César

parece necesitar hacer un *reboot* del sistema para asimilar lo que acaba de suceder. El muchacho se lleva una mano a la cara pero no consigue articular una respuesta.

—No le hagas caso a César —La muchacha echa miradas por detrás de Damián cada cierto tiempo, nerviosa—. Las flores le tienen el cerebro frito. —Un guiño, Damián no tiene claro por qué—. Sal de ese cuartucho entre dimensiones y todo empezará a tener más sentido, te lo prometo.

Damián ve la urgencia en su rostro, pero la escena le es demasiado absurda.

—¿Sois conocidos de Nadia? —Se arrepiente al instante de haberlo preguntado, pero ya no puede echarse atrás—. Escuchadme, no quiero problemas, solo quiero salir de aquí a la superficie y ver dónde carajos estoy.

La muchacha levanta las manos en son de paz. El tal César está cada vez más rojo de ira, pero se mantiene callado. Nero ha aprovechado toda la historia y ha recogido la pintura en el carrito, sobre el que ha puesto la batería del coche y el faro y el cual sostiene ahora con su brazo bueno.

—No conocemos a n-ninguna Nadia, y tampoco queremos p-problemas. —Se encoge de hombros el chico—. P-pero creeme: si te quedas a-ahí donde estás vas a atraerlos.

Damián mira hacia atrás y, aunque sigue sin haber nada en el pequeño descansillo ni en las escaleras, solo penumbra rota por luces fluorescentes, la sensación de pequeñas patas de insecto en su espalda vuelve a él. Las flores rojas parecen respirar vaho, un vaho extrañamente amarillo... y eso lo alarma.

Necesita ayuda; eso lo sabe. No tiene ni idea de qué está pasando y necesita ayuda.

—Ok, vale, pero sea lo que sea esto no pienso tomarme ninguna mierda rara que me deis...

Nero y la chica de piel oscura lanzan una carcajada, y luego esta última le guiña un ojo mientras él se acerca.

—¿Cómo te llamas, chico? —Le tiende una mano, una mano con un guante sin dedos manchado de pintura.

—Damián, me llamo Damián, y va en serio, no me voy a tomar nada.

—Sí, claro, un Mensajero abstemio —Se ríe César con acritud—. Lo que tú quieras anda... A, por mis cojones que esto se lo explicas tú ¿Eh? No me voy a comer yo tus marrones.

La piel se le derrite sobre los músculos mientras recita el mantra con unos labios que poco a poco dejan de existir:

—La carne es una prisión, la piel una ofrenda.

Sus hermanos de congregación están junto a ella, la apoyan, pero solo ella puede entregarse. Solo ella puede hacer la ofrenda. Y la hace, con fé absoluta, se entrega en cuerpo y alma.

Los huesos se le retuercen en el éxtasis del dolor. Astillas de muelas nacen debajo de sus uñas, y las perforan. Los huesos de su cadera emergen de su piel en un parto que la lanza al suelo de rodillas. Las cuencas de sus ojos se fusionan y siente rozar sus globos oculares uno con el otro. Pero aún así permanece, agradecida.

El corazón la baña con sangre-luz, cada latido una nueva oleada de cambios.

—La piel una ofrenda...

Pare un feto muerto que se fusiona con su pantorrilla, luego pierde el pelo y los dientes. La carne se le amalgama una con otra y las lágrimas del dolor más inimaginable se entremezclan con las de gratitud.

—Lha phield... —No le quedan labios para recitar, pero cree tener una boca en algún lugar de su anatomía... y con ella sigue lanzando el salmo.

Los otros Apóstoles están escondidos cerca de ella, todos han pasado por esto mismo y todos recitan el mantra, el salmo, cuando a ella ya no le quedan pulmones con los que recitarlos.

El corazón late finalmente en otra dirección, pero para ese entonces casi no queda nada de ella. Recogen su cuerpo marchito y destrozado, balbuceante, del altar hecho de gabillas de hierro donde la luz errática de un dios la ha deshecho. Sigue viva, sorprendentemente sigue viva. Pero quizás no sea una vida que merezca la pena vivir.

Los otros Apóstoles, los que fueron más afortunados que ella, aquellos a los que su dios había mirado por menos tiempo, aquellos a los que la doctrina no había inmolado, la llevan en brazos solo un momento para luego lanzarla a la calle, fuera de la casa de su religión. Fuera del suelo sagrado.

—Pecadora... —Mascullan, con labios retorcidos y lenguas de formas extrañas.

—Descarriada... —Niegan, los más piadosos, mientras pasan a su lado con pies y piernas retorcidos, y la certeza de que morirá en unos pocos días.

—Hereje... —Sonríen, los fanáticos, sintiendo que en su castigo se reconforta su fé y sus órganos deformes.

Todos saben que el fallo del ritual se debe a una falta de carácter de la mujer. Un

castigo apropiado para un pecado desconocido.

Tras el ritual de cambio y el abandono de la mujer los Apóstoles, con sus túnicas hechas de su propia piel, se dispersan de nuevo por Irkalla. Pronto estarán de nuevo cazando adeptos en Tierras irreales, con sus miembros solo ligeramente derretidos, ligeramente cambiados, y su fé intacta.

Mientras tanto ella, la mujer, la ofrenda, le pide a su dios que le de lacrimales con los que llorar y dientes con los que rasgarse ella misma la tráquea; sin respuesta.

Dios, si existió alguna vez, es ciego y sordo.

—¿Sabes si ha viajado ya antes? ¿Si planea algo?

Nadia se muerde el labio, con cierta desesperación, pero no responde. Quiere pensar que la respuesta a esas preguntas es un no rotundo, pero no lo sabe.

El edificio mismo cruje cuando la cabeza hecha de fillos metálicos, tuberías y cables niega lentamente. Una cabeza calva, de mediana edad, llena de bultos extraños.

—Entonces sabes lo que hay que hacer. Tienes que dejar de negociar con ellos.

Las vendas en las manos de Nadia se mueven. Cristales rotos y trozos de metal y cemento se mueven dentro de su carne, reaccionando a sus emociones.

—Ha habido otros, no todos ellos han hecho más grande Irkalla... —suelta, sin mucho convencimiento—. Algunas veces simplemente vuelven a su mundo y se olvidan de todo... o encuentran otro, con una casita en el campo quizás, donde puedan vivir tranquilos...

Nadia se encuentra a mucha profundidad dentro del edificio. Hace tiempo que la arquitectura ha perdido toda su relación con la realidad: paredes, suelos y materiales de construcción se encuentran unos con otros en un maremagnum de ángulos rectos que convergen en un enorme esfínter. Un túnel en lo más profundo de la realidad, a mitad de camino entre la nada y los espacios infinitos.

Y en el centro de ese túnel, claustrofómicamente pequeña, la habitación al final del espacio.

Venas metálicas, tubos, marañas de cables reptantes, metal de construcción, hormigón y ladrillos colocados en formas extrañamente orgánicas... una habitación compuesta completamente por materiales de Irkalla apelotonados unos encima de otros, movedizos como gusanos.

—Te enseñé a usar el cuchillo y las flores, no la lengua, Nadia. No pienso ayudarte si vas a

olvidarlo.

En el centro de la habitación descansa un cuerpo momificado, el del hombre que le enseñó a sobrevivir. Manos engarfiadas, piel hecha papiro, un charco seco donde habían estado los líquidos putrefactos de su cuerpo... extraños restos retorcidos que no son la fuente de donde proviene la voz con la que habla Nadia. La misma habitación se curva. Se contrae. Y las marañas caóticas de cables forman labios que se mueven y generan sonido. Y los ladrillos se manchan con ojos que la observan.

El hombre es ahora la habitación misma.

—Tú podrías haber acabado como ellos —continúa la voz sin cuerpo, que proviene de todas partes y de ninguna a la vez—, tú podrías haber creado tu propia Irkalla pero, en lugar de eso, viviste el dolor del nacimiento de una ciudad infinita ¿Cuál fue la promesa que hiciste entonces, Nadia?

La muchacha sigue mordiéndose el labio.

—Pero esto es diferente: ¡él ni siquiera es el primero en su propia dimensión!

—¿Cuál fue la promesa, Nadia? —Repite la voz, esta vez con más firmeza.

Silencio.

—... que no dejaría que sucediera más veces.

Silencio.

—... que me aseguraría de no dejar que arruinara más mundos.

Una serie de crujidos sacuden el edificio, crujidos de satisfacción. Nadia se aguanta las ganas de decir nada más mientras un ojo de ladrillo y gabillas se encuentra con su único ojo bueno. Odia al hombre, odia sus métodos, odia en lo que la convirtió y odia en lo que podría haberse convertido de no haber estado él allí. Pero lo necesita, mientras ese ojo hecho de materiales inorgánicos se resbala por la habitación y la estudia desde diferentes ángulos se lo recuerda, lo necesita.

—Exactamente. Sabes que cada Damián que permanece con vida es la semilla de un nuevo cataclismo. De una nueva Irkalla. Son destructores de mundos, de universos, y el cuento siempre acaba igual: muertos, heridos, gente sufriendo...

El hombre fue de los primeros en reconocer el potencial de las tierras irreales y de las flores, pero también el que sufrió de forma más exagerada sus consecuencias. Nadia se ha preguntado desde hace años qué hubiera pasado si lo hubiera matado como quería cuando lo conoció...

—¿Vas a ayudarme o no? —Gruñe la muchacha, harta. Las palabras de El Hombre son ciertas, ella lo sabe, pero no por ello está obligada a aceptarlas.

Una risa, una que suena a cristales rotos y calderas silbando vapor.

—Oh, sí, te voy a ayudar Nadia. Por los viejos tiempos —Un escalofrío le recorre la espalda a

la chica, y a los ojos de las paredes se les unen tentáculos hechos de cableado y fibra de vidrio, tentáculos que la rozan, que la palpan para su eterno desagrado—. Voy a buscar a tu Damián perdido entre las diferentes realidades; pero llevará tiempo. Vete ahora. Déjame que recorra...

Un movimiento rápido de Nadia y un brillo silbante. Un par de tentáculos que se habían acercado más de la cuenta son cercenados limpiamente con un cuchillo salido de la nada. El hombre lanza un gruñido gutural, uno de algo que podría compararse al dolor en un cuerpo humano.

—Ni se te ocurra volver a tocarme —Silba Nadia, con un brillo peligroso en su único ojo bueno—. Busca o no busques, sigue aquí pudriéndote en tu puta soledad entre los mundos o lo que carajos quieras, pero no se te ocurra volver a tocarme, ya te apuñalé una vez por eso y buscaré la forma de hacerlo de nuevo si hace falta.

El gruñido de dolor continua unos segundos, para luego transformarse lentamente en una carcajada. Ojos y caras hechas de materiales varios emergen de las paredes, del techo y de cualquier superficie, con movimientos ondulantes de serpiente. Los tentáculos se retiran como en gesto de paz, pero las miles de caras que la observan lo hacen con una mueca de desafío.

—¡No puedes hacerme nada, Cercenada! —Continúa la risa. La palabra “Cercenada” escupida como un insulto—. ¡Soy inmortal! ¡Al fin! ¡He trascendido el tiempo y el espacio! Vete, vete y mandaré a alguien a buscarte cuando sepa donde está tu amiguito; pero que no se te olvide que soy yo quien permite tus desplantes como los permití hace tantos años.

Nadia escupe al suelo lleno de reptante mampostería, cosa que no hace sino acrecentar la risa que sacude toda la estancia. Luego cierra los puños con fuerza y frustración y comienza el ascenso hacia Irkalla dejando tras de sí al hombre y su pesadilla claustrofóbica.

—Serás puto imbécil —Gruñe para sí, con la ira zumbándole en los oídos—. Lo has perdido todo: tu cuerpo, tus sentidos, tu capacidad para interactuar con nada... ¡Vives encerrado en ti mismo, gilipollas! —Grita, hacia su espalda, para que el hombre la escuche—. ¿Qué mierda de inmortalidad es esa, joder?

Pero continúa el ascenso por el túnel de escombros y ángulos rectos sin pararse. El hombre perdió la cordura mucho tiempo atrás y ella misma no se siente preparada para enfrentar de lo que es capaz la persona en la que se ha convertido.

Damián

H?

Huele a cocido y a croquetas hechas a mano.

El edificio desde fuera tiene las ventanas apuntaladas, y polvo de milenios: una nave industrial abandonada en las afueras; metálica y rota, manchada de *graffities* y con una rampa diseñada para camiones a la entrada que árboles y plantas han destrozado por completo.

Al menos así es a primera vista.

Los detalles, no obstante, hablan de otra historia: murales políticos pintados sobre la pared de ladrillo desnuda, un pequeño huerto que reclama espacio entre el hormigón de la rampa, una caseta improvisada pegada a las vallas metálicas y llena de dibujos de colores que hablan de colaboración. Dos imágenes, una de abandono y otra de vida extraña, vida compartida, se superponen la una a la otra en el edificio. Y el olor de la comida no ayuda a reconciliarlas.

Damián ha seguido al extraño grupo de chavales al edificio porque parecen tener algún tipo de respuestas a la locura en la que se ha convertido su vida recientemente, pero también porque hay algo en los ojos de A que no le deja escapar por completo. La chica bromea, sonríe, grita y corretea de aquí para allá, tal y como ya lo había hecho entre los restos destrozados de la fábrica por los que emergieron a la superficie y luego durante todo el camino. Damián no puede evitar una sonrisa extraña cuando ve su ilusión de cervatillo.

—¡Y aquí estamos! —Sonríe la muchacha mientras abre la valla delantera y los deja pasar con aires de director de orquesta.

Nero y César sonríen y suspiran, César sin mirar a Damián siquiera, y ambos se dispersan por la rampa de camiones, el uno hacia la caseta de madera improvisada donde suelta los bártulos de pintura y el otro hacia el huerto.

—Pero... ¿Aquí hay un teléfono? ¿Seguro? —Pregunta el chico, con cautela. La excusa que se había puesto a sí mismo, y al variopinto grupo ya puestos, era la de que necesitaba un teléfono para llamar a su madre y por eso los seguía.

Lo cierto era que todo su equipaje, todo lo que había podido sacar del apartamento de su exnovio en Madrid, se había quedado atrás en el tren. No tenía claro como sentirse al respecto, pero

ansioso era una de las opciones.

Con solo diez euros en el bolsillo y sin móvil lo cierto es que no le quedan muchas opciones, se ha repetido ya varias veces, y de alguna manera extraña que no había sentido hasta ahora cree que puede confiar en A y los suyos.

—Te lo prometo —La chica hace un gesto de juramento solemne y luego ríe ante la idiotez—. Pero ven, en serio, Papi tiene que conocerte y ponerte al día.

Esa era la otra parte de la promesa, claro, la de que cuando llegaran al edificio el tal Papi le iba a explicar algo sobre la locura de los espacios vacíos y la niebla amarilla. Sobre las flores rojas y la muchachas locas con cuchillo. Damian a estas alturas no tiene claro si va siguiendo la corriente de los acontecimientos o si se encuentra en un sueño, pero sí que sabe que no le ha dado un solo ataque de vértigo desde hace ya horas y que eso no tiene explicación.

Y también sabe que que prefiere seguir viviendo esta aventura psicodélica que tener que enfrentar la realidad de su vuelta a una casa que lleva años sin pisar y, probablemente, a tener que usar otro nombre.

A, obviamente, permanece totalmente ajena al tren de pensamientos de Damián, al que guía por el hormigón levantado de vegetación hasta la puerta principal de la nave industrial.

—Ayúdame un segundo... —La enorme puerta metálica rechina en su raíl y se mueve de izquierda a derecha con un quejido largo, dejando a la vista un interior muy diferente a lo que él muchacho podría haber esperado—. Bienvenido a nuestro Hogar, Damián (¿Era Damián no? ¿Sí? ¡Genial!).

Unos pequeños cuartos que antaño serían oficinas divididas por tabiques y pladur enmarcaban un enorme espacio central con un techo tan increíblemente alto que daba vértigo. En el centro de ese espacio enormes estanterías industriales, hechas de metal y palés y atornilladas al suelo y al techo, componían hileras en la nave. Habían sido decoradas con pareos de colores llamativos, tablas pintadas con motivos dispares y plantas. En el interior de las estanterías, suficientemente anchas como para que una persona pudiera tumbarse con comodidad y suficientemente altas como para que pudiera estar de pie, catres, electrodomésticos varios enchufados a la red eléctrica, escaleras hechas con madera o metal pero siempre improvisadas... una suerte de cuartos compartimentados que, en lo más alto, contaban incluso con puentes hechos de tablas que comunicaban unas hileras con las otras. Un caos de cuartos, o de algo parecido a cuartos, claramente habitados.

—¿Qué cojones?

En el suelo de la nave había materiales de pintura, de escultura, y en un rincón una biblioteca destartada pero sorprendentemente surtida. Diferentes muebles, pintados, arreglados en formas grotescas o simplemente destrozados y antiguos, descansaban por aquí y por allá en la nave: mesitas

de noche, sofás hechos con palés y desvencijados colchones, mesas sin una sola pata igual a la otra... todo cubierto por libros, por piezas de metal indistinguibles y proyectos a medio acabar, por plantas y desorden. Solo una enorme mesa de comedor se libraba de la aparente anarquía, pero a Damián ni siquiera le dio tiempo a verla muy de cerca.

Un grupo nutrido de gatos emana de rincones extraños en dirección a A cuando esta comienza a llevarle por el deslavazado laberinto hacia uno de aquellos cuartos de antiguas oficinas, y mientras la chica los saluda a todos por sus nombres él solo puede pensar en qué casa de locos ha caído ahora.

—Es un proyecto de todos, pero quien lo lleva de verdad es Papi —Parlotéa la muchacha, mientras acaricia a un tal Tom que se le ha subido a la chaqueta y no parece tener intención de bajarse aunque la chica continúe andando—. Lo llamamos Hogar, pero bueno, tiene más nombres. Nos gusta pensar en este sitio como un centro social, pero también somos un refugio para personas en situaciones difíciles. No siempre hay toda la intimidad que nos gustaría a todos pero... supongo que es mejor esto que la alternativa.

Según pasaban bajo uno de los puentes entre estanterías un hombre, de ascendencia probablemente magrebí, saludó a A desde su “cuarto” para acto seguido seguir escribiendo en un cuaderno sucio con un bolígrafo. Algunos gatos, repentinamente conscientes de su presencia, se subieron a su cama y a su ropa y permanecieron allí haciéndole compañía. Una anciana estaba regando plantas con una regadera y una sonrisa beatífica. Se escuchaba al menos a tres niños jugar en alguna parte del enorme espacio.

—La gente ¿Vive aquí? —Damián, que sigue a la chica por impulso, no consigue que su cabeza se ponga al día de lo que está pasando—. ¿Todo el tiempo?

—Todo el tiempo no... no todos, al menos —Sonríe, algo avergonzada, mientras Tom sigue pidiéndole caricias desde su hombro—. Hay algunos... —La chica no parece encontrar las palabras, así que acaba por intentarlo de nuevo—. Hay algunos que tenemos situaciones que no nos permiten volver a casa, pero la mayoría no pueden quedarse todo el tiempo: no hay tanto espacio. Nos gustaría, pero... no es posible.

Hay una pena honda en los ademanes de la chica, pero Damián no tiene tiempo de preguntarle antes de llegar definitivamente al cuarto al que le llevaba: una habitación que en algún momento fue una oficina pero que había sido convertida en una enorme cocina tan o más demencial que toda la decoración anterior.

Era de allí de donde provenía el olor a comida, una olla industrial burbujea al fuego y un hombre de piel negra y brillante se encuentra sentado junto a ella, con una mesa de cocina llena de los aperos necesarios para hacer croquetas frente a él y una sonrisa pausada y paciente.

—¡Hola Papi! —A se le lanzó a los brazos, lo cual llevó a una serie de complejas maniobras destinadas a salvar la comida que el hombre estaba preparando del repentino caos de la muchacha.

A se ríe, el hombre se ríe, y la cocina estalla en un torbellino de alegres puyas y actividad mientras Damián permanece incómodo y rígido a la entrada de la cocina.

—¿Y quién es este caballero que tenemos aquí? —Las manos del hombre, de piel arrugada y extrañamente frágil, y el pelo blanco en sus sienes contrastaban con una energía y una sonrisa que era difícilmente la de un anciano.

—Me llamo Damián...

—¡Y es un Mensajero! —Termina A, algo más alto de lo que debe mientras va a remover la olla y a probar de su contenido con un cucharón enorme de madera—. Un mensajero y un adelantado, por cierto, y no tiene ni idea de lo que está pasando.

Damián ve como la sonrisa se mantiene en los labios del hombre, pero sus ojos adquieren una sombra extraña.

El chico ha vivido muchas cosas, muchas más de las que uno diría a simple vista por su edad. Cosas de abuso y dolor y abandono. Dijera lo que dijera su madre durante los años lo cierto es que nunca ha conocido un lugar en el que sienta completamente seguro, y eso lo ha enseñado. Sabe leer a las personas, entender el flujo de las conversaciones, saber qué compartir y qué no... es un acto reflejo que el mundo ha grabado en su piel con escalpelos al rojo: sabe que de ello siempre ha dependido su seguridad. Jugar al juego de cortesanos, de las máscaras y las medias verdades, solo es asfixiante si tiene tiempo para pensarlo.

Mentir con una sonrisa en la cara. Cambiar el tema de conversación. Vender su identidad, su alma si hacía falta. Encajar, roto, pero encajar; porque no todo el mundo entiende, y porque cuando no entienden la confusión puede llevar a la violencia.

Es por eso que Damián percibe, mucho antes de que el hombre comience a hablar la lástima de esa mirada.

—Vaya, pues de verdad que lo siento chico.

—¡Pero Papi! No seas así ¡No desanimes al chico! ¡Es una buena noticia! —A anda trasteando entre los dispares muebles de cocina, sacando tarros de especias sin etiqueta y dándole algún tipo de toque maestro al guiso con ellos—. Él nos necesita a nosotros tanto como nosotros lo necesitamos a él.

Necesitar. Damián casi se ha dejado engañar por lo acogedor de la cocina, de los olores, de las literas... casi. Necesitar. Damián sabe lo que significa eso. Su madre lo necesitaba cuando su padre venía borracho a casa. Su antiguo trabajo necesitaba llamarlo por un nombre que no era el suyo. Sabía lo que significaba ~~usar~~ necesitar a alguien.

—¡Hey! —El hombre chasquea los dedos frente a él, y eso lo saca por un segundo de los lugares oscuros a los que lo estaba llevando su mente. Hay preocupación en su mirada—. Está claro que eres muy adelantado —Suspira, confundiendo a Damián con su cambio de actitud de amigable a francamente preocupada. Luego le señala al chico un fregadero destartado mientras se sienta a la mesa junto a la masa de las croquetas—. ¿Te importaría lavarte las manos y ayudarte mientras hablamos? Me vendrían bien otro par de manos.

Damián no acaba de saber muy bien como comportarse. Quiere mandarlo todo a la mierda, pero la sonrisa alentadora del hombre lo hace respirar hondo y decidir no hacerlo.

A se quita la sudadera y los guantes sin dedos y los deja en una silla desperdigados, aparentemente contenta con el resultado del guiso, para luego darle un beso en la frente al anciano y acercarse a él con tranquilidad.

—Vamos, hay que preparar muchas cosas —Su pelo rizado hace muelles en sus hombros y sus ojos verdes de gata le confieren ese aire salvaje que Damián ya había notado antes.

Sin darse cuenta de cómo o por qué el muchacho acaba lavándose las manos tal y como le piden y sentándose a hacer croquetas. Hay un cierto aire extraño en la mesa, pero Damián no tiene tiempo para analizarlo ocupado como está con los movimientos circulares repetitivos y el ritual del huevo, el pan rallado y la harina.

—¿Sabes dónde estás, Damián? —La pregunta, de simple que es, le sorprende. Lo piensa unos segundos, pero se niega a responder cuando comprende que no lo sabe, sigue sin confiar en esta gente lo suficiente como para confiarles que pueden secuestrarlo—. Entraste en un tren, o un ascensor, o la sala de un médico... y luego empezaron a pasar cosas raras ¿Verdad?

Damián decide que esa es otra de esas preguntas que no va a contestar. Y empieza a buscar la salida con la mirada.

—¿Quizás hayas visto flores, flores rojas? —Un escalofrío le recorre la columna vertebral al muchacho— ¿Y niebla amarilla?

—Sí, vale, niebla amarilla y sonrisas raras en los cristales, sí... Joder, sí ¿Qué coño es todo esto? ¿Por qué cojones estoy haciendo croquetas?

A parece un resorte a punto de saltar. Hay energía contenida en ella, una suerte de chispa concentrada, que se le escapa con cada movimiento por otra parte trivial del proceso de cocinar. En las entrañas de la fábrica abandonada Damián había creído que aquel brillo de cazadora en sus ojos era cosa de la iluminación y su cansancio, pero ahora podía volver a verlo con claridad.

—Lo que viste lo llamamos Tierras Irreales, es... hummm —El hombre parece detenerse un segundo a buscar las palabras— ¿Sabes lo que son los espacios liminales? ¿Las branas?

Damián exhala una carcajada que no consigue contener del todo. La situación es simplemente

absurda.

—¿Branas, en serio? Aquí, en una cocina en mitad de un polígono industrial, haciendo croquetas vamos a hablar de branas —Damián sonríe, esperando que el hombre ría con él, pero Papi permanece callado, lo que lo incomoda—. ¿Supongo que... sí? ¿Algo de física?

El hombre asiente.

—Algo de física sí. Las branas son una de las formas en las que conjeturamos la idea del multiverso en la física: básicamente son muros, o cáscaras, que guardan nuestro universo de realidades exteriores —sonríe, sus manos color café suave y madera oscura se mueven sorprendentemente rápido, casi automáticamente, y Damián es incapaz de seguirle el ritmo—, bueno, no guardan, no son entidades conscientes, pero digamos que son como barreras de coral que protegen la costa del oleaje.

—¿Y qué cojones tiene eso que ver con...?

—Según esa teoría existirían universos, realidades, tan imposiblemente diferentes a las nuestras —Continúa, sin prestarle atención—, que simplemente nos son imposibles de conceptualizar. Realidades donde las matemáticas, o las leyes de la física no existen. Un vasto océano, infinito, de huevos que chocan unos con otros, pero que permanecen separados por sus cáscaras.

—Ese mar, ese océano de irrealidad es la niebla amarilla —Interviene A, colocando unas pocas croquetas en la mesa rodeadas de pan rallado—. O al menos así es como lo conceptualiza nuestro cerebro, no sigue ninguna propiedad física, ninguna lógica... está fuera de los cánones de nuestra realidad. Así que nuestro cerebro hace lo que puede por enseñarnos que ahí hay algo: la niebla amarilla. Y a la tierra que se encuentra entre las realidades, entre la niebla —Sonríe, y dibuja un camino entre el pan rallado que rodea a las croquetas sobre la mesa, un camino limpio rodeado de polvo amarillento—, las llamamos Tierras Irreales. Ahí es donde te encontramos.

Solo las experiencias pasadas con Nadia en el tren hacen que Damián se mantenga sentado a la mesa y crea, aunque sea por un segundo, que algo de lo que están diciendo tiene algún viso de lógica.

—Pero esto no tiene ningún puto sentido ¿Qué tiene todo eso que ver conmigo? ¿O con Irkalla o las flores rojas o las sombras? —Damián siente que se está dejando arrastrar por la locura—. ¿Y cómo coño sabéis todo eso? Sois unos mataos en una nave industrial, no sé ni por qué estoy aquí escuchando todo esto...

Papi le pone una mano calmada en el hombro, una mano que contiene una firmeza y una calma apabullante. Una mano que le impide levantarse de la silla e irse como está deseando poder hacer.

—Siéntate, por favor —Otra vez, el ramalazo de lástima en su mirada—, ¿cuánto tiempo hace que has viajado entre la niebla? ¿Cuánto desde que comenzaste a ver las flores rojas hasta que te encontraste con los chicos?

Damián no sabe qué está pasando, pero cada vez le cuesta más respirar. Hay algo que no termina de encajar. Algo malo.

—Un día, dos como máximo —Intenta sonar convencido, pero le tiembla la voz.

—En este mundo hace dos meses que las flores empezaron a emerger de las sombras del pavimento, del hormigón y del metal —Las palabras caen como lápidas sobre Damián—. Todo lo que te estoy contando es de dominio público aquí.

—Pero entonces...

—Entonces no estás en tu misma realidad, Damián. Lo mismo que existen universos incomprensibles, mundos de luz imposible y colores que saben a alegría, existen mundos que solo se han separado un par de grados del nuestro, un segundo de retraso, una decisión que no fue tomada por un dios infinito... un cambio grande o sutil, pero aún dentro de lo comprensible — Suspira, niega con la cabeza, aprieta su hombro con aún más fuerza y decide terminar la frase—: tú eres un Mensajero, Damián, uno de los muchos seres humanos con la capacidad de viajar en las Tierras Irreales, y has acabado en otro universo. Otra realidad.

El hombre le da una palmada amistosa en el hombro que tenía sujeto y lo suelta. Es una palmada que parece decir «Siento tu pérdida», como la de un funeral. Luego sigue haciendo croquetas y Damián no tiene claro cómo procesarlo; si el duelo por un universo perdido es algo procesable siquiera. Pero una cosa sí que vuelve a su mente con fuerza, como piezas de un puzle que encajan finalmente: Nadia. El nombre. Damián lo reconoce finalmente.

Elvira aprieta la mano del político en un gesto que dice muchas cosas, pero que principalmente transmite desprecio.

El hombre mantiene la sonrisa para las cámaras incluso después de que el apretón comience a hacerle daño.

—Hijo de la grandísima puta —Le susurra la enorme mujer, entre dientes de una sonrisa falsa.

—Para tí “Señor hijo de la grandísima puta” —Continúa sonriendo el hombre, al que

Elvira juraría que le ha debido partir algún huesecillo de la mano—. Eso o señor alcalde.

La ciudad ha hecho un trato con Irkalla.

No es la primera, otras ciudades han hecho tratos con Irkalla antes, y habrá más con el paso del tiempo. Todo el mundo quiere un trozo del pastel. Un pedazo de los bienes de dimensiones paralelas, del comercio y la mano de obra desesperada. Irkalla solo quiere que la dejen en paz.

Una veintena de hombres y mujeres emergen de un edificio mientras las cámaras aún lanzan fotos a sus rostros falsamente sonrientes. Todos visten atuendo militar. Elvira tiene que reprimir las ganas de matar a alguien. Sabe que necesitan la comida, el conocimiento y los bienes manufacturados de la ciudad para poder levantar en Irkalla algo parecido a un espacio habitable, el cataclismo ha matado ya a muchos de hambre, y a otros tantos por la falta de servicios básicos y ella no piensa permitir que siga pasando; pero nada de eso le impide saber que la están utilizando.

—¡Y aquí los valientes que van a permanecer en la embajada! —Aplausos, un saludo militar cuadrado al unísono, más flashes de cámaras— Estarán en Irkalla durante dos meses, luego recibirán el relevo de una nueva delegación que esta vez será permanente. Con este tratado esperamos poder aprender los unos de los otros y emprender nuevas relaciones comerciales y de protección que beneficien tanto a los habitantes de Irkalla como a...

Las botas militares pisan sobre los escombros con un desprecio que quizás solo perciba Elvira, pero que la hacen rechinar los dientes aún así. Ha desconectado de la jerga política y del discurso fácil: ella sabe perfectamente por qué están esos hombres ahí, y por qué serán reemplazados por otros dentro de dos meses.

Bajo el corazón de Irkalla, que en esta parte de la ciudad parece solo querer lanzar una sangre-luz mortecina y morada de crepúsculo, Elvira sabe que está firmando este trato faustiano por los escombros donde ratas, niños y muertos conviven como pueden con hombres y mujeres mucho más crueles que ella. Elvira sabe que tiene que hacerlo. Un trato que implica entrenar a una veintena de militares para que puedan pasar entre realidades. Un trato que implica dar rienda suelta a las ambiciones de conquista y colonización multiversales de otra ciudad.

No tiene alternativa.

Tras la pose triunfal —es necesario hacer la foto— del mismo edificio del que

emergieran los futuros soldados de tierras irreales un cinco de ellos sacan varios palés y llenos de suministros militares. Comida, agua, ropa, medicinas... Elvira tiene que contenerse para no abalanzarse sobre ellos y contarlos con la cabeza fría.

—Y con esto concluye nuestra reunión de hoy, Elvira —Comenta el Alcalde, con los reporteros ya recogiendo cámaras y micrófonos—. Espero que sea la primera de una larga lista de y fructífera lista.

Sonrisas falsas, sonrisas con demasiados dientes, sonrisas que nadie siente. Elvira se siente morir un poco por dentro y decide no mirar al sibilino hombre a la cara, en su lugar se mira a las manos: sus manos, encallecidas de mover hormigón y metal para hacer refugios, sus manos con una cicatriz que le impide usar el dedo anular correctamente por el corte de un hierro al rojo que debería haberla matado, sus manos con las que piensa construir algo mucho mayor que las intrigas de esta serpiente en traje de seda.

—Por supuesto, Señor hijo de la grandísima puta —Le devuelve la sonrisa (sí, lo hará con sus manos) y una mota de nerviosismo se le asoma a la mirada del hombre que hasta ese momento parecía tenerlo todo bajo control—. Pero te recomiendo que vayas saliendo ya de mi ciudad. Las noches son peligrosas entre los mundos.

La veintena de militares miran con desagrado a la panda de desarrapados que se mantienen del lado de Elvira, su grupo, su banda, su familia: hombres y mujeres, niños y adolescentes, y perros, muchos de ellos demasiado delgados, otros tantos con malformaciones extrañas y algunos incluso con apéndices extra. Y mientras El Alcalde sigue el consejo de la enorme mujer y alienta a todo el reto de su comitiva a volver rápidamente a las tierras irreales de las que han emergido Elvira toma una decisión que cambiará Irkalla para siempre: esas miradas serán las últimas que soporte su gente. Iba a comerciar con esas realidades alternativas altaneras que aún no habían sido destruidas, sí, por supuesto, pero bajo sus términos.

No iba a permitir que nadie más humillara a Irkalla ni a sus habitantes.

Elvira golpéa el hierro una, dos, tres veces, y una lluvia de chispas la baña a ella y la azotea

completa en la que está trabajando. La viga de hierro termina de emerger de la carne del hombre que descansa su costado contra el yunke con un “Pop” húmedo que llena el aire de olor a sangre quemada.

El hombre lanza un gemido de alivio mientras se separa, sangrando pero vivo, del trozo de construcción que acaba de parir su caja torácica y la mujer sonríe ante el trabajo bien hecho. La operación ha dejado una herida brutal tras de sí que Elvira se apresura a tapar con un trapo empapado en desinfectante pero nada de lo que no se puedan ocupar.

—Tienes que hacer menos incursiones Fran —Lo sermonea la mujer mientras le venda el paño con movimientos diestros de su única mano libre. El hombre en vez de responder gruñe, contrito, pero Elvira sabe que ambos juegan su papel: Fran sale a Tierras Irreales lo mínimo necesario para mantener a sus dos hijos.

Tras atender la herida y recibir una promesa solemne de tener más cuidado en la próxima ocasión, Fran se despide con prisas y con el costado y la mano vendados. Probablemente jamás se quite esas vendas porque las heridas no cerrarán nunca del todo.

Elvira no puede evitar sentir una mezcla de orgullo y pena ante la imagen. Sabe que el hombre no tardará ni un par de días en volver a consumir flores y hacer incursiones en Irkalla, pero al mismo tiempo no puede evitar sentir que ella ha cumplido con su parte. El sudor le cubre el rostro, y se le mete en los ojos, pero no se da tiempo para descansar. El suyo es un trabajo necesario. Un trabajo ingrato, pero necesario. Incluso aunque tenga que atarse el martillo a la mano derecha tras perder la movilidad en tres de los dedos, Elvira sabe que es su responsabilidad.

La mujer se da un par de cachetadas alentadoras en las mejillas con la mano libre. Ochenta kilos de músculo, cicatrices, sudor y piel morena. Luego comienza a encender el horno y a preparar el metal que acaba de extraer del cuerpo de otro ser humano. El metal, el metal que crece entre los pliegues de la carne y las dimensiones, es uno de los pocos materiales renovables en Irkalla y ella ya tiene en mente moldes de arados, ollas y herramientas...

Y entonces ve a Nadia aparecer entre los edificios del Bocarriba. La muchacha, con su sombrero de ala ancha y sus vendas de Mensajero, resalta incluso entre el variopinto caos de Irkalla donde todo el mundo viste como quiere.

—¡Hey! —La saluda, con la mano en la que tiene atado el martillo—. ¿Cómo tú por aquí? ¡Te escaqueaste de lo del Desplomado, te estuvimos esperando!

La muchacha da un par de saltos entre planos no euclidianos, saludando con desgana mientras camina con las manos en los bolsillos de la gabardina. Luego cruza con la gracilidad aprendida de los Irkallanos las gravedades conflictivas y aterriza junto a ella, con desgana.

—Yo... yo qué coño sé Elvira —Habla arrastrando las palabras—. ¿Porque por qué no? ¿Qué

más da todo? ¡Todo a la mierda!

Elvira se sorprende.

—¿Estás borracha? —La mujerona frunce el ceño—. ¿Tú?

La mujer frunce el ceño y comienza a quitarse las cinchas que mantienen el martillo en su mano diestra y las correas del delantal de herrero.

—Supongo —se encoge de hombros—. ¿Qué más da? ¿Me llevas al Desplomado? Necesito... no sé ni lo que necesito.

Elvira coge el enorme barreño de agua que usa para enfriar los metales al rojo, veinticinco litros de agua en peso, y se lo echa por encima a la muchacha sin miramientos.

—¡Pero qué cojones! —Traga agua, agua de sabor metálico, y tose y escupe.

—Respira anda.

—¡Mira, me cago en mi puta madre! ¿A qué ha venido...?

El gorro de ala ancha se escurre por el suelo tras la bofetada de agua.

Nadia lanza un improperio y sale corriendo detrás de él.

Elvira aprovecha para guardar las herramientas en un armario metálico y la viga de hierro en un montón junto al horno. Para cuando la muchacha vuelve, enfurruñada, hostil y empapada, la mujer está cerrando la puerta de la forja.

—¿Mejor? Ok, sí, mejor. —Nadia no parece ser capaz de hablar siquiera de puro enfado— Me puedes ir contando, si quieres, lo que te está pasando mientras vamos andando al Desplomado. Si me convences a lo mejor dejo que te sirvan algo cuando lleguemos.

Las vendas en el cuello y en las muñecas de Nadia se erizan en formas irregulares, en hierro y hormigón y cristal, pero ante la mirada tranquila y algo burlona de Elvira la muchacha decide que no merece la pena y su carne vuelve lentamente a la normalidad.

—¿No había otra forma de dejarme sobria?

—No que yo conozca o no que sean tan divertidas. Yo qué sé, elige tú tu respuesta.

Nadia escupe y se seca la cara. Se quita la gabardina, que pesa lo mismo que ella, y se la tira a la cara a la mujer dejando a la vista su ropa de mendigo y su figura esquelética. Elvira recoge el trapo empapado en son de paz y se lo cuelga de un brazo.

—Vamos, anda. Vas a coger frío como no te muevas.

El Desplomado es la sala de operaciones de la banda de Elvira. Un bar derruido por el cataclismo que alguien intentó reconstruir sin tener ni idea de como colocar ladrillos y acabó haciendo una especie de edificio en diagonal que solo se mantenía unido por una mezcla de magia extraña interdimansional y esperanza. Elvira no recordaba ni una sola vez en la que Nadia, la única Mensajera con libertad de paso de Irkalla, hubiera querido acabar allí; y sin embargo allí estaban.

La barra está hecha con señales de tráfico soldadas unas a otras y los taburetes son una mezcla de diferentes trozos de obra, hormigón gabilllas y madera. Tras la barra una serie de improvisadas estanterías guardan diferentes botellas de licor de antes del cataclismo y en donde hubiera estado el grifo de cerveza en un bar normal reposa un barril metálico, cortado por la mitad, con la parte superior cubierta de flores rojas que suspiran y un generoso cazo plateado asomando.

Todo el bar huele a una mezcla agresiva de surdor, lavanda y empalagoso Ikor de flores y no se escucha música de ningún tipo. La falta de luz, que entra por diferentes agujeros y grietas en las paredes y en el techo, ayuda a disimular el polvo y la suciedad que lo cubren todo.

—Pero cariños, por dios —Gruñe Miguel tras la barra— No me jodáis el suelo recién fregado, avisa y le traigo una toalla...

Miguel sale como un torbellino de detrás de la barra: le da un beso rápido a Elvira, cubre a la chorreante Nadia con una tela gruesa antes de ordenarle que se quite los zapatos y entra de nuevo a la barra, esta vez para desaparecer en la trastienda, no sin antes volver a darle otro beso rápido a Elvira.

—Pero serás... ¡Besa bien, mamarracho! —Ríe la mujerona, y una de las mesas en la parte de atrás, llena de sus hombres, coréan la risa.

—¡Pero si se va a llenar todo de polvo otra vez! Esta mierda de sitio está siempre en proceso de autodestrucción —Gruñe Nadia.

—¡A callar, niñata! —Le grita Miguel desde algún lugar del interior del edificio— O te echo laxante en el té.

Y más risas, y más coros.

—¿Me quieres contar ya lo que te pasa anda? —Elvira la lleva pausadamente a una de las mesas apartadas: sabe que el ambiente oscuro ayuda— No te he visto beber nunca, en todo el tiempo que llevo conociéndote y eso es mucho.

Nadia suspira. Se la ve incómoda.

—Quiero Ikor, no té —Gruñe, más que habla.

—Habrá Ikor cuando te lo ganes, desembucha anda —La mujer, sonrío, alentadora—. Por ahora habla.

Nadia mantiene una mirada penetrante, con su único ojo bueno. «Es de las pocas cosas en ella que consiguen dar la imagen de peligro que quiere mantener» Piensa Elvira, y no puede evitar ensanchar la sonrisa ante el pensamiento.

La muchacha parece que va a decir algo, a mantener el gesto hostil, a gritar incluso. Pero no lo hace. En su lugar exhala un suspiro largo y desganado.

—Joder... Mierda.

Elvira sabe que, si quiere, la Cercenada puede hacerle mucho daño a la gente. Ha vivido muchos años en Irkalla, desde que era una niña, y siempre ha estado sola. Es la Cercenada, la única mensajera sin afiliación, la única que viaja libremente por las tierras irreales... nadie se gana ese derecho sin derramar sangre.

Y sin embargo en este momento, mientras se arrebujaba en la tela y pone los pies descalzos sobre el taburete en el que se sienta como un pajarillo extraño, Elvira no puede evitar verla como una muchacha muy joven e indefensa. Y verse a sí misma como a alguien muy viejo y maltratado.

—¿Te acuerdas de que la última excursión volví sin haber matado a nadie no? —Elvira asiente, tratando de ser delicada y darle espacio— No fue... no fue que no buscara a Damián esta vez. No fue lo dejara con vida. Se me escapó.

Elvira no sabe muy bien como tomarse eso. Nadia es una de las mejores Mensajeras de Irkalla, una heroína legendaria incluso. Ella misma la ha visto hacer cosas que incluso en la locura de Irkalla parecerían imposibles: una vez la mandó a recuperar a un desertor y le trajo la versión exacta del hombre a su mesa trinchado como un pavo. Entre la infinidad de mundos posibles, entre la bastedad de los no lugares y las realidades, Nadia nunca había perdido a nadie.

—Cometí un error, era —Gruñe, niega con la cabeza—. Es un adelantado. En su realidad no sé siquiera si habían nacido las flores.

—¿Pero entonces cómo apareció en las Tierras Irreales? Sin flores no se puede viajar...

—¡No lo sé, coño, no lo sé! —La muchacha se pasa una mano por la cara, una mano aún cubierta por un guante sin dedos empapado— Creo que me despisté. Quería matarlo, quería evitar que creara un apocalipsis en su realidad, al menos salvar algo del mundo de antes de Irkalla... y supongo que me despisté. Cuando me fui a dar cuenta había desaparecido entre la niebla, perdido en algún lugar tan profundo que ni yo he podido encontrarlo.

Miguel vuelve con una bandeja en la que dos tazas desportilladas humean. Elvira le agarra el culo con una mano de gigante cuando le pasa la suya. El hombre le da una cachetada cariñosa a su bícep bronceado y anuncia que esta noche no quieren compañía al resto de los clientes. Dos mujeres en una esquina le gritan “¡Ole, reina!” y él hace un ademán de princesa con sus uñas pintadas de azul a la vista de todos. Aplausos y risas sacuden el bar, Nadia permanece callada durante todo ese tiempo.

Para cuando Elvira se da cuenta la muchacha está de vuelta a su habitual modo hostil.

—Pero a ver, Nadia —Intenta razonar con ella— Es que nada de eso tiene sentido: ¿Un Mensajero sin flores viaja a tierras irreales y te da esquinazo, a tí? Irkalla no tiene puto sentido, pero esto que me cuentas aún tiene menos... pero venga, supongamos que todo es verdad, que no te dio un subidón de flores y lo soñaste o algo —La mujer sacude la cabeza— ¿Por qué es eso importante?

¿Por qué te tiene nada de esto deprimida?

—Joder, Elvira ¿Por qué coño crees? Es un puto Mensajero de primera suelto entre las realidades, no sabemos cuantas veces va a romper las branas, cuantas más ciudades va a crear dentro de nuestra puta ciudad antes de que lo detengan. Tenemos una llegada grande en breves, imagínate que empiecen a ocurrir más a menudo. Imagínate el caos para nosotros y... imagínate el nacimiento de más Irkallas para ellos.

Elvira le da un trago largo al té, pero Nadia lo aparta de sí con un ademán acusatorio. Uno que dice “Ikor”. La giganta tiene que suspirar ante lo absurdo de todo aquello.

—Chiqui... cada día, cada segundo de cada día, ciudades nuevas aparecen y ciudades viejas mueren en el interior de Irkalla —Se encoge de hombros: refugiados, hambre, esclavitud y escasez de recursos, crímenes y traiciones... Elvira lo ha visto todo ya; cualquiera que haya vivido en Irkalla tanto tiempo como ellas dos lo ha visto todo ya. No entiende a qué se debe la obsesión de la muchacha por intentar tapan la presa rota con las manos desnudas—. Nadie va a culparte por no haber matado a un niño que no ha hecho nada aún cuando te pilló cansada...

Nadia gruñe. Deja que la tela con la que se ha secado se resbale hasta el suelo, coge el té caliente y se acerca a la barra. Las dos se miran unos segundo, Elvira con una mirada que dice “No lo hagas” y la chica con el desafío pintado en los ojos. Nadia tira la infusión en el suelo del bar y se echa un cazo colmado del líquido rojo que contiene el medio barril.

—Yo sí.

Elvira la vé beber, con ansiedad, y siente la desesperación de su mirada clavada.

«La madre que la parió... ¿Cuándo piensa dejar de solucionar las cosas a cuchillo?».

Damián

5?

Damián se hace un ovillo en la litera, solo con la cara fuera de las sábanas. El colchón es fino, pero huele bien, y de alguna manera eso y el tacto de las sábanas lo ayudan.

En realidad tampoco sabe qué otra cosa hacer.

¿Su madre existe en esta realidad? ¿Él mismo existe? ¿Irá por la calle un día y, repentinamente, se encontrará con una cara idéntica a la suya devolviéndole la mirada? Y, de ser así, ¿Se acabará el mundo en ese instante? Como una suerte de paradoja, aparece un punto en el espacio que no debería existir, y las luces se apagan. Y el universo se muere.

Un escalofrío persistente le recorre la espalda.

Por otra parte ¿No debería de sentirse peor? Ha perdido su propia realidad. Su universo. Todos aquellos a los que ha conocido alguna vez, todo lo que algún día le importara... perdido, probablemente para siempre. Le han dicho que puede recuperarlos, pero sabe que es una excusa.

¿Por qué lo siente tan lejano, tan irreal?

No siente realmente el peso de la muerte de todo lo que había conocido, no al menos como se figura que debe de sentirlo, y eso le preocupa.

Un par de golpes en el metal de la litera.

—Oye ¿Cómo estás?

A aparece de la nada, subida a la escalera soldada al costado de su litera. Sus ojos verdes reflejan la luz del crepúsculo que entra por la claraboya de la nave.

Damián echa a un lado las sábanas y se sienta sobre la litera. Preferiría que no lo vieran echo un guiñapo, así, en general.

—¿Bien? Supongo. No lo tengo claro. Creo que estoy mejor de lo que me esperaba —Sonríe, confuso, y se encoge de hombros— ¿Vosotros habéis terminado de cenar?

A no le responde, en su lugar ladea la cabeza, como calculando algo.

—Sí, hace ya una hora —Acaba por contestar, tras unos segundos, sonriendo finalmente—
Baja, anda, te he traído algo.

A Damián le había sorprendido sobremanera la cantidad de gente que había aparecido de la nada a la hora de la comida. Algunos ya estaban dentro del edificio, pero otros tantos se habían arremolinado a la entrada de la nave según se había acercado la noche. Mendigos, mujeres y hombres con marcados acentos o que no hablaban castellano, niños y ancianos... algunos venían con la cabeza gacha, como avergonzados, pero la mayoría parecían tranquilos. Ayudaron a poner mesas en el enorme espacio de la nave y, cuando este se acabó, en la rampa para camiones.

Damián tuvo que quedarse al margen. Simplemente no podía soportar la sobrecarga sensorial. Sorprendentemente nadie lo presionó para que hiciera nada o se acercara siquiera.

Al menos, durante la conversación en la cocina, le habían ofrecido una de las literas de la nave; por lo que pudo tomar refugio allí. Un refugio temporal, se había prometido a sí mismo, mientras decidía si la ansiedad por verse sin casa trabajo o familia era peor o mejor que la idea de no tener que volver al agujero de tristeza que regentaba su madre con manos largas y trémulas.

Una litera prestada.

Eso era todo lo que le quedaba. Probablemente ni su DNI valiera para nada en aquel universo nuevo ¿Cómo piensa ganarse la vida siquiera? Y ¿Por qué no le preocupa? Al menos los ataques de vértigo no han vuelto.

Baja por la escalera crudamente soldada justo encima de A, con la cabeza a mil por hora. Un plato de humeante cocido y un mendrugo de pan negro lo esperan para cuando llega al suelo.

—Escucha, sé que es jodido de aceptar y tal pero... de verdad. Poco a poco irás viendo que esto tiene sus ventajas —La amabilidad sincera de la chica hacen que Damián no tenga muy claro como reaccionar, especialmente cuando se le ensombrece el rostro un segundo—. Y si nos echas un cable, aunque no encontremos tu mismo universo siempre te puedes quedar aquí. Hay cosas mucho peores... sitios mucho peores donde estar.

Damián no se había dado cuenta de lo hambriento que estaba hasta que vio la comida servida, pero sin mesas ni sillas donde sentarse solo pudo mirar a la muchacha con aire de súplica y sin saber muy bien qué hacer.

A rió, con ganas.

Hacía ya algún rato que los ruidos propios de la comida habían ido muriendo y la noche se había adueñado progresivamente de todo. Luces pequeñas, como de árboles de navidad, se encendieron aquí y allá lentamente conforme la oscuridad tomaba la nave y unos y otros iban subiendo a sus literas.

A lo lleva por un camino enmarcado en luces de colores hasta un pequeño taburete y lo observa devorar el pan ácido y el cocido espeso, apoyada contra un mueble con demasiadas patas para su propio bien.

—Tú... ¿Tú también eres una Mensajera? —Consigue articular el chico entre bocado y bocado.

—Sí, casi todos los que dormimos aquí lo somos. No tenemos ningún otro sitio al que ir — Intenta que suene algo mejor de lo que es, sin mucho éxito. Luego le guiña un ojo—. Te puedo enseñar un montón de cosas.

Damián se atraganta con la comida. La chica se ríe. El muchacho tiene que toser con fuerza para no morir ahogado, pero más allá de eso comprende algo que, hasta ese momento, había ignorado por completo: puede que hayan estado flirteando y él no se haya dado cuenta.

—Yo... Hummm —«Joder, Damián ¿Puedes hablar como las personas, por favor?»—. Sí, supongo que tengo muchas cosas que aprender.

«Mierda».

Damián puede sentir la mirada de A en la oscuridad, perforándolo. La chica no responde, solo silencio roto por pequeñas charlas susurradas entre las literas y viento silbando entre el polígono industrial. Susurrando...

—Mira, A, creo que es importante que sepas que...

Pero la chica no le deja terminar la frase. Las palabras se le atorán en la garganta cuando ella, con una velocidad demasiado fluida, se le acerca y lo coge de la muñeca para ayudarlo a levantarse del taburete.

—Me parece que hoy es un buen momento para empezar esas lecciones ¿no? —Un susurro, uno quizás demasiado tenso, uno que Damián no encuentra palabras para responder—. Ven, anda.

Aún con la mano de A alrededor de la suya el muchacho hace lo que puede por seguirla en el repentino arranque.

«Mierda, joder, mierda».

Los dos recorren la nave en silencio, a un ritmo que no le permite a Damián pensar en qué hacer o como reaccionar, y usan una de las antiguas salidas de emergencia para salir al frío aire exterior de la ciudad.

Las calles del polígono industrial, rodeadas de descampados llenos de maleza y enormes naves industriales, parecen estar en otro universo. Damián lo percibe con un escalofrío. Un universo de soledad y luces amarillentas que siente reconocible. En la lejanía unos edificios que no es capaz de reconocer se perfilan contra un cielo lleno de luces urbanas.

Damián es repentinamente consciente de que no tiene ropa de invierno, pero no puede pensar mucho en ello. En cuanto salen por la puerta trasera, sin esperar siquiera a que termine de cerrarse, la muchacha le da un apretón extraño, juguetón, en la mano por la que lo tiene agarrado. Y luego echa a correr por entre la noche.

—¡Pero, A...! —Grazna el muchacho, demasiado sorprendido para no gritar, demasiado consciente del silencio de la noche como para no intentar contener el grito— Joder... ¡Mierda!

Lo decide en ese instante, va a seguir a la muchacha. Que va a ver donde termina la noche y a olvidarse de las conversaciones que sabe que tendrá que mantener. Que prefiere un instante de luz cegadora a una eternidad sombras difusas. Y no lo piensa, corre detrás de ella.

A es mucho más ágil que él, y Damián lleva siglos sin hacer ejercicio.

Hay camiones aparcados en los costados de las calles, y ella corretea por encima de sus capós mientras Damián intenta seguirle el ritmo; pasan junto a los restos calcinados de un antiguo fuego, y ella salta y no detiene ni un segundo a diferencia de Damián; ambos corren por un enorme descampado, y esquivan montañas de basura que nadie ha recogido jamás y maquinaria abandonada de unas obras que nunca empezaron, pero ella lo hace riendo y saltando y Damián apenas si puede respirar... y luego se adentran aún más en el polígono: en calles sucias, pequeñas y caóticas. En Edificios pegados unos a otros, y carteles en idiomas que él no entiende, y en la vorágine de los espacios abandonados hace tanto tiempo que ni la memoria los toca.

Damián la ve bailar más que correr entre coches abandonados y basura, y aceras comidas por la hierba gracias a las luces parpadeantes de las farolas llenas de graffitis y golpes que apenas si se mantienen. Y la sigue, algún tipo de instinto primordial le ayuda a mantener el paso y a seguirla a pesar de todo. Porque sabe que sin ella estaría perdido.

Finalmente A da un requiebro, derrapa y lanza una carcajada extraña a la noche y lo invita, con una mirada furtiva, a que le de alcance. Ambos llegan, Damián con los pulmones en la boca, a

un edificio de oficinas lleno de carteles de “Se alquila” que el sol ha privado de todo color y, antes de que Damián pueda decir nada, la muchacha lanza un grito a la noche que huele a sudor y adrenalina.

Y él sigue su ejemplo. Y los dos le gritan a una estrellas invisibles por la contaminación lumínica y a una luna que esta noche brilla por su ausencia. Y Damián se sorprende riendo. Y disfrutandolo. Disfrutando de la absoluta sensación de libertad. Disfrutando de la locura.

—¿Qué, preparado? —A le da un codazo mientras habla, uno suave, cariñoso— Ven por aquí anda.

Ambos entran en el edificio por el hueco de una puerta metálica destrozada, Damián sin tener claro qué esperar ya y jadeando, pero dejándose llevar...

Y repentinamente Damián es consciente de la presencia de ~~temores~~ flores en las paredes. Su respiración se mezcla con el susurro de los pétalos.

—Ya sabes como va esto ¿No?, ¿en la cocina?; sin flores no hay viajes, Damián —Comenta A, con calma, mientras se acerca a una de las flores que respiran y arranca un par de pétalos hechos de carne y realidades. Coloca uno de ellos bajo su lengua, con naturalidad, y le tiende el otro a Damián—. ¿Vienes?

El chico traga saliva ¿Quiere hacer esto? Las imágenes de la soledad, el miedo y las sombras en el tren junto a Nadia se le vienen a la mente. Ella le hizo tomar eso mismo. Flores rojas que crecen entre las grietas de las branas, o quizás otra cosa, quizás carne, quizás ni siquiera algo vivo... no lo sabe, sabe que si quiere volver a las Tierras Irreales tiene que tomarlas.

¿Quiere volver?

Pero esta vez es diferente. Lo nota de forma extraña: Damián se siente relajado, incluso dispuesto. Hay algo en su interior que lo llama a tomar la mano que le tiende A y decide que va a continuar la noche.

El pétalo bajo su lengua se disuelve casi al instante en una familiar nube de sabor a sangre, a metales pesados y amargura. Pero esta vez no lo siente como una experiencia negativa, no siente miedo, y esa confianza le ayuda a coger la mano de A de forma instintiva en la soledad del edificio abandonado y apretarla con fuerza.

Ambos se abren a la sutil indiferencia del mundo y una puerta les responde en una pared donde antes no había nada. Y las flores reverberan con la noche de una ciudad que los ignora.

Hay música al otro lado de la puerta, música que sabe a cristales rallando un la pintura de un mercedes y a cansancio y a rabia.

Damián se sabe confuso, la realidad comienza a disolverse lentamente a su alrededor, si estuviera atrapado en una fotografía fuera de foco. No entiende bien lo que está pasando a este lado de la realidad, pero ve la puerta y sabe que puede pasar al otro lado. Que al otro lado el mundo comenzará a tener sentido.

Y ~~crucas~~ ~~crucas~~ cruzan. Ambos de la mano.

Y al otro lado el universo se convierte en un caos de música fuerte y cuerpos saltando. Y bailando. Y alguien grita que el mundo se está yendo a la mierda, y Damián sabe que tiene razón.

—¡Esta es la primera lección! —Grita la chica para hacerse oír por encima de la música, y Damián no puede evitar sonreírle porque comienza a bailar y su baile es hermoso.

Una sala entre las dimensiones, quizás un aula universitaria, llena de gente. Alguien ha colocado amplificadores y focos en la tarima elevada donde estaría el profesor, y un grupo de veinteañeros toca música agresiva como pinchos en las muñecas e imperdibles en la lengua con instrumentos destrozados. Todo el mundo baila, y Damián se sorprende a sí mismo disfrutando del ruido y de la música y del movimiento.

Alguien le lanza un par de latas de algo, y A las pilla al vuelo para luego lanzar un saludo en la vaga dirección de la que venían y tenderle a él la suya.

Damián ve a César entre la multitud, muy pegado a la bajista del grupo y gritando las letras de las canciones más que cantando. También reconoce a algunos otros, de la nave, se maravilla ante lo rápido que han podido montarlo todo....

Y entonces pasa.

La chica lo agarra por la camisa, tira hacia ella y lo besa. Un beso que sabe a cerveza y flores; a salvajismo y sorpresa. A algo primordial que forma parte de la misma música. Damián responde al beso con una torpeza que creía ya superada. Es consciente por primera vez en su vida de que sus manos están llenas de dedos y de que su lengua puede estar demasiado mojada.

La chica se separa un poco de él, un último mordisco suave en los labios mientras su cara se despide de la suya. Aún se agarra a su camisa. Su pelo ensortijado parece enmarcar unos ojos voraces, una boca curvada y llena de dientes. El pulso de Damián se acelera al verla así.

Su corazón ensordece la música. Tiene que tomarse unos segundos para poder recuperar la

respiración. A está muy cerca, demasiado cerca. Sus cuerpos, compartiendo el calor pegajoso de la noche, bailan al unísono sin que Damián se dé cuenta de cuando o cómo han empezado a hacerlo. La chica le guiña un ojo, le muerde en la mejilla, y luego se termina la cerveza que tiene en la mano de un solo trago para lanzarla lejos contra una pared.

La música está muy fuerte. Damián tiene aún una lata en la mano y no sabe qué hacer con ella. Las dos manos de A suben por encima de su camisa mientras bailan. Son pequeñas y le hacen cosquillas. La chica apoya su cabeza sobre su hombro y le besa el cuello. Él coloca una mano sobre su cadera y se deja llevar.

Las caricias, los besos, el sonido ensordecedor, el alcohol y los gritos.

El éxtasis de la jauría se abre paso por sus venas y Damián grita al unísono un estribillo que no conoce. Las luces de colores lo ciegan. Siente la vida como en diapositivas. Un segundo las manos de A están acariciando su piel al siguiente el universo se apaga. Un segundo, su boca y sus dientes. Un segundo el éxtasis. Un segundo, es capaz de respirar todo el aire de la habitación. Un segundo...

Los dedos de A llegan a las cicatrices.

El corazón le da un vuelco. Damián sabe que esto ha llegado demasiado lejos.

A no le presta atención al universo, las yemas de sus dedos juegan con la piel tensa y sensible de heridas antiguas. Heridas bajo sus pectorales, pero que llegan a su corazón. Damián sabe que se va a hacer daño, el momento brillante ha pasado y toca asumir las consecuencias.

A le grita algo al oído, pero él no es capaz de escucharlo. En su lugar se separa de la muchacha, que le lanza una mirada inquisitiva, juguetona... la coge por la muñeca para ser él quien esta vez la guíe a ella.

¿Está apretándola demasiado fuerte? No puede pensar con claridad. Le cuesta respirar.

La muchacha se deja guiar y el chico, con una confianza que está lejos de sentir, la lleva de la mano a la única puerta de la habitación para salir a un pasillo enorme y oscuro anegado de flores rojas. La niebla amarillenta no deja ver muy lejos, pero Damián percibe algo extraño en el ambiente, no sabe como proceder.

Cuando la puerta de la sala de conciertos se cierra tras ellos el estruendo de la música desaparece casi por arte de magia.

—No podemos irnos muy lejos —Le sonrío A, mientras se detienen—. Podemos estar cerca

de sombras o cosas peores... pero no pasa nada, aquí está bien.

A se muerde el labio, a Damián eso lo mortifica.

El pasillo se extiende en ambas direcciones manchado de oscuridad impenetrable. Hay algunas figuras en la bruma, pero son indistinguibles... ¿Una sonrisa? Una quizás demasiado sinuosa para unos labios humanos...

Damián se asusta. No quiere que la noche vaya a peor, pero se siente castigado por simplemente querer un viso de normalidad. Quiere salir de ahí cuanto antes. Sabe que está cayendo en el tipo de terror que no lleva a decisiones racionales.

La chica se separa de él con un paso de baile juguetón y una caída de ojos para luego sonreírle y buscar sus labios de nuevo.

—Es... Espera un segundo —El chico intenta, de manera desesperada, encontrar una salida a la situación en la que se ha metido: necesita hablar con ella, pero no allí, no en mitad de un pasaje entre dimensiones donde se siente observado por los ojos de la oscuridad—. Necesitamos un sitio más tranquilo. Más privado.

Un brillo de reconocimiento que Damián sabe que va a decepcionar se cruza en la mirada de la chica y acepta el separarse de él para terminarla riendo.

—¿Más privado que un espacio inaccesible entre putos universos? —A ríe, y su risa en el pasillo a oscuras suena como campanas de cristal—. Tío eres demasiado tímido...

Damián le sonrío sin mucho ánimo. Quiere besarla, quiere bailar de nuevo con ella, quiere poder fijar esa sonrisa en sus ojos y sentirse vulnerable mientras lo besan en los labios... y por eso mismo sabe que no puede dejar que esto continúe como lo está haciendo.

La luz de unos fluorescentes se enciende en la distancia, con un zumbido blanco que dibuja un rectángulo perfecto en la oscuridad del pasillo infinito. Damián no se lo piensa siquiera; cogiendo a A de la mano la guía por entre las flores que respiran bruma amarilla hasta un cuarto de baño propio de un edificio de oficinas que parece haberse materializado de la nada.

La chica vuelve a besarlo casi al instante.

La atracción de dos planetas en colisión. La tentación de dejarse llevar, de no hacer las cosas más complicadas, de volver a un tiempo donde prefería aparentar no estar roto a no estarlo realmente.

La chica agarra su rostro con voracidad entre ambas manos. Suaves y diminutas manos

manchadas de pintura, y lo atrae hacia sí misma mientras se sienta sobre los lavabos. Damián responde al beso con una pasión desesperada. Una pasión... que sabe que no siente.

—Espera, espera un segundo —La chica estaba empezando a tirar de su camisa para quitársela, a desabrocharle los pantalones, pero Damián se aparta bruscamente para poder respirar. Sus ojos verdes, inquisitivos, parecen tener vida propia bajo el zumbido de los fluorescentes—. Es... necesito contarte algo. No puedo seguir con esto.

La chica, sentada sobre los lavamanos de un baño recién materializado, cruza las piernas en el aire con un ademán ligeramente preocupado. Ligeramente decepcionado.

—¿Eres religioso? Porque si es así esto no va a funcionar... —Una mota de realización le cruza la cara— ¿O es un tema de que no te van las mujeres? ¿O yo? ¿Quizás te he presionado demasiado?

—No ¡Joder, no! No es eso, no es que no pueda o que no me gustes tú es que... Mierda, mira. —Damián está jadeando. Decide que es más sencillo enseñárselo que seguir tratando de desenredarse la lengua.

Damián no siempre tuvo ese nombre. Hubo un tiempo en el que tuvo que ser otra persona, una persona que ahora está muerta. Una persona que dejó cicatrices.

Damián se quita la camiseta.

Es invierno, incluso en Tierras Irreales, o al menos a Damián se lo parece. Hace frío. Tiembla.

La muchacha sigue esperando unos segundos, insegura de qué se supone que está pasando, pero las cicatrices se hacen notar antes de que tenga tiempo de decir nada. Dos medias lunas rosadas justo bajo los pectorales. Carne blanda, frágil, lívida... Damián tardó casi medio año en poder permitírselas, algo más si cuenta el tiempo que tardó en aceptar que las necesitaba y que no era algo que “no podía permitirse en ese momento”. Medio año de comer poco y ahorrar con dedicación y miedo...

El chico no sabe como interpretar la cara de A mientras las mira. No sabe si sabe lo que son.

—¿Puedo? —El muchacho asiente, y la chica se baja de los lavabos con un movimiento felino, luego, con la yema de los dedos y un cuidado lleno de cariño, pasa un dedo por encima de una de las cicatrices—. Eres trans.

Damián asiente, pero no deja de temblar.

—No solo eso A, soy un hombre trans y soy asexual —Decirlo es satisfactorio y terrible al

mismo tiempo—. No es que no me gustes, A, es que nadie me gusta de ese modo. No siento atracción sexual, por nadie; y no quiero tener relaciones sexuales con nadie. Puedo besarte, puedo acariciarte, pero esto nunca va a ir a más.

El silencio se cierne sobre ambos y la chica paraliza su mano sobre las cicatrices de unos pechos que hace años que no existen.

Damián ha tenido pocas parejas, casi todas ellas después de huir a Madrid. Pero sí ha tenido muchos encuentros con hombres y mujeres que podrían haberse convertido en algo más y nunca lo hicieron. Algunos no son capaces de aceptar una relación en la cual la sexualidad no ocupa ningún tipo de espacio, y él lo entiende, pero otros... otros le han hecho daño. Mucho daño. No quiere que eso suceda más veces. No ahora.

Las flores respiran en el pasillo, y la bruma amarilla reptaba muy pegada al suelo y a las paredes. Y conforme su ansiedad va subiendo, conforme el silencio se hace ensordecedor, carcillos como tentáculos se acercan desde las esquinas; desde las sombras...

—Creo... creo que puedo vivir con eso —A sonríe y baja su mano para arañarle de forma cariñosa un costado— ¿Te he presionado demasiado quizás? ¿Quieres que volvamos a la fiesta?

El peso de mil mundos se levanta de los hombros de Damián, que comienza a ponerse la camisa con prisas.

—No, que va no... yo... ha sido genial —Intenta devolverle la sonrisa, pero sabe que no hace un buen trabajo por la risa burlona de la chica. Siente los ojos húmedos—. Es solo que... esto es... todo es muy nuevo. Y quería que las cosas salieran bien. Quería gustarte y...

A le tapa la boca con un dedo, un dedo cálido, y luego posa un beso suave en su mejilla.

—Tranquilo. Respira. La noche es joven y hay mucho tiempo para conocernos.

En mitad de la felicidad que suscitan esas palabras Damián no es consciente de cómo uno de los zarcillos de niebla amarilla le roza el tobillo. De cómo una mano extraña, ligeramente derretida, ligeramente torcida, lo agarra. Su carne se retuerce, pierde la piel y deja a la vista un largo tramo de músculo lleno de protuberancias...

No puede gritar, no le da tiempo. Un aluvión de manos y extremidades extrañas lo lanzan hacia atrás y lo zambullen en la niebla amarilla; sin tiempo siquiera para poder gritar. Ve desaparecer la realidad en una turbulencia amarilla de susurros y dedos y trata de agarrarse a algo que ha dejado de existir.

Algo, algo sin ojos ni cuerpo, algo encerrado en lo más profundo de una realidad anidada en una realidad anidada en una realidad en descomposición, algo que no es un ser humano pero que en algún momento lo fue, se despierta. Y lo encuentra.

No todos pueden ser Mensajeros.

Las plantas nacen en lugares donde la realidad es especialmente tenue, donde uno puede sentir acercarse las Tierras Irreales incluso si uno no puede atravesarlas. Y, por algún motivo, susurran. Es una voz apenas audible, un jadeo eterno, una respiración anhelante... y sin embargo los Mensajeros pueden oírlos. Algunos se sienten atraídos incluso. Solo algunos.

Nadia ha escuchado la explicación una y mil veces, y sin embargo nunca como hoy la ha entendido: niebla, flores, realidades... hoy todo encaja. Hoy sabe que algo la está llamando.

El Hombre sonríe. Está en el centro de una y mil realidades. Tan lejos, tan en lo profundo de Irkalla que los espacios han dejado de tener sentido.

Y ella lo ha encontrado.

Lo ha buscado, ha escuchado los susurros y lo ha encontrado. Por primera vez desde que lo conoce Nadia ve algo diferente a la locura en su rostro, algo parecido al reconocimiento.

—No puedo dejar que hagas esto, ya lo sabes.

El Hombre le ha enseñado muchas cosas. Le ha entrenado usando cuchillos, le ha explicado como usar las plantas, como encontrar su camino en en el caos de las Tierras Irreales, como escapar de las sombras, de las sonrisas en los cristales, de la luz cambiante y de la bruma. Pero llegar hasta aquí, llegar al centro mismo de la ciudad, al pequeño cuarto destartalado donde empezó el cataclismo, eso no se lo ha enseñado él. Eso lo ha tenido que aprender por sí misma.

—Ya has visto lo que están haciendo, dejan que entre el ejército de otras tierras, se ofrecen a entrenarlos, cambian comida por libertad... y en el proceso nos condenan a todos.

Nadia ha visto llegar a los políticos, a los militares y a los oportunistas. Ha visto como, ahora que Irkalla comienza a levantarse de entre las ruinas y algo parecido a un orden social está naciendo, otros mundos los consideran un recurso. Lo ha visto, y lo ha odiado casi tanto como El Hombre. Casi.

—Eso no te da derecho a destruir la ciudad —Nadia se interrumpe, gruñe y se corrige—. Las ciudades. Nadie tiene ese derecho.

El Hombre ríe, y su cuerpo se contorsiona en una miríada de formas rectas y afiladas.

—¡Y una mierda! —La calva le sangra de nuevo, pero sorprendentemente su carne, su piel, aguanta el cristal y el metal que le corren por las venas— ¡Yo parí a Irkalla! ¡Yo la hice nacer! Y no te equivoques, niña: no lo hice para que unos pocos acomodaticios de mierda acabaran destruyendo mi sueño.

Nadia recibe la noticia con estoicismo. Lleva tiempo sospechándolo, aunque no se lo haya dicho a nadie. El Hombre creó Irkalla, probablemente una de las primeras Irkallas, e incluso el corazón que le da vida; pero no va a permitir que sea quien le de muerte.

El cuarto en el que están se retuerce a su alrededor: tuberías, cemento, humedad, metales... todo se tuerce en ángulos rectos, y se rompe, y se reconstruye. Cada vez a un ritmo más frenético.

—¿Mi padre decía algo parecido, sabes? Le gustaba decir que él me había traído al mundo y que él me podía sacar de él —Nadia no quiere tener que hacer esto, pero sabe que es inevitable— ¿Sabes lo que significa el término “Paterfamilias”? Entre los romanos era el “hombre de la casa”, el dueño de hacienda y vidas. El único con derecho a decidir sobre el futuro de esta. También era el único que tenía derecho a votar o inmiscuirse en asuntos políticos.

La repentina diatriba de la muchacha parece obrar su efecto. El Hombre, confuso, se detiene a escucharla; y con él la habitación en la que se encuentran deja de descender en los abismos de la locura.

—¿Sabes cuál es el problema? —Continúa la chica, que no parece tener la más mínima intención de moverse o de dejar de hablar— Que alguien le contó aquello a mi padre. Creo que era alguien del Opus, yo qué sé: mi madre era la que iba mucho a misa pero mi padre siempre tuvo esa forma tan suya de retorcer la religión a su favor...

—¿Por qué me cuentas todo esto, niña? —La interrumpe, genuinamente curioso.

—Porque no podía ¿Sabes cuando decía que lo mismo que me había traído a este mundo podía sacarme de él? No podía, y se lo demostré. No era el paterfamilias, no era nada: era un viejo borracho que usaba su fuerza contra quienes creía más débiles. Yo estoy viva y él está muerto. Solo su recuerdo en mí permanece, yo soy quien puede sacarlo definitivamente de este mundo, solo tengo que olvidarlo. Solo tengo que dejar de pensar en él y toda su vida, todo lo que alguna vez hizo, se reduce a la nada.

El cuchillo aparece en la mano de Nadia de una forma ensayada una y mil veces. Las flores claman su nombre, o al menos a ella se lo parece. El Hombre sonríe, pero la sonrisa se le transforma en una mueca de preocupación.

—Será Irkalla quién decidirá si te deja desaparecer en el olvido.

Nadia sale de la habitación en el corazón de Irkalla con tres dedos menos y un ojo tuerto, pero viva; es más de lo que puede decir El Hombre.

Corearon su nombre, y la llamaron “Cercenada”. La heroína de Irkalla, aquella que había salvado a sus habitantes de la destrucción. Sólo ella sabía que El Hombre permanecía con vida, que ni la muerte es eterna en la ciudad infinita.

Y durante años se ha asegurado de no contárselo a nadie.

La memoria de El Hombre desapareció con él aquél día que intentó destruir el mundo por segunda vez y la chica, que quizás solo estaba manteniendo el status quo, nunca se sintió como una heroína. Solo como una asesina.

Nadia corre junto a Elvira, no sabe muy bien por qué.

Lleva años viviendo en Irkalla, desde que era una niña, y siempre ha evitado observar las llegadas; pero hoy es diferente.

La esfera hueca de Irkalla, como siempre, bulle de emoción y actividad. Unos niños juegan a un juego de pelota diseñado para acomodar sus tentáculos y miembros descarnados, dos ancianas comentan sobre las novedades del barrio sentadas en un banco colocado en ángulo recto con respecto a la calle por la que corren ellas... todos se preparan para una inminente llegada como pueden.

Las dos pasan por entre los puestos de comida, ropa y herramientas con creciente inquietud.

En Irkalla hay pocas cosas que crezcan como lo hacen en otros mundos, Nadia lo sabe bien. El metal que emerge de la piel de los Mensajeros y los huertos extraños y retorcidos que se pueden mantener con trozos de comida de otros mundos son las únicas cosas realmente renovables en la ciudad infinita. El agua no contaminada, las fuentes de electricidad, la madera utilizable... Nadia sabe que Elvira y los otros jefes de distrito deben ser increíblemente cuidadosos con cómo manejar recursos tan simples como una mesa de madera.

Es por eso que la llegada de una nueva ciudad a la ciudad es siempre un acontecimiento.

—Por aquí Cerc... Nadia. Conozco un atajo —La chica lo deja correr y entra en el edificio que le indica la mujerona con una prisa que no recuerda haber sentido nunca—. Esta vez va a ser por la zona de los Acólitos y más nos vale estar presentes o...

La frase se queda en el aire, pero Nadia la entiende mientras corre por la miriada de salas idénticas.

Cada vez que una nueva ciudad se conecta a Irkalla, cada vez que otro Damián destruye su realidad en una última explosión narcisista, alguna zona de la ciudad infinita se llena de nuevos edificios, nuevas calles y nuevos espacios. Muebles, personas, coches, animales y cosas. Todo aparece de la nada. Si la ciudad es lo suficientemente pequeña pasa prácticamente inadvertida: poco menos que un evento de la naturaleza que se sucede, una vez cada cierto tiempo, sin que nadie pueda predecirlo realmente; pero si la ciudad es grande, lo suficientemente grande, se la siente venir con tiempo.

Y Nadia sabe que aquellos como Elvira, que ostentan poder, lo agradecen.

Una ciudad lo suficientemente grande es capaz de causar roturas en Irkalla. De llenar sus calle con mareas desorientadas y aterrorizadas de personas y de destruir caminos y espacios disponibles hasta hacerla irreconocible. Es por eso que normalmente Nadia no se inmiscuye en estas cosas, prefiere dejárselo a Elvira y los demás. Que se repartan los despojos si quieren y que la ciudad cambie todo lo que tenga que cambiar, una y mil veces, ella no quiere permanecer testigo de su propio fracaso a la hora de evitar otro apocalipsis...

Pero hoy es diferente, y todos lo saben.

Ambas emergen en una azotea tan cercana al Bocarriba que son capaces de cambiar de plano en la ciudad un simple salto. Y luego vuelven a salir corriendo por entre las calles destrozadas de la ciudad. Una cuadrilla de tres mujeres y un hombre usan enormes martillos de construcción para abrirse paso entre muros y echar abajo un edificio abandonado a toda prisa. La nueva ciudad va a necesitar espacio y los escombros de la vieja construcción serán puestos a buen uso.

Nadia sabe que su presencia en esta ocasión es necesaria porque, por primera vez en mucho tiempo, la parte de la ciudad que va a acoger la llegada es la que dominan los Apóstoles. Y nadie

quiere que los Apóstoles sean los primeros que se encuentran con una multitud de personas desorientadas y desesperadas.

Giran una esquina y la diferencia se hace patente cuando finalmente llegan al sector dominado por los lunáticos religiosos. Nadia escupe, asqueada.

Los Apóstoles salen poco de su zona de la ciudad, de sus monasterios hechos con huesos humanos, cristal derretido y cemento retorcido. Pero hoy, haciendo gala de su organización sectaria, todos y cada uno de ellos han permanecido en su “parte de la ciudad” asegurándose de que todo mantiene una apariencia de normalidad. Las calles, usualmente anidadas de cadáveres deformes y altares improvisados, hoy lucen normales dentro del caos que es Irkalla.

Cientos de figuras encapuchadas, con sus retorcidos cuerpos ocultos por túnicas echas con su propia piel, andan por las calles sin rumbo fijo. Como en trance.

—Hijos de puta... —Gruñe Elvira—. Van a joderle la vida a mucha gente hoy.

Nadia sigue manteniendo un cierto estatus de héroe local, para su cansancio eterno. Esa posición viene con ciertos privilegios, como su capacidad para interceder hasta cierto punto en las reuniones del consejo de la ciudad. Es por eso por lo que está aquí hoy, porque sabe que Elvira y los demás van a necesitar ayuda para vadear el obvio problema diplomático que se cierne. Los Apóstoles van a querer quedarse con los recién llegados y eso siempre lleva a historias de mutilación, rituales desagradables y locura.

Nadia trata de respirar fuerte para disolver el nudo de furia que le atenaza la garganta. Necesita tener sus emociones bajo control o acabará haciendo algo que lamentará más tarde.

El corazón de ~~dios~~ la ciudad late con fuerza su sangre-luz sobre esta zona de Irkalla, y Elvira y Nadia tienen que tomar refugio bajo los toldos que los Apóstoles han preparado en puntos estratégicos de la calle.

Una enorme catedral, recuerdo de tiempos antiguos pero cambiada hasta hacerla irreconocible por las infinitas capas de edificios deformados que se le han ido sumando, preside toda la zona y es a donde se dirigen las dos mujeres.

Nadie tendría por qué vivir en esta zona, todos los otros jefes de distrito del consejo de la ciudad han intentado convencer a los Apóstoles de que abandonen esta zona inhóspita y asediada por la luz cambiante. Sin posibilidad de cosechar nada, con periódicas explosiones de luz interdimensional y edificios prácticamente inhabitables, infestados de sombras y ojos y carne; vivir en esta parte de la ciudad es imposible para nadie que no acabe cambiado por la sangre-luz... y Nadia no le desearía eso ni a su peor enemigo.

Sin embargo, y a pesar de lo tirante de las relaciones entre las diferentes facciones de la ciudad, lo cierto es que los Apóstoles han conseguido crear algo parecido a una sociedad funcional

aquí... una sociedad basada en el hecho de que aquellos que experimentan una sobrecarga de la luz del corazón de Irkalla adquieren algunas de las características de los viajeros.

—Elvira... No creo que, aunque yo no estuviera aquí, obligaran a nadie a pasar por el rito —
Lo dice sin mucho convencimiento y la mujer lo nota. Pero ninguna de las dos se para a discutirlo, ambas siguen corriendo hacia la catedral.

La ciudad al completo tiembla ligeramente, como el segundo concentrado de electricidad estática justo antes de que un rayo descargue la tormenta. Aunque los tratados hablan de libertad de religión en Irkalla todos los representantes de la ciudad estarán igualmente presentes a la llegada.

Entre la multitud de túnicas Nadia ve un cierto tumulto. Alguien que es arrastrado por una calle lateral. Quizás algún grito ahogado. Y tiene la tentación absoluta de detenerse a ver qué está sucediendo en esta parte de pesadilla de la ciudad que más odia de universo. Pero decide que prefiere no hacerlo, decide que ya está haciendo suficiente por hoy en pos de los inocentes.

Y por eso mismo no ve como los monjes de carne derretida y amorfa arrastran a Damián por las calles asediadas por la luz cambiante.

Damia'n

6?

—¡A, por dios! ¿Se puede saber qué haces? —Papi es incapaz de detenerla—. ¡Aabria!

La chica pasa su lado sin siquiera mirarlo. El Hogar bulle de actividad a pesar de ser entrada la madrugada. César y Nero están recogiendo sus cosas, hay discusiones aquí y allá y los que no discuten corren a vestirse.

—Aabria, niña, el muchacho sabía dónde se metía. No podemos... —Papi intenta agarrarla por la muñeca pero la chica se zafa y lo mira con auténtico odio.

—¡Y una mierda! Una charla de una hora en una cocina ¿Eso es todo? ¿Eso es todo lo que es necesario para que alguien esté preparado para arriesgar la puta vida?

La vergüenza en el rostro del hombre no le dejan adoptar el tono severo de padre que A sabe que es capaz de usar.

—No... no podemos ir a Irkalla, ya lo sabes —Es casi una súplica—. ¡Vas a hacer que los maten a todos, o peor!

A ha dejado de escucharlo. César está junto a ella y Nero está sacando a los pocos Mensajeros que se han ofrecido a gritos.

—Mira viejo, creo que hemos tenido más paciencia que nadie: los que han roto el tratado son ellos. —César se suena los mocos allí mismo, en el suelo de la nave, con un dedo. Luego mira en dirección a Nerón y se muerde el labio de rabia—. Me da igual el Adelantado pero no voy a dejar que hagan lo que les salga de los huevos. Ya han jodido suficiente.

A y César no siguen hablando, sin darle tiempo a nada salen por la puerta. Papi intenta detenerlos una última vez, corriendo al exterior en su búsqueda, pero para cuando llega a la puerta de la nave y sale al frío aire de la noche casi todos han desaparecido ya entre los pliegues de la realidad.

Nadia aprovecha al máximo el haber detenido el segundo apocalipsis.

Es un momento de éxtasis colectivo que amarga a la chica, pero que decide usar en su favor.

—Dividiremos la ciudad en distritos —Continúa la chica, en una asamblea llena de gente que hasta hacía bien poco estaba intentando matarse la una a la otra—. Nos aseguraremos de que los adelantados vuelvan a su realidad. No tienen por qué estar aquí. Si viene otra ciudad, habrá más llegadas estad seguros de eso, les dejaremos a los que vengan elegir dónde vivir y habrá paso franco en toda la ciudad.

Rumor en la plaza. Los Apóstoles, con sus ojos extraños y sus caras goteando carne, gruñen algo sobre sacrilegio. Alguien habla de Elvira como una traidora. Una miríada de voces se levantan en quejas.

—¡Gente, no podemos seguir así, joder! —Nadia grita más que habla, y todo el mundo se ve obligado a detenerse a escucharla—. Vamos a morirnos de hambre, de frío o de alguna plaga ¿Alguien sabe lo que está pasando con las aguas fecales? Yo lo sé, y no es bonito. Estamos sentados sobre mierda y nos va a explotar en la puta cara. Tenemos una ciudad en el centro de una herida en el mismo tejido del universo, una ciudad llena de gente que se **muere** joder. Necesitamos cambiar las cosas. Necesitamos empezar a preocuparnos y cooperar.

Alguien asiente, la mayoría la miran con suspicacia pero nadie se atreve a hablar en su contra. Nadia no es un líder, de hecho probablemente sea lo contrario a un líder. Querría poder dejarse guiar por los acontecimientos, vivir una vida tranquila... pero eso simplemente no es posible. No obstante hoy, con la cara y la mano vendadas tras una lucha por la supervivencia de una ciudad que odia, puede suplir su falta de carisma con la deuda que sabe que todo el mundo comparte con ella.

—¿Y qué propones, Cercenada? —Elvira, con sus brazos cruzados sobre los pectorales.

—Unas normas básicas, un tratado de convivencia: entre nosotros y con el resto del mundo. Unas normas que nos permitan vivir.

—A los míos no les gustan las normas, Cercenada —Alguien con un peinado mohicano, en las filas de atrás.

—¡Me la suda, joder! —Estalla la muchacha, su único ojo bueno echando chispas—. En

vuestra puta parte de la ciudad, entre los vuestros, podéis hacer lo que queráis. Pero necesitamos una normas que hagan que cuando nos encontremos unos con otros por la calle no nos matemos por la comida o el agua. Que regulen el comercio y que hagan sentirse segura a la gente.

Los Apóstoles hablan con una voz que suena sermón o a letanía, con cuerpos maltrechos ocultos por harapos y extrañas túnicas marrones que nadie sabe de qué están hechas. Unas mujeres en una esquina gritan que no van a dejar que nadie se acerque a sus reservas. El del mohicano manda a la mierda a un par ancianos que estaban criticando la idea... El caos se hace reino.

«Joder... esto es imposible ¿Quién coño me mandaba a mí meterme en esta mierda? Subnormales de los cojones, precisamente yo me puedo ir de aquí. Vosotros sois los que estáis atrapados»

—¡Calláos la puta boca, joder. Necesitamos seguir un turno de palabra o esto se va a la puta mierda! —Sorprendentemente no es Nadia quien grita, sino Elvira— La Cercenada tiene razón. Tenemos que ser sinceros: tiene razón, joder. Ayer apuñalaron a uno de mis chicos en una esquina porque llevaba unas raciones militares a una casa con niños. No podemos vivir así, ese tipo de caos solo nos va a llevar a matarnos entre nosotros. Necesitamos normas.

Nadia no esperaba que, precisamente la mujer que había hecho un trato con los habitantes de los otros mundos, fuera quien intercediera en su favor.

—¿Veis lo que digo? Nadie está pidiendo que deis de lado vuestras libertades, pero sí que controléis vuestros territorios. Si lo hacemos bien podremos intercambiar bienes y servicios entre nosotros, podremos crear una nueva sociedad, una como la que perdim...

—Pero hasta ahí estoy de acuerdo contigo, Cercenada. Lo siento, pero nosotros al menos no tenemos intención alguna de instaurar ningún sistema de comercio.

«Me cago en tu puta madre, Elvira».

—¿Y qué propones entonces, Elvira? —El canciller, uno de los apóstoles de mayor rango; un hombre con más ojos de los que debería y ninguno donde deberían de estar— Si cada uno mira por lo suyo, por mucho que haya normas, la violencia volverá. Nadie va a dejar morir a los suyos si el vecino tiene la solución...

«Exacto, bien. No me gusta estar de acuerdo con un puto Apóstol, pero sí»

—Eso mismo, joder —Interviene el del mohicano—. Es fácil decir eso, hablar de normas que nos impidan coger lo que necesitamos, cuando vosotros sois los que tenéis comida y agua por el trato con los mundos externos ¡Sois unos putos hipócritas!

Elvira descruza los brazos sobre su pecho. Antes del apocalipsis, hace ya años, ella trabajaba en la construcción y era capaz de llevar seis sacos de cemento de veinticinco kilos por viaje: su figura, sus hombros y sus músculos hacen sombra al resto de los asistentes con una fuerza intimidatoria.

—Compartiremos lo que necesitemos —Lo anuncia con una voz que suena a trueno y a escarcha—. Si alguien necesita medicamentos, comida o agua puede venir a nuestro campamento y se lo proporcionaremos. Solo pedimos el mismo trato para nosotros en el futuro.

Nadia ríe, con amargura pero ríe.

—Y qué ¿No habrá favores atados a esa ayuda? ¿No pediréis nada a cambio? —Niega con la cabeza, no sabe ni por dónde empezar—. ¿Y qué pasará cuando no quede comida? ¿O agua? Si nadie tiene un aliciente para trabajar, si el comercio no existe, ¿quién y por qué va a producir nada? Es absurdo, Elvira.

La mujer no se amedrenta.

—¡Todos necesitamos comida! ¡Todos necesitamos agua! ¡Arreglar muebles, coser telas, buscar camas y reparar edificios! Yo no sé hacer la mitad de todo eso, mis habilidades son las que son, pero vosotros tampoco. Nos necesitamos. Todos, nos necesitamos unos a los otros. Comerciar solo es aliciente al trabajo porque apela a nuestro egoísmo. Apela a nuestra ambición por monopolizar cosas, recursos, la mejor calidad de lo que uno pueda encontrar... —Elvira los mira a todos a los ojos, uno por uno, hay quienes han empezado a quejarse pero sus voces mueren rápidamente—. Esa lógica no es válida aquí. Nuestros recursos son limitados, si alguien monopoliza comida hay niños que mueren de hambre. Si alguien monopoliza el agua, hay quienes tenemos que beber de los charcos. Si alguien se queda con los mejores muebles, los mejores colchones, las mejores telas... al final lo que nos quedan son caciques y vasallos.

Nadia ve como algunas de las caras cambian. Hay algo parecido a un entendimiento en el ambiente. Muchos están... molestos. Los ve por el rabillo del ojo. Pero no son los suficientes y la chica comienza a entrar en pánico.

«Esto no va a funcionar. No sé qué pretendes, pero no va a funcionar».

—¡No lo entiendes! Sin comercio, sin alicientes, ¿qué le impide a la gente hacerle trampas al sistema? ¿Qué me impediría a mí hacer lo mínimo o no hacer nada? —La muchacha comienza a ponerse roja de ira—. ¿Y los avances? Sin comercio no hay presión por cambiar los métodos, por depurar las técnicas, acabaremos volviendo a la puta edad de piedra joder.

El del mohicano silba, cortado su enfado.

—Con todo el respeto, has dicho hace un momento que podíamos dividir la ciudad en distritos. Podemos dividirnos las tareas esenciales entre distritos con un representante en cada distrito, electo por toda la ciudad, que se encargue de coordinar las tareas.

Nadia no puede creer lo que está escuchando.

—¡Eso que estáis hablando es comunismo! —Grita, indignado, un hombre de mediana edad—. Esas cosas no funcionan, mirad lo que pasó en la URSS.

Un rumor de aceptación en el que Nadia ya no es capaz de confiar.

«¿Es que estos putos imbéciles no ven que van a crear algo tan diferente a lo que teníamos en nuestros mundos natales que no vamos a ser capaces de vivir en ningún otro lado?»

—¡Esto es absurdo!

—¿Y qué pasa con los ancianos? Los viejos no podemos trabajar igual que los jóvenes.

—En mi campamento hay una madre con dos hijas, no penséis ni por un segundo que voy a dejar esté trabajando removiendo escombros.

—¡Callaos ya la puta boca, joder! —Elvira no habla, truena—. ¡Habíamos hablado de un turno de palabra!

En las horas siguientes alguien saca un bloc de notas y hace apuntes. Se habla de castigos, de qué pasa si alguien decide sabotear o aprovecharse del sistema, cómo echar a un representante corrupto, de medidas para salvaguardarse ante la violencia o el soborno. Se habla de que solo los Adelantados y aquellos provenientes de las llegadas podrán entrar a Irkalla. Se habla de empezar con grupos pequeños e ir haciéndolos más grandes. Se habla de empezar un movimiento, una ley, y un gobierno.

Y Nadia se niega a ello.

—No.

—¿Qué quieres decir con que “No”, Cercenada?

—Me cago en mi puta vida, anormales de mierda sedientos de poder ¡Que no me llaméis Cercenada, joder! —La chica estalla en mitad de la asamblea—. No voy a participar de vuestro sistema de mierda. No voy a jugar a vuestro juego de las casitas.

Elvira se enfada, se le ve en la cara, y se acerca a la muchacha para ponerle una mano en el hombro.

—Cercenada, entendemos tu frustración pero...

El cuchillo traza una “S” rápida en la mano de la mujer antes de que esta se de cuenta, luego Nadia desaparece en una nube de niebla amarillenta y aparece a unos pocos metros lejos del alcance de sus enormes manazas. Elvira lanza un gruñido de dolor y se aprieta la mano herida con fuerza, que empieza a sangrar con velocidad alarmante. Pero a pesar de la chispa de ira en su rostro no la persigue.

—No me vuelvas a tocar ni a llamar “Cercenada” —Las vendas en el cuerpo de la muchacha pulsan, se manchan de sangre, y formas extrañas y puntiagudas parecen emerger de ellas y volver a introducirse en su carne—. Y en cuanto a vosotros: haced lo que os salga de los huevos, pero yo no participo. Traeré mis cosas de otras tierras y, cuanto lo necesite, comerciaré. No quiero ni vuestra caridad rara ni vuestro sistema hippy flower power. Idos a la mierda.

La peineta que les dedica es lo último que desaparece de la vista de la indignada multitud entre la nube de niebla. Se asegura de que así sea para conferirle efecto al asunto. Pero eso mismo lleva a que Nadia aún llega a escuchar a Elvira gruñir, entre dientes:

—Dejad que se vaya. Se ha ganado ser gilipollas hoy. Nosotros no tenemos ese privilegio.

Elvira comprende rápidamente que las cosas no van a salir como ella esperaba.

Los diferentes representantes de los distritos de la ciudad están todos presentes para cuando ellas llegan, hombres y mujeres a los que Elvira conoce bien pero que hoy ve con caras diferentes: caras de preocupación y miedo.

—¡Elvira! Es p-pronto para la llegada, nos s-sorprendes —El canciller habla con una pompa que no deja de ser curiosa teniendo en cuenta el como se atraganta con las palabras—. Oh... y también h-ha venido la Cerc... la señorita N-Nadia.

La mujerona lanza una mirada rápida a su derecha y agradece enormemente que Nadia, al menos esta vez, permanezca tranquila.

Ella sabe que no es una mala persona, solo una confundida y llena de ira, pero sus constantes desplantes le han ganado una fama terrible entre los diferentes distritos y no quiere empezar la reunión con mal pié.

—Canciller, creía oportuno venir a discutir algunos asuntos con usted, como representante de la congregación, previo a la llegada de hoy; intuyo que el resto de mis camaradas se han acercado a lo mismo.

Ambas, Elvira y Nadia, traspasan el enorme arco deforme y lleno de ángulos rectos que da paso a la catedral. Un altar afilado hecho con gavillas de hierro y escombros preside la sala, frente a él un gigantesco ventanal de cristal extrañamente líquido.

Los otros representantes parecen nerviosos. Hay un cierto aire extraño en el ambiente que Elvira empieza a captar.

—Oh, s-sí, ya hemos hab-blado los otros y yo largo y t-tendido.

Silencio. Silencio espeso. Elvira se detiene entre la fila de bancos de madera y se asegura de que Nadia haga lo mismo.

—Ajá, y ¿A qué conclusión habéis llegado?

Uno de los representantes, un hombre con una larga cicatriz en la cara, le hace una seña de lejos, a espaldas del canciller, y Elvira toma rápidamente una postura en guardia... que no le sirve de nada. Antes de que pueda hacer nada una preocupante cantidad de Apóstoles emergen de detrás de las columnas y de entre los bancos. Estáticos, pero claramente amenazantes.

—C-creo que lo mejor es que lo discutamos aquí, j-junto a los demás. —El hombre la encara con un rostro con demasiados ojos, con demasiada carne, y le lanza una sonrisa de dientes deformados y encías sangrantes—. ¿P-pueden acercarse, h-hijas mías?

Nadia no se lo piensa siquiera, comienza a adoptar una postura que le permita moverse con libertad y usar el cuchillo, pero Elvira la detiene. Están en el distrito de los Apóstoles. Si empieza a correr la sangre no tiene muchas esperanzas de salir de ahí con vida.

Nadia la mira, y niega con la cabeza, pero la mujer levanta las manos en son de paz y comienza a andar hacia el altar. Nadia duda, pero finalmente, y a regañadientes, la imita y la sigue.

—No sé qué está pasando aquí, pero este no es el momento de lidiar con rencillas. Si hemos ofendido a alguien nos disculpamos, pero lo principal ahora mismo es la llegada...

El canciller ríe, una risa extraña y sibilante. Como si el aire pasara por más agujeros de los necesarios.

—¡Oh! No, por favor, no. N-nada que haya hecho nadie nos ha o-ofendido. —Ahora que la tienen de cerca la sonrisa del hombre es aún más horripilante—. Es solo que estamos comenzando a preparar la llegada. La llegada de un dios... un dios inmortal.

Los ojos de Nadia se abren como platos, llenos de una mezcla de terror e ira.

—L-la muchacha lo reconoce...

Elvira sigue los ojos de Nadia y un escalofrío le recorre la espalda: hay una cara emergiendo del mismo centro del altar. Una cara calva y extraña, que les sonrío.

Damián

T?

Damián despierta en una habitación casi a oscuras. El tobillo le duele y hay un hombre junto a él. Un hombre medio derretido.

—Buenos días, h-hermano. Me alegra tu despertar —El hombre está sentado sobre una silla, con sus piernas deformes asomando por los bajos de una túnica extraña y pliegues de carne colgando desde su cara a su regazo. Damián no tiene claro donde está su boca o cómo es que puede hablar o darse cuenta de que se ha despertado—. ¿E-estás preparado para el ritual?

La habitación huele a orín y a respiración rancia.

—¿Qué cojones está pasando? ¿Dónde estoy?

El hombre adopta una postura beatífica en su silla, y gira la cabeza hacia su dirección. Pliegues de piel, como gotas de metal derretido, se mueven en su rostro y sus manos cuando lo hace.

—Hemos sacado tu cuerpo de lo p-profundo de las Tierras Irreales, hermano. Un s-sacrificio voluntario de la más alta calidad. Estamos s-seguros que el corazón te regalará su gracia —Damián cree entrever un una gesto de amabilidad, pero no lo tiene claro.

—¿Voluntario? Yo no me he ofrecido a nada, esto es absurdo, yo estaba en...

Y un mazazo de recuerdos lo asalta: la noche, A, los besos, la niebla, las manos...

—Estoy en Irkalla... Me habéis secuestrado.

Recuerda el nombre de la charla en la cocina, hace ya una eternidad. Recuerda que es aquí a dónde venía en un primer momento. Pero no tiene sentido, no sabe quiénes son esta gente, quién...

—Oh, no, no no, p-porsupuesto que no te secuestramos, D-Damián —colgajos de carne se sacuden en todas direcciones desde lo que debería ser la cabeza del hombre cuando niega— Nos diste tu a-aprovación. Eres uno de los h-hermanos mayores. El c-canciller.

Damián no entiende lo que le están diciendo, pero sabe que no debe permanecer ahí. Hace un intento por levantarse, pero el tobillo se lo impide. Está encadenado a algo.

—¡Soltadme, joder!

El hombre derretido se levanta de su silla. Sus piernas sostienen su peso de una manera

extraña, tambaleante.

—No, lo s-siento muchacho. Queda muy poco para la iniciación, para el r-ritual, y no podemos permitir que nada salga mal.

Luego se dirige a la puerta. A la única puerta de la habitación que Damián comienza a comprender que es una mazmorra.

—P-puedes estar tranquilo, hemos hecho esto muchas veces. Hemos s-sabido perfeccionar la técnica. En esta o-ocasión ascenderás y liberarás al mesías. Serás lo m-mejor que pueda pasarle a todos los universos.

Damián grita, patalea... pero el hombre, junto a la puerta, no vuelve a hablarle.

Damián corre entre la niebla.

Uno de los Damianes.

Uno de infinitos.

Corre.

Entre la niebla.

El chico ve como el universo se dobla en ese largo tren. En ese infinito tren. No hay puertas, solo niebla. Cuanto más corre más se distorsiona la realidad a su alrededor. Pronto deja de haber ventanas. Luego deja de haber asientos. Al final no hay tren.

El mundo se vuelve una colección de ángulos rectos, de geometrías imposibles, de sonrisas extrañas y sin cuerpo que parpadéan en la oscuridad.

Y Damián grita, grita porque tiene miedo, grita porque el mismo concepto de la realidad, de lo que es el temor, y de lo que es tener cuerpo y carne y piel desaparece de su mente lentamente, mientras cae en la niebla.

Estaba corriendo. Corriendo...

Huyendo.

Una miriada de sonrisas extrañas lo despellejan, lentamente, de adentro hacia afuera, mientras cae por el abismo eterno de más allá de las realidades.

Y luego se detiene. Algo lo detiene. Alguien lo detiene.

Con su cuerpo convertido en jirones y su mente destruída un Damián del infinito

mira hacia arriba en la vasta desolación del no mundo. Y se ve a sí mismo. Más mayor, más calvo y gordo. Pero indudablemente él mismo.

—Hola, Damián —La sonrisa del hombre es la sonrisa de un dios—. Tenemos que hablar.

El muchacho no tiene piel, pero en la infinidad del espacio y el tiempo tampoco cree que tenga cuerpo realmente, así que no es capaz de responder. No obstante, de sus ojos sin párpados, cree que emergen lágrimas de éxtasis.

—Quiero que emprendas una misión. Una misión que te llevará probablemente toda la vida —El hombre sonríe, y el universo a su alrededor lo hace con él—. Vas a preparar mi retorno.

El Damián se postra ante su nuevo dios. Jura con su sangre, con su vida. Intenta hablar pero su garganta ha perdido las cuerdas vocales en la caída, así que le vez de eso le besa los piés.

Sí. Preparar su retorno. Por supuesto.

El Hombre ensancha su sonrisa. Una sonrisa que habla de dominación, conquista y universos convertidos en una cosa nueva. Una cosa creada a su imagen y semejanza.

—Vas a renacer, vas a ser testigo de muchas cosas: del nacimiento de Irkalla, la tierra prometida, de su destrucción, de mi presencia y de mi muerte —El hombre coloca su mano sobre la cabeza del muchacho, de uno de los infinitos muchachos, y el contacto crea piel nueva en su cuerpo mutilado. Piel deforme, tumores, uñas, dientes y ojos en lugares donde no deberían estar. A Damián no le importa nada: será el primer Apóstol de esta nueva religión, hará lo que le pida su nuevo dios que es él mismo—. Levántate, nuevo Canciller. Porque tras mi muerte tú serás quién me resucite.

El Hombre, el dios Damián, lo ayuda a levantarse y le entrega una túnica hecha con su propia piel.

—Te deseo mucha suerte.

Y con esas palabras el tiempo y el espacio volvieron a dejar de tener sentido. Y el Canciller volvió una Irkalla nueva, recién nacida. El primero de muchos Apóstoles. El primero de muchos Damianes en ponerse al servicio de El Hombre.

Él se encargaría de buscarlos y entregárselos.

Y aquellos que Él no encontrara aptos, que no recibiera con su gracia, serían

considerados sacrificios necesarios.

Solo una idea lo mantendría cuerdo durante todos los años que aún quedan por delante, durante toda su obra: encontrar a aquél que se escapó. Encontrar a aquél que su dios necesita para renacer.

Damián



Damián se niega a seguir así.

Vapuleado, vilipendiado, perseguido y ahora encadenado... todo tiene un límite.

Nadie hasta ahora le ha explicado que los Mensajeros, especialmente aquellos con mucho poder como él, deben controlar sus emociones. Nadie le ha dicho hasta ahora que por donde él pasa las branas del universo, de la realidad misma, se debilitan; ni que pueden romperse.

El Apóstol, otro Damián de otro universo, percibe el peligro demasiado tarde, con la llegada de una nueva ciudad tan cerca la presencia del muchacho, de su angustia y su temor y su ira, se hace catastrófica.

La explosión sacude el tiempo y el espacio; y Damián sale de la habitación con la piel cubierta de protuberancias afiladas. El universo se curva a su alrededor y, por primera vez desde hace mucho tiempo, sabe que él es quien tiene el control. A su espalda un edificio destrozado y frente a él, bajo nubes de tormenta formadas por la inminente llegada, una pandilla de desarrapados que conoce muy bien.

—¡A! ¿Qué haces aquí? —Las formas geométricas en su cuerpo se calman momentáneamente, pero reaparecen con movimientos frenéticos bajo su piel. Aún así la sonrisa del chico es totalmente sincera.

Nero está en primera fila, y lo mira con incredulidad. Hay un brillo de locura en la mirada de Damián que lo asusta. Damián parece haberse convertido en una fuerza de la naturaleza. En un evento más que una persona.

Del grupo de recién llegados nadie habla. Ni siquiera A. Todos esperan, paralizados, aterrorizados. Saben que están presenciando algo que no debe suceder. Damián sabe exactamente que esos son sus pensamientos porque los está viendo. Ve el poder que está en sus manos. El poder de un dios.

Ese es el tipo de “Ponzoña” de la que le prevenía Nadia. Lo entiende al instante. Esta es la

clase de poder que destruya realidades y crea ciudades eternas.

Y también es el tipo de poder que el universo no necesita.

El tipo de poder que lleva a la tiranía y al odio.

Damián permanece unos segundos allí. Quieto. Reconociéndose como una sola de las posibles infinitas líneas temporales. De las infinitas realidades que componen el multiverso. Y comprende que cada decisión que ha tomado, cada segundo de su existencia donde podría haber tomado otro camino, una y mil realidades han ido naciendo. Que este Damián no es el Damián que entró en el tren, ni el que huyó de Nadia, ni el que salió del tren entre mundos... no, es todos ellos y ninguno a la vez. Y decide que eso tiene que acabar.

A lo mira con auténtica pena. Nadie sabe bien qué hacer. Solo él.

El chico comienza a brillar. Comienza a flotar. El universo se retuerce a su alrededor.

Las líneas temporales convergen.

Cientos de Apóstoles, un dios y una cantidad absurda de vidas desaparecen del universo con la misma velocidad con la que llegaron. Nunca existieron. Solo quedan las consecuencias de sus actos en una ciudad más allá del tiempo y del espacio.

Es un proceso largo, un proceso quizás de eones, un proceso en el que tiempo espacio y realidad no significan nada, y cuando Damián vuelve en sí Nero lo está agarrando de los hombros para que no se caiga de espaldas. Apenas unos segundos han pasado. Apenas una eternidad.

—¿Que... qué ha sido eso?

Nero lo está sujetando, pero la que pregunta es A.

—El final de una era —Sonríe Damián, que nota como su cuerpo comienza a perder todo el conocimiento, todo el poder que hasta hacía un segundo había formado parte de él— y el principio de una nueva.

Memoria justificativa

1. Punto de partida de la creación. Objetivos y Fundamentos

El objetivo de este trabajo es crear una novela corta, oscura y postmoderna, de aventuras, de marcado carácter distópico, con elementos del *body horror* y un tinte de crítica social que pretende hacer uso de la llamada literatura prospectiva.

Una de las ideas iniciales que componen esta narración parte de un reportaje, llevado a cabo en la Facultad de Comunicación, alrededor de la problemática del sinhogarismo en Sevilla y sus consecuencias. Entre las declaraciones que se pudieron conseguir para dicho reportaje resultó especialmente incendiaria una de ellas: en Sevilla se calcula el número de personas sin techo según la capacidad de sus dos únicos albergues, cuando ambos llegan a su cupo de plazas se deja de contar. Un más que claro intento por blanquear cifras.

Las cifras oficiales del ayuntamiento a las que tenemos acceso (Ayuntamiento de Sevilla, 2020) hablan de 450 personas sin hogar en las calles de la capital andaluza y de que los recursos puestos a su disposición son suficientes dado que “existen personas sin hogar que, por voluntad propia, rechazan los recursos municipales disponibles que les ofrecen los equipos de calle de UMIES y prefieren seguir en las calles. Nadie puede ser obligado, tiene que ser por propia voluntad”. Las ONGs y asociaciones que trabajan con ellas hablan de 1200 personas sin hogar, e incluso más, y de un abandono cotidiano por parte de las instituciones.

Que los mismos encargados de solventar una problemática social tan clara le den la espalda sin miramientos, que la barran debajo de la alfombra de este modo con la clara intención de ocultarla, recuerda a las célebres aldeas soviéticas de la URSS: pequeños escenarios prefabricados, pueblos de actores contratados, que se mantenían bellos e impolutos entre la hambruna y la pobreza para tener algo que enseñarle a la comunidad internacional. Una táctica que antes que ellos usarían los Nazis y que retrataría la celebre obra *Himmelweg, camino del cielo* (Juan Mayorga, 2003).

De esta idea inicial surgió una narración que hablaba de los pactos de silencio y lo monstruoso de una sociedad que percibe al otro, especialmente al otro marginal, como al enemigo. Incluso cuando pide ayuda. Esta narración, llamada *Espinas*, fué presentada con éxito como TFG por el autor de estas palabras en 2019.

No obstante, tras este primer acercamiento a la novela postmoderna, especialmente la centrada en la crítica social y en la idea de usar herramientas propias de la ficción para tratar temas actuales y dolorosos, la idea de continuar explorando esta avenida se convirtió en una vocación. La problemática denunciada en *Espinas* nunca terminó de solventarse y a esta idea aparentemente irresoluble por parte de la sociedad se unieron otras; especialmente la idea de una crítica de base a

la Postmodernidad, al proyecto neoliberal y capitalista.

Así pues en esta ocasión el tema de la creación parte de un desengaño generacional para con la sociedad actual; y de la angustia ante una ruina inminente que, no obstante, no parece encontrar una vía de escape dentro del modelo actual, que se ha obsesionado con vías cada vez más tóxicas y caducas.

La debacle de una sociedad que ha perdido la ética y la moral, que ha rendido su poder de decisión a un ente abstracto y casi místico llamado mercado, y al mismo tiempo ha perdido las ganas de luchar es, en sí misma, un interesante, aunque triste, punto de partida, pero no era la única idea que merecía la pena explorar. El relato, en esta ocasión, debía estar centrado en los espacios liminales y en la transición; en los estados alterados de conciencia que se producen cuando nos encontramos a mitad de camino entre un proyecto y otro, entre un espacio y otro. Esto porque, en una era de estancamiento y progresivos avances que nunca se reflejan en nuestra propia humanidad sino en la ventaja del capital sobre cualquier tipo de proyecto humano, poner el foco en la temporalidad tanto de los espacios como los procesos parecía lo más indicado.

El uso de las drogas recreacionales, la falta de solución a la especulación desmedida, tanto en el mercado inmobiliario como en cualquier otro, la inestabilidad y violencia institucional, la falta de proyectos vitales y de la seguridad para emprenderlos. Todo ello, propio de la Postmodernidad, debían ser reflejados de forma más o menos veraz en esta nueva obra.

Todas estas consideraciones han llevado a la creación de una obra descarnada, oscura y principalmente preocupada en los conceptos de apocalipsis, autoridad y moral. Una obra propia de una angustia generacional conducida por las cifras y la realidad vivida cotidiana de una sociedad que lentamente emponzoña el mundo donde vive. No obstante, y antes de entrar en más detalles sobre ella, conviene dejar en claro las bases teóricas en las se ha apoyado el proyecto: ¿Qué es una novela corta? ¿Qué es exactamente una distopía? ¿Qué es la liminalidad? ¿Por qué explorar la Postmodernidad? Y, quizás lo más controvertido ¿Qué se considera *body horror* y por qué era importante en la narración, como ya lo fuera en *Espinas*?. Para empezar a trabajar lo primero que hay que considerar es la definición de los términos que vamos a manejar y, para ello, debemos ser cuidadosos con las palabras.

1.1 Novelas cortas

Una novela corta, o novella, es “un tipo de narración a caballo entre el cuento y la novela”, como dijo Julio Cortázar (1973: 3). Su extensión se suele situar entre las 15.000 y las 60.000 palabras

aunque esto no se considera una norma especialmente asentada y se da discusión al respecto aún a día de hoy. Por ejemplo, Benedetti situaba las novelas cortas en algún punto intermedio entre las 20.000 y las 45.000 palabras (citado en Cutillas, 2022) y novelistas célebres como E.M., Foster decían que cualquier cosa por encima de 50 páginas debía considerarse a la fuerza una novela (Foster, 1956: 25).

En España la tradición de novela corta la popularizaría Cervantes, con sus célebres *Novelas ejemplares* (Miguel de Cervantes, 1613), y no son pocos los grandes escritores que han ido apostando por este formato aún a día de hoy¹. Es una modalidad narrativa, no obstante, que se ha considerado típicamente de segunda, de consumo rápido y sin valor real; y algo de verdad encierra esa afirmación.

Las novelas cortas nacieron bajo la idea de una venta rápida entre una masa cada vez mayor de lectores alfabetizados, pero no cultos. La idea era darle algo que leer al vulgo y ganar dinero en el proceso. Marcial La Fuente Estefanía, en la época franquista, se especializó en novelas cortas del oeste que carecían de contenido pero incluían muchísima acción, dándole así un rostro nefasto a este tipo de textos.

No obstante, de un tiempo a esta parte, las novelas cortas han resurgido de entre sus cenizas, especialmente fomentadas por editoriales pequeñas que han visto nicho de mercado en una sociedad tan acelerada que no tiene casi tiempo para pararse a leer (Mendoza, 2021). Son el caso de editoriales como Cerbero, Dilatando Mentes o Cazadores de Ratas, todas españolas y todas con un surtido y creciente catálogo de este género. Pero también hemos visto a gigantes como Penguin o medianos como Errata naturae apostar por la novella.

Gracias a esta renacida popularidad, a la adopción más o menos multitudinaria del formato, han llegado a aparecer obras con cierta calidad literaria, y la crítica así lo ha hecho notar. Es el caso de obras como *La ciudad feliz* (Elvira Navarro, 2009) que ganó el premio de novela de Jaén en 2009, o *El silencio* (Don DeLillo, 2020) también aclamado por la crítica anglosajona y publicado en España por Planeta.

Así pues, como ya se puede observar, es este un producto marcado por los pulsos de la Postmodernidad, término del que se hablará más adelante pero que es necesario adelantar ya para tener un análisis completo de este género literario: el mercado dicta unas normas al arte y este, siguiendo por necesidad sus designios, genera un nuevo movimiento con calidad literaria que acaba

1 *Cain* (José Saramago, 2009), *Memorias de mis putas tristes* (Gabriel García Márquez, 1961) son algunos ejemplos de autores en castellano que han apostado por novelas cortas de menos de 100 páginas, pero también tenemos *Seda* (Alessandro Baricco, 2011) como ejemplo contemporáneo de autores de otros países.

convirtiéndose en *mainstream* y por lo tanto desplazando a sus creadores iniciales.

No obstante, y volviendo a las características principales de la novela corta, su definición se reduce, según todos los autores ya mencionados, a la oposición entre la novela y el cuento. Se caracterizan, así pues, por la falta de un desarrollo extenso de la trama y de los personajes, sobre todo en cuanto a personajes secundarios, aunque sin llegar a verse constreñida por la brevedad del cuento. La idea es tratar de contar una historia compleja y larga con la fuerza y el efecto propio de un cuento: comprimir lo máximo posible una historia relativamente extensa sin que esta pierda calidad. Algo digerible por su brevedad, pero que invite a un pensamiento más profundo sobre el tema en cuestión.

La idea de partida está, pues, bastante clara: tiene que ser un texto finalizado, de entorno a 15.000 palabras como mínimo, concentrado pero que de pie a una historia larga, compleja y que trate temas sociales de actualidad. Ese es el formato con el que se trabaja en *Irkalla*, la historia a la que corresponde esta memoria, y su particular extensión así como exigencias en cuanto a ritmo y misterio han obligado a la creación de un texto con unas características muy claras: rápido, aunque denso en sus escenas, oscuro y con un cierto misterio de fondo que nunca queda claro cuanto de él va a ser respondido. Opresivo incluso aunque tenga mucha más velocidad que una novela cotidiana.

La novela corta impone una suerte de “cuenta atrás” al texto (Cutillas, 2022). Nunca queda claro del todo cuanto de todo el misterio que rodea a los personajes va a poder resolverse. Cuanto de todo el mundo de la novella será revelado y cuanto quedará solo entre visto. Esa tensión, ese tira y afloja entre trama y extensión, es uno de los primeros factores limitantes que debemos tener en cuenta a la hora de leer *Irkalla, ciudad de hormigón y sombras*, pero no el único.

Es imposible hablar de una obra, especialmente una con tintes sociales, sin hablar sobre la era en la que está escrita. Sin hablar de la temporalidad y los movimientos sociales que le dan forma. En este caso *Irkalla*, como ya se adelantaba antes, está escrita desde la Postmodernidad; era histórica y social que ahora será desgranada en sus características y en como estas han afectado a la creación literaria que se está analizando en esta memoria.

1.2 Postmodernidad

La Postmodernidad es una era de profundo cambio y desesperanza en la psique colectiva humana. Se da como oposición a la llamada Modernidad y a sus preceptos y, por lo tanto, no puede empezar a ser explicada sin un cierto rodeo histórico.

A finales del S.XIX e inicios del S.XX, antes de las dos guerras mundiales, el mundo había pasado

por una época de bonanzas sin precedentes: la ciencia se había demostrado como el motor de progreso que convertía a la humanidad en un ente superior frente a cualquier otra forma de vida en la Tierra, que la convertía en un dios y ponía a su alcance el futuro.

En el 1900 ya se tenía una idea de la llamada muerte de dios, iniciada por Nietzsche con su célebre frase “God is dead; but given the way of men, there may still be caves for thousands of years in which his shadow will be shown” (Nietzsche, 2001: 115), y la teología perdía terreno a un secularismo cerval. La idea era que el universo había dejado de necesitar el papel de un dios para ser justificado; pues la ciencia y la razón habían creado unas normas, una serie de explicaciones lógicas y replicables, que relegaban al poder divino no ya al terreno de lo incognoscible, sino de lo por conocer. Con ello, con la muerte de dios, el ser humano perdía la única guía sólida que había tenido durante milenios.

La era, no obstante, no cumplió los peores temores del filósofo alemán, el mundo había perdido su guía moral, sí, pero lejos de caer en el Nihilismo se abrazaba al futuro con fuerza. Un futuro entendido como un ente abstracto y brillante, como la esperanza de algo nuevo e increíble que era alcanzable por todos.

Esta época, llamada Modernidad, fue una época de euforia y sentimientos positivos; lo cual llevó al florecimiento de la ciencia ficción y al nacimiento de las utopías en la literatura. Se describían lugares y formas de gobierno idílicos, pero inexistentes². Había un optimismo generalizado en estas novelas, una idea de que lo bueno estaba siempre por llegar y de que, por imposible que parecieran, todos los problemas tenían solución. El pensamiento imperante de la Modernidad era, principalmente, teleológico, todo tenía un sentido, un por qué, y una finalidad. La historia nos encaminaba hacia un punto concreto, un propósito, y la razón nos salvaría a todos; una razón que había alcanzado el trono de divinidad que antes hubiera ocupado la religión.

Obviamente todo esto se demostró como bastante inexacto.

La teleología y la esperanza dieron paso a un proceso del que hablaremos más adelante llamado desencanto postmoderno y las utopías fueron sustituidas por sus hermanas mucho más oscuras: las distopías. En palabras del profesor Antonio Pineda en *Poder, ideología y propaganda en la ficción distópica*, este cambio de mentalidad se da por un cambio histórico muy concreto que nos acompaña hasta el día de hoy:

En la actualidad, las distopías conforman un género tremendamente popular, disseminado en novelas, películas, cómics y series de televisión. En este sentido el género distópico ha sustituido culturalmente a la utopía como

² El término Utopía viene de la palabra griega “Uk” No, y de la palabra griega “Topos,-oi” Lugar. El “No-lugar” (Cole, 2016: 13).

especulación sobre el futuro[...]. Esta tendencia procede del siglo XX, que fue el momento clave para la sustitución del espíritu utópico por las pesadillas distópicas (Pineda, 2021: 15).

Así pues tenemos que encuadrar la creación de esta novella en esta llamada Postmodernidad, la época en la cual la mayoría de la generación *Milenial* ha nacido y vivido. La época que destruiría los sueños utópicos de prosperidad y propósito.

El cambio entre estas dos épocas, Modernidad y Postmodernidad, se dio a mediados de S.XX, tras la Segunda Guerra Mundial ya que, aunque la Gran Guerra termina en 1945 de forma oficial, no es hasta finales de la década de los 50 que se puede observar este cambio. En boca de críticos literarios tales como Harry Levin, Irving Howe, Ihab Hassan, Leslie Fiedler y Frank Kermode, todos ellos cercanos a la década de los cincuenta, el uso del término se sistematiza para referirse a los escritores de posguerra, especialmente a su ruptura con los rasgos del modernismo.

Cabe destacar aquí el trabajo del historiador Arnold J. Toynbee en su *A Study of History* (1954: 182-200), el cual divide este mismo proceso histórico en primera edad moderna, que él identifica con el renacimiento temprano; edad moderna, que para él sería el pleno auge renacentista y sus consecuencias; tardía edad moderna, que se extendería desde el siglo XVIII hasta mediados/finales del siglo XIX y edad postmoderna. No es exactamente precisa con respecto a la cronología arriba descrita, pero sí que es una muestra de lo importante que resulta el cambio a la Postmodernidad como punto y aparte en la historia.

Así pues, y volviendo al relato histórico de la Postmodernidad, repentinamente la humanidad era consciente de sus propios defectos: no había un dios que los guiara, la ciencia era capaz de cosas horribles, la razón podía engendrar monstruos y el ser humano no siempre se guiaba por la bondad. El futuro, por primera vez en mucho tiempo, se presentaba negro en lugar de brillante, no había seguridad en nada y los proyectos vitales ya no tenían sentido. Si la Modernidad se había caracterizado por “la consciencia de lo efímero y el sueño de lo eterno” (Retamal, 2016: 2), la Postmodernidad se caracteriza por la inseguridad de lo actual y la pesadilla futura.

Así pues, con el desmoronamiento de la Modernidad, la mayoría de sus símbolos se han ido convirtiendo en reliquias obsoletas o muestras crueles con un nuevo significado. El cambio desde la teleología al nihilismo que predijo Nietzsche se produjo finalmente y muchos escritores y autores nunca llegaron a aceptarlo del todo. Es el caso de grandes estudiosos de la Modernidad, como Calinescu, el cual insiste durante toda la introducción de su libro *Cinco caras de la Modernidad* (1991: 15-21) e incluso en un capítulo completo de dicho libro (1991: 50-55) en la existencia de dos Modernidades que han llevado a un “relativismo desatado”(1991: 15). Considera el autor que, en

algún punto indeterminado, la modernidad teleológica, con fé en los idilios del capitalismo y la razón por bandera, se separó de otra Modernidad mucho más Nihilista y claramente antisistema. Culpa de ello a la muerte de la religión y al nacimiento de un “tiempo privado”(1991: 16), un yo subjetivo que lucha con el “tiempo de actividad social” (1991: 16). Vemos en estas características, de nuevo, las propias de una Postmodernidad incipiente que aún no ha sido identificada. He aquí dos citas en las cuales nombra a esas dos Modernidades.

Por una parte, refiriéndose a lo que nosotros daremos a llamar Modernidad a partir de ahora y que en la actualidad entendemos como una era pretérita, el autor habla de una Modernidad donde prima:

El culto a la razón, y el ideal de libertad definido en el entramado de un humanismo abstracto, pero también la orientación hacia el pragmatismo y el culto de la acción y el éxito [... todos ellos] valores clave de la civilización establecida por la clase media (Calinescu, 1991: 51) .

Por otra, y aunque el autor no puede sino caracterizarla como otra cara de una Modernidad que no puede ver cambiar de primera mano por su simple cohetaneidad, Calinescu nos habla de una incipiente Postmodernidad que ya en el inicio de los 50 va naciendo, una Postmodernidad que se ve definida por “su franco rechazo de la modernidad burguesa y su consuntiva [Consumidora] pasión negativa” (Calinescu, 1991: 51).

La Postmodernidad, nihilista, reclusiva, íntima y en oposición a los designios de la razón, entendida esta como fuerza superior o sustituto religioso cuyos preceptos han de ser acatados, no termina de ser percibida como tal hasta mucho después, incluso hasta los años 70; pero para ese entonces el cambio ya es absoluto.

Nace con este nuevo periodo una nueva filosofía temporal y social, así como una forma de escribir acorde a los tiempos. La literatura postmoderna, encabezada por autores como John Barth, que llega a asentar el como debe ser escrito su nombre: con mayúsculas y sin guión (Barth, 2000: 68)³. El mismo autor nos hablaba de las dificultades de definir ese cambio histórico vivido durante la época cuando nos hace saber que:

Desde el principio existen dos posturas enfrentadas: una, que considera el postmodernismo como un movimiento que viene a representar una ruptura con el modernismo, y otra, que considera al postmodernismo como una continuación de la estética modernista (Barth, 2000: 23)

3 En este texto Postmodernidad y Modernidad serán escritos, como quizás ya haya sido notado, como sugería Barth en su texto. Ambos en mayúsculas. Esto guarda también coherencia con las normas recomendadas por la RAE de solo usar mayúsculas en caso de estas refiriéndonos a “grandes movimientos que identifican grandes periodos históricos tales como el Barroco o Renacimiento” . En cambio modernismo y postmodernismo, así como cualquier otro derivado, será escrito en minúsculas siguiendo las mismas normas de la RAE (RAE, 2014: 1 y 2).

Y, hasta cierto punto, esto nos hace entender mejor a autores como Calinescu que entienden que lo postmoderno es una continuación de lo moderno. Otra cara de la Modernidad, como de hecho la llega a denominar en su libro. No obstante el cambio es absoluto e innegable, al menos visto ahora con los ojos de la actualidad: todos los grandes símbolos de la Modernidad se han ido pervirtiendo en el cambio de era y esto es simplemente innegable.

Y si queremos una muestra de esta perversión solo es necesario mirar al papel de la ciudad.

La ciudad era, durante la Modernidad, el símbolo de un futuro brillante: cristal y metal utilitario, atractivo por lo novedoso, ordenado y brillante frente a la barbarie de las épocas pasadas. Esta idea de orden y novedad desaparece durante la Postmodernidad: la ciudad pasa de ser un ideal de orden a un espacio de injusticia y caos. Prakash Gyan, historiador especializado en el papel de la ciudad y lo urbano, nos habla así de la transformación del concepto de ciudad en la introducción a *The Spaces of the Modern City: Imaginaries, politics and everyday life*:

[The] classic ideal of the city as the space of civil society and political discourse, never realized in practice even in European cities, lies in ruins. [...] Today its difficult to sustain the paradigmatic notion of modern cities as unified formations securely located within their national borders, with clearly legible politics and society (Prakash, 2008: 4)

La idea de la ciudad que en la Modernidad se proyectaba, la de un crisol de orden donde los usos de la razón se imponían al caos de la maquinaria social, ha desaparecido completamente en la Postmodernidad, y con ella la teleología de la razón. En su lugar aparece la ciudad postmoderna, agresiva e impersonal, una ciudad que no puede ser el mismo símbolo que había sido durante la Modernidad sino un recordatorio corrupto de este. Una ciudad que debe ser afrontada con una nueva filosofía y postura social pues:

As globalization produces different kinds of legal regimes and citizens, and new hierarchies of cities and urban dwellers, it poses a new set of questions for citizenship, identity and politics (Prakash, 2008: 4).

Las ciudades en la Postmodernidad exigen otro tipo de relaciones porque las viejas ideas de esperanza futura desaparecen tras la violencia y el genocidio de las dos Guerras Mundiales.

El universo ya no podía regirse por la idea de un orden aséptico porque la esperanza de una humanidad que pudiera seguir esos preceptos había muerto.

Así pues nacen las ciudades exploradas en el cine *noir*. Ciudades tristes, ciudades conflictivas y violentas porque la convivencia, hostil en muchas ocasiones, del ser humano con el hormigón y el cristal no es una convivencia sana y falta de conflictos. Y, acompañando a esas ciudades de hoy en día, se exige el nacimiento de un ciudadano con una identidad muy específica: Individualista,

desapegado y desencantado; el perfecto ciudadano de la Postmodernidad.

Pero volvamos a la época de postguerras. En esta época tumultuosa, en la que el cambio de era aún no estaba del todo fraguado, Freud comenta sobre los tres factores que llevan al individuo a fracasar en la búsqueda de la felicidad; enumerándolos como “The superior power of nature”(Freud y Riviere, 1958: 36), entendiéndose este como la idea de que el ser humano es débil ante el medio que le rodea y la hostilidad de un mundo al que le es indiferente; “The feebleness of our own body”(Freud y Riviere, 1958: 36), refiriéndose aquí a nuestra salud y fragilidad, a nuestra mortalidad y a como esta nos afecta en la búsqueda de la felicidad; “The inadequacy of the regulations wich adjust the mutual relationships of human beings in the family, the state and society” (Freud y Riviere, 1958: 36), haciendo finalmente referencia a las estructuras o jerarquías que ordenan ese frágil paso por un mundo hostil.

Freud entendía que estas jerarquías, estos monolitos erigidos por la humanidad para regular el caos natural del mundo en un orden habitable y agradable, se habían convertido en una de las principales fuentes de infelicidad del mismo ser humano.

Así pues, mientras las dos primeras solo pueden ser combatidas en el plano de lo hipotético, la tercera es un mal que está en nuestras propias manos: hemos creado un modelo social cuyas mismas regulaciones nos impiden disfrutar de aquello por lo que creamos una sociedad en primer lugar. El reconocimiento de esta verdad se conocería como “desengaño postmoderno” (Pozuelo Yvancos, 2005: 9-15) y vendrá explicado más adelante, pero huelga decir que ha llevado sistemáticamente a una idea de pérdida del tejido social y de infelicidad derrotista. Freud entiende que, en el contrato social, intercambiamos una cierta parte de nuestra posible felicidad por seguridad ya que, para él, el concepto mismo de civilización es contrario a una la plena felicidad humana.

A esto merece la pena añadirle que, al esforzarnos por mantener esas jerarquías; en parte por tradición, en parte por impulso conservador; hemos creado una sociedad poco móvil que impide sistemáticamente el cambio.

Así pues la Postmodernidad, en su sustitución de los ideales de la Modernidad, nos lleva a asumir una serie de características muy importantes que necesariamente se ven reflejadas en la literatura: por una parte el fin de la teleología y de las utopías, por otra la corrupción de los símbolos modernistas en versiones negativas de estos, y finalmente el desengaño postmoderno que facilita una individualidad desmedida y una apatía desesperanzada.

Quizás como consecuencia de todos estos cambios, probablemente ocupando el espacio vacío que fue dejando la muerte de otros movimientos, se produce en esta transición el auge del género

distópico (Pineda, 2021: 18) que ya hemos comentado antes. Este género literario será tratado con más calma en puntos posteriores de esta misma memoria, dado que es imprescindible para entender la novela a la que acompaña, pero huelga decir que forma parte de un binomio con los géneros utópicos: donde la utopía llama al optimismo y a un camino a seguir a favor de la historia futura, una mejoría posible, las distopías hablan de tendencias actuales inevitablemente apocalípticas en el futuro.

Las dos grandes novelas que catapultarían este género serían *1984* (George Orwell, 1949) y *Un mundo feliz* (Aldous Huxley, 1932). Ambas nos muestran una tendencia que será la clave para entender el género más adelante; se trata de un género prospectivo, esto es, un género que pretende predecir o alertar sobre el futuro. Y que muchas veces lo consigue con terrorífica precisión, como comenta Cole en su texto:

La distopía maligna que pintó Orwell en su novela es una ficción, pero muchas de las tendencias que le preocupaban son, no obstante, muy reales. El mundo se está volviendo cada vez más “orwelliano” y los mecanismos de control y vigilancia que describió en 1984 ahora forman parte de nuestro diario acontecer (Cole, 2016: 21)

Así pues la relación de la Postmodernidad y la literatura es tan estrecha como bilateral, el análisis de la Postmodernidad será siempre un análisis ligado al concepto de la distopía y el fin de la historia como proyecto humano.

Finalmente, como última característica principal, específicamente relevante en los últimos años de la Postmodernidad, tras la disolución de la unión soviética la victoria del bloque capitalista le dió un nuevo sentido a la era: el de un mercado infinito. Un final de la historia marcado por la economía por encima de todo, o, como diría Gómez en su capítulo de *Poder, ideología y propaganda en la ficción distópica*:

El triunfo del liberalismo político y de sus principios ético-filosóficos marca nuestro momento histórico; liberalismo asentado sobre firmes convicciones capitalistas que conforman una economía de mercado en la que se mueven y desarrollan la mayor parte de países occidentales (2021: 50).

El triunfo de la nueva mentalidad neoliberal, y sobre todo las idas y venidas de la Guerra Fría, así como la inseguridad y el final de las certezas que caracterizaban a la era, dio a florecer un nuevo concepto con el que cargamos aún a día de hoy: el de la postverdad, llamada así por la Postmodernidad que le da sentido.

La Postmodernidad se convierte así en una era de la multiplicidad de las verdades, en la que deja de existir una sola realidad y esta da paso a una maleabilidad extraña que agrupa a vencidos y

vencedores, víctimas y verdugos, verdades oficiales y realidades cotidianas... el mundo pasa a ser un lugar donde todo es interpretable y eso lleva a la polarización y al inmovilismo.

Así pues, resumiendo lo arriba escrito, la Postmodernidad es una era de cambios socioculturales, especialmente cambios perceptibles como negativos. Es una época en la que triunfa el neoliberalismo, el individualismo y la desconfianza, donde se producen dos características básicas e increíblemente importantes: el advenimiento de la postverdad y el desengaño postmoderno.

Es la época de las distopías y de la desconfianza del arte en el futuro, y por lo tanto es una época profundamente nihilista donde el desamparo moral está muy presente.

Toda esta terminología, inevitablemente, afecta a la novella que se va a analizar, especialmente dado que parte de la idea de hacer crítica social y aún más teniendo en cuenta que se trata de un retrato de las diferentes problemáticas de la sociedad actual.

1.2.1 Concepto de Postverdad

La Postverdad es un concepto que nace de la fusión de varias situaciones socioculturales de la Postmodernidad. Un momento formativo para este concepto son los escándalos nacidos de la forma de tratar la información propia del aparato de propaganda Nazi durante la II G.M., pero también de de las llamadas aldeas soviéticas, de las que ya hemos hablado antes.

El concepto en sí mismo es sencillo: en la Postmodernidad deja de existir la idea de la verdad unitaria, una verdad a la que se puede acceder y que se diferencia del resto de posibles verdades en su relación absoluta con la realidad; en definitiva, se pierde la idea de verdad platónica. En su lugar se instaura la idea de la postverdad, o lo que es lo mismo, la idea de la multiplicidad de las verdades. Orwell, mucho antes de que se iniciara la deriva final a la Postmodernidad, ya habló de esta realidad, cuando comentó que el lenguaje político “is designed to make lies sound truthful and murder respectable, and to give an appearance of solidity to pure wind” (2004: 0)

Así pues esta multiplicidad de verdades nos llevan a una conclusión obligada: los acontecimientos dejan de tener interpretaciones correctas, los diferentes aparatos mediáticos tienen derecho a entender la verdad según diferentes puntos de vista, poniendo el acento en diferentes puntos concretos o incluso llegando a conclusiones diferentes según interés.

Esta nueva realidad plástica, como no podía ser de otro modo, tiene una serie de consecuencias increíblemente negativas para el ciudadano de a pié y en la sociedad en general. Al dejar de existir un concepto de verdad al que acceder nace una desconfianza cerval alrededor de los acontecimientos y la realidad, desconfianza que se manifiesta no solo a nivel abstracto, sino en las

relaciones privadas e interpersonales. La posibilidad siempre real de estar siendo engañado, de no recibir toda la información necesaria para interpretar un hecho, de estar recibiendo propaganda sutilmente disfrazada de realidad, lleva a un ciudadano incrédulo, desconfiado y que busca siempre un segundo significado a la realidad, que se inmoviliza antes de ponerse en peligro de sentirse engañado.

El ciudadano de la Postmodernidad, así pues, crea una sociedad en la que se vive en grupos fragmentarios e increíblemente cerrados por la simple idea de que los argumentos del otro forman parte de un elaborado discurso del otro o del enemigo. En *echochambers*⁴ donde no merece la pena escuchar a nadie externo por miedo a la mentira. Los argumentos e incluso la realidad pierden peso ante la fuerza de los discursos y el odio muy real a la disonancia cognitiva⁵. Al fin y al cabo ¿Por qué hacer el esfuerzo? ¿Por qué ponerse en una posición de vulnerabilidad ante el otro, si no estamos convencidos de que su versión de la realidad sea más correcta que la nuestra?

Por supuesto todo autor es hijo de su época y, por lo tanto, se debe a escritura desde su tiempo. Irkalla está escrita desde la Postmodernidad, desde la literatura postmoderna, por lo que la exploración de este concepto no deja de ser necesaria. Como comenta el catedrático Pozuelo Yvancos, la proliferación de la postverdad:

Sirve como metáfora de una de las crisis que ha dado nacimiento al hombre de fin de siglo [Hombre posmoderno]: la de la desconfianza tanto hacia el estatuto de realidad, como a las relaciones lenguaje-realidad [...] (Pozuelo Yvancos, 2005: 13).

En el análisis del discurso, como disciplina, se entiende que lo importante no es siempre la veracidad de un texto, sino el mensaje que transmite y los cambios que este genera en el receptor. Esta idea, puesta en palabras por el profesor de la Universidad de Sevilla González Galiana, nos dice que “el conjunto de textos que forman un discurso puede ser mentira en su mayoría, pero el discurso seguirá siendo real” (González Galiana, 2018: 2)

Mentir, incluso de forma descarada, no es óbice para estar contando algo.

4 La idea de la *echochamber* o cámara de eco describe un fenómeno, que se produce principalmente debido a los medios de comunicación y las redes sociales, en el cual los ciudadanos intentan de forma más o menos consciente encontrar y reforzar sus ideas preconcebidas de la realidad. Esta búsqueda constante de reafirmación puede producirse a través de medios de comunicación con un sesgo afín o, más recientemente, mediante la interacción activa en redes sociales con grupos de personas que compartan las mismas creencias.

5 En psicología el término *disonancia cognitiva* hace referencia a la sensación desagradable, tirante, que se produce al mantener de ideas, creencias y emociones que se perciben en conflicto. Es una idea que los seres humanos evitamos de forma inconsciente, y que lleva a falacias como las del pecio hundido.

Podemos poner un ejemplo de rabiosa actualidad de esta postverdad e imperancia de los discursos por sobre las verdades: el caso de Joe Rogan en Estados Unidos, ex comentarista de la UFC y actual *host* del podcast más escuchado en el planeta. Este, en uno de sus muchos programas, comentaba que en EEUU existían colegios poniendo cajas de arena en los baños para los alumnos que se identificasen como *furrys*⁶. Contó la anécdota como algo que le estaba sucediendo a una amiga suya en un instituto (Rogan, 2022: 2) y delante de una senadora del partido republicano en el marco de una discusión sobre las políticas de género.

Con el paso del tiempo esto se desmintió, y él mismo tuvo que salir a retractarse (Rogan, 2022: 1). Se descubrió que nada de lo dicho era verdad, que ni había institutos colocando arena para gatos para alumnos *furrys*, ni una amiga de Joe Rogan le había comentado aquello: todo venía de la ex-mujer de un amigo suyo la cual ya ni siquiera trabajaba en ese mismo lugar. Nada de todo esto, no obstante, evitó que una cantidad enorme de padres indignados reclamaran a los colegios políticas menos inclusivas con la comunidad LGBTQIA+; ni que una caterva de indignados políticos conservadores salieran a la palestra a hablar, defender y asegurar que aquello no solo estaba sucediendo, sino que era una epidemia (Bolduc, 2022).

El mensaje estaba compuesto de mentiras, desde el momento que emergió de los labios del locutor, pero el discurso era real: la idea de que se estaba siendo muy permisivo con los degenerados era la información que quería transmitir Joe Rogan y esa sí que llegó a las masas estuviera o no apoyada por mentiras.

Así pues vivimos en un mundo, en una era, donde es más importante la apariencia de verdad que la verdad misma. Donde se puede hacer políticas de palabras clave, como ya demostraría Trump en elecciones recientes: política de boquilla, de discursos sin substancia, políticas de realidades negociadas que no tienen por qué coincidir con la realidad unitaria donde se vive el día a día, sino solo parecerlo.

6 Fans de una estética en la que aparecen animales antropomorfos los cuales pueden o no sentir filia sexual por este tipo de contenido. Es común que personalicen o creen arte según diferentes estilos aceptados en la comunidad y que creen personajes propios donde se proyectan a sí mismos, llamados *fursonas*. Con estos es común el insertarse a sí mismos en cánones ya aceptados. Al mismo tiempo, en las vertientes más extremas de esta práctica, también pueden llegar a crear o encargar una *fursuit* con la forma de dichos *fursonas*: disfraces de cuerpo completo, normalmente hechos con telas de peluche y personalizados al detalle, que visten en convenciones y otros eventos para hacerse pasar por sus álter egos.

Esta idea de la postverdad, como ya se ha comentado, no aparece de la nada: es la culminación de un proceso histórico y social; un proceso que se apoya en cuatro cambios sociales de la Postmodernidad que serán explicados en este capítulo.

Estos cambios sociales, y especialmente la idea de postverdad, llevan a consecuencias claras e innegables en la figura del escritor. Como diría George Orwell, todos los escritores se guían en mayor o menor medida por cuatro principios, o cuatro motivos, que le llevan a escribir. De estos cuatro principios cabe resaltar ahora mismo el impulso histórico, el cual podemos resumir como “a desire to see things as they are, to find out true facts and store them up for the use of posterity” (Orwell, 2004: 5). Si aceptamos la idea postmoderna de la verdad este impulso histórico es, simplemente, una quimera; una idea inalcanzable y frustrante. Yvancos lo definiría con mucha más claridad al comentar que “el mundo es un laberinto de posibilidades, de tiempos paralelos, donde el pasado y el futuro, la conjetura y el palimpsesto [Manuscrito reescrito] se unen” (Pozuelo Yvancos, 2005: 12).

La escritura, por necesidad, ha de oponerse de forma frontal a esta idea.

La verdad existe y no es susceptible a puntos de vista. La verdad, la verdad platónica, la verdad sobre las atrocidades y sobre la belleza, sobre el dolor y el cómo solucionarlo, no depende de qué medio informe de ella, ni de si la información es de dominio público o se encuentra bajo llave, ni de opiniones o ideologías. Necesitamos volver a un ideario que nos permita entender esta realidad, que nos permita oponernos a la idea de que múltiples verdades pueden coexistir o de que los discursos son más importantes que el material del que estén compuestos.

Esta idea de verdad unitaria, de realidad dura sobre la que pisar y moverse, informa el texto de la novella como no podía ser de otra manera, y por eso es importante entender de dónde proviene y por qué puede sentirse radical. El fin de los conceptos de “verdad, historia y certeza” (Yvancos, 2005: 14) es una realidad de la Postmodernidad con la que no se puede estar de acuerdo y pretender escribir.

· *Hegemonía*

La idea de hegemonía proviene de los ideólogos de izquierda del S.XX, concretamente de la teoría marxista. Básicamente es la idea de que, subyacente a la multiplicidad de discursos, existe una aceptación tácita de ciertas cosas que no pueden ser habladas o nombradas. Un cierto *status quo* que, de forma inconsciente, nos hace entender que determinados comportamientos, historias o reivindicaciones no forman parte de lo aceptable. La hegemonía, el pensamiento hegemónico, es lo

que es aceptable para el poder; lo que es vendible.

Yvancos nos habla de esta idea del pensamiento hegemónico cuando cita las ideas de Adorno y nos dice que este “hacía ver en su obra que la Radio (Luego hemos descubierto que esto era más propio de la Televisión) convertiría el discurso imperante en una dictadura de las verdades únicas” (Pozuelo Yvancos, 2005: 23). Sabemos que en la Postmodernidad las verdades se han multiplicado, pues se ha instaurado la postverdad; no obstante, y al mismo tiempo, el catedrático hace bien en considerar esta como una de las características de la literatura de la época ya que vivimos en la época de la realidad negociado pero los límites de esa negociación, los límites de la verdad, se encuentran claramente delimitados. La narrativa actual se entiende solo y exclusivamente desde un punto de vista capitalista.

Así pues, incluso en el interior de la más absoluta postverdad, el discurso sigue siendo unitario. La negociación de la historia y de los hechos de la que habla Reyes Mate (2008: 149 en adelante) sirve de puente a estas dos ideas: puede haber una verdad única en un mundo de verdades múltiples porque la constante, la hegemonía y la superestructura, se mantiene. Las verdades son únicas, pero solo son verdades en tanto que no retienen a la Verdad -en mayúsculas- por encima de ellas: que el mundo siempre se ha regido y siempre ha de regirse por una lógica capitalista. Que lo neoliberal es lo mismo que lo natural.

Para entender este concepto el principal ponente e ideólogo es Gramsci, a quien se llegó a llamar el filósofo de la hegemonía. Este intelectual italiano, que pasó casi media vida en la cárcel por su ideario marxista, hablaba de la necesidad de establecer un pensamiento contrahegemónico, de normalizar unas posturas claramente opuestas a la injusticia de los bordes de la verdad. Que era necesario crear un ambiente en el que:

A través del ejercicio ininterrumpido de la crítica, [poder] reducir progresivamente el espacio de maniobra del adversario, de cercarlo siempre desde más cerca, de conquistar progresivamente la posibilidad de darle el golpe final (Gramsci y Paggi, 1981: 60).

Así pues Gramsci hablaba de la necesidad de conquistar esos espacios comunes del discurso socialmente aceptado para poder alcanzar algún cambio. Las superestructuras del capitalismo necesitaban ser combatidas de forma consciente tanto o más que las estructuras de opresión violenta, según el autor.

Así pues ¿Por qué es tan importante la idea de hegemonía cultural, y en qué enlaza con la literatura en la Postmodernidad? Porque son la base de los significantes flotantes y, por tanto, de la

postverdad. Al no hacernos falta entender la realidad, solo mantenernos dentro de ese ideario en el que se cae muchas veces por inercia, ideas como la moral o el pensamiento crítico comienzan a desaparecer. Se vive por inercia.

¿Por qué nos resulta más importante la legalidad de un acto que la moral tras él? ¿Por qué aceptamos el abuso de poder como realista e inevitable? ¿Por qué defendemos la inacción ante la evasión de capitales, bajo el pretexto de que todos lo hacen o de que intentar impedirlo es una entelequia? ¿Por qué, cuando la sociedad es una negociación que generamos con nuestra aceptación, aceptamos la injusticia?

La falta de una única verdad lleva a la confusión y al inmovilismo; y por tanto al conformismo. Mientras tanto, sutilmente de fondo, una verdad se hace patentemente indiscutible. Medios y entretenimiento de todo tipo instauran una suerte de inestabilidad, de todo vale, que justifica hasta la más recalcitrante de las posturas. La Postmodernidad es la sublimación de los valores culturales del modelo neoliberal y, por lo tanto, de la hegemonía cultural: el individualismo máximo que lo justifica todo se convierte en un arma que puede ser esgrimida de forma impune y sin necesidad de interactuar con las ideas adversas o comprometerse con las de uno mismo.

Y ante esta realidad de opresión e ideologías que la justifican ¿Cuál ha de ser, necesariamente, el papel del autor, del escritor, del creador o el artista? Úrsula K. Le Guin lo comentaba de forma clara en su discurso de aceptación de la medalla por *Distinguished Contribution to American Letters*:

We live in capitalism, its power seems inescapable –but then, so did the divine right of kings. Any human power can be resisted and changed by human beings. Resistance and change often begin in art. Very often in our art, the art of words (Le Guin, 2015: 4,10 a 4,43).

No hay movimientos sociales en un mundo atomizado de verdades individuales; y el capitalismo se convierte en la única posible organización humana. Luchar contra ese desamparo es una responsabilidad social ineludible.

El mundo necesita autores que se tomen en serio su trabajo literario. Que reten al sistema actual, que se atrevan a ver más allá del velo hegemónico. Aceptar el paro natural⁷, la vergüenza de la pobreza⁸, la idea de que solo la competición engendra avances, de que el mercado es absoluto e inquebrantable... todo ello debe tener un espacio de crítica. La literatura prospectiva necesita ser la

7 La idea de que el gobierno debe asegurarse de que los niveles de empleabilidad no se mantengan por encima de unos márgenes para no generar colapsos económicos, cuando esto significa de forma bastante literal que el gobierno en el cual participamos todos solo vela por los intereses de unos pocos. Cuando esto significa, y esta es una verdad estadística, dejar a personas morir en las calles.

8 La idea de que la marginalidad y la pobreza provienen de defectos morales, de personas que merecen serlo.

luz en la oscuridad, la voz que se atreva a poner nombre al destino al que se puede aspirar.

Las historias son una herramienta poderosa, una que nos permite tomar el futuro y, con él, crear cambios en el presente. La narrativa planta semillas. Visiones de mundos o realidades a las que podemos aspirar.

· *Significantes flotantes*

El filósofo y semiótico Ernesto Laclau y su mujer Chantal Mouffe, también filósofa y politóloga, acuñaron este término en su último libro en conjunto, *Hegemonía y estrategia socialista : hacia una radicalización de la democracia* (1987: 1), siguiendo la estela del psicoanálisis de Jacques Lacan.

Su creación no fue un evento fortuito, respondía a la necesidad de sistematizar un hecho propio de la Postmodernidad: la renegociación de los significados. La realidad transitoria. Esta forma de hacer uso de los acontecimientos, diferente a la postverdad en la idea de que no es tanto la verdad misma la que se renegocia sino los significados de esa verdad, nace con el cambio de era y necesita una explicación.

La pérdida de los significados, la pérdida de la verdad, nos habla de un mundo que se ha estructurado alrededor de ideas deseables pero abstractas, tan abstractas que al final han perdido completamente su significado. Son, pues, significantes vacíos, ideas que pueden ser usadas de forma intercambiable como las cabezas de un muñeco porque carecen de un fondo real: las palabras paz, libertad, sociedad, justicia etc son palabras que pueden usar políticos de uno u otro signo sin inmutarse, que pueden defender cosas opuestas incluso usándose con el mismo sentido.

Podemos defender la militarización de los países o el desarme, y de ambos modos podemos ser defensores de la paz. Podemos hablar de la necesidad de un sistema más duro, que castigue con ira las transgresiones, o podemos hablar de la necesidad de un sistema más humano, que tenga en cuenta la sociedad en la que trabaja a la hora de castigar; y de ambos modos podemos estar hablando de justicia.

Laclau y Mouffe definían los significantes flotantes como aquellos que:

No logran ser articulados a una cadena discursiva. Y este carácter flotante penetra finalmente a toda identidad discursiva (es decir, social). Pero si aceptamos el carácter incompleto de toda formación discursiva y, al mismo tiempo, afirmamos el carácter relacional de toda identidad, en ese caso el carácter ambiguo del significante, su no fijación a ningún significado, sólo puede existir en la medida que hay una proliferación de significados (Laclau y Mouffe, 1987: 130).

Son pues significantes, palabras, conceptos, que no logran ajustarse a un significado concreto sino

que pueden intercambiarse con otros. Esa capacidad de intercambio, de renegociarse y por lo tanto renegociar los discursos, hacerlos maleables y poco fiables, solo es posible porque aceptamos la postverdad y es, al mismo tiempo, lo que posibilita que esta exista.

Pero ¿Cuales son las consecuencias de estos significantes flotantes? ¿Por qué son importantes en la escritura? Los significantes flotantes limitan los discursos, al final, a un intento constante por conquistar los significados del otro e instaurar los propios. En palabras del propio Laclau: “El discurso se constituye como intento por dominar el campo de la discursividad, por detener el flujo de las diferencias, por constituir un centro” (Laclau y Mouffe, 1987: 129). La historia no se salva de esta lucha por los significados: nazi está siendo contestado últimamente como socialismo extremo; Guerra Civil ha pasado de ser levantamiento militar contra un gobierno legítimo a lucha fratricida entre dos bandos políticos; Judío ya prácticamente no se entiende sin sionista. El mundo cambia, las palabras cambian, y cuando no se recuerda el cambio es permanente.

Este sistema que posibilita y es posibilitado por la aceptación de la postverdad es el que hace posible la aceptación del pensamiento hegemónico. Si pudieramos fijar los principios, aceptar socialmente que pedir paz nunca puede venir de la mano de mayor militarización, que justicia y castigo no son sinónimos o que hay verdades que no pueden ni deben ser discutidas sería imposible mantener una población profundamente acomodada en la ideología de sus captores. Esto se debe a que, en un sistema totalmente cerrado “el sentido de cada momento está absolutamente fijado, no hay lugar alguno para una práctica hegemónica. Un sistema plenamente logrado de diferencias, que excluyera a todo significante flotante, no abriría el campo a ninguna articulación (Laclau y Mouffe, 1987: 155).

La maleabilidad de los significantes flotantes solo tiene sentido en la medida en la que formen parte de la hegemonía, en la acepción que le da Gramsci de status quo social, económico y político, o cosmovisión social incitada por las élites (Gramsci, 2022: 170-180). Los significados solo pueden negociarse partiendo de la lógica neoliberal de la realidad, por lo que forzosamente la perpetúan. Nazi nunca fue socialista extremo, la renegociación de la acepción, de la realidad misma, solo tiene sentido si de forma intencionada estamos intentando mantener un discurso. Un discurso que va por encima de la verdad. Un discurso que solo se sostiene si cambiamos constantemente las acepciones de las palabras, las verdades y los significados. Ese discurso, que para algunos es consciente y para otros puede no serlo, es la hegemonía.

En la novella se muestra un mundo que ha pasado por una transformación tan seria que esos significantes vacíos han cambiado o directamente desaparecido. Se han negociado nuevos significados, se han aceptado nuevas acepciones, y eso ha afectado no solo a la forma de ver el

mundo sino al cómo se entiende a si misma y a los demás la nueva sociedad que ha emergido. Si violencia o libertad se entienden de forma diferente que en nuestro mundo las pulsiones y deseos de aquellos que cuenten con esos significantes nuevos serán, por fuerza, diferentes a los nuestros.

· *Industrias culturales*

Para mantener una hegemonía con suficiente fuerza como para permitir la existencia de significantes flotantes es necesario la colaboración de un poderoso aparato de comunicación. Esta colaboración, o connivencia si se prefiere, es lo que Horkheimer y Adorno darían a conocer como industrias culturales:

La tesis sociológica de que la pérdida de sostén en la religión objetiva, la disolución de los últimos residuos precapitalistas, la diferenciación técnica y social y el extremado especialismo han dado lugar a un caos cultural, se ve cotidianamente desmentida por los hechos. La civilización actual concede a todo un aire de semejanza. Film, radio y semanarios constituyen un sistema. Cada sector está armonizado en sí y todos entre ellos. Las manifestaciones estéticas, incluso de los opositores políticos, celebran del mismo modo el elogio del ritmo de acero (Horkheimer y Adorno, 1971: 146).

La idea es sencilla: la comodificación de la información y del arte ha generado una suerte de discurso cómplice y conformista, convirtiendo a la cultura en todo un aparato tranquilizador de masas que homogeneiza el rango de los pensamientos que está permitido pensar. Este es un término que aún a día de hoy los teóricos de la Postmodernidad siguen teniendo en cuenta, incluso a la hora de analizar arte y narrativas, como por ejemplo cuando Yvancos comenta que “La novela de fin de siglo está sometida a una poderosa industria cultural” (Pozuelo Yvancos, 2005: 30).

Las enormes multinacionales que controlan el proceso editorial hacen de los libros productos de una cadena de montaje con un claro fin industrial; una cadena que se mantiene bajo la necesidad de sacar beneficios, relegando el arte a un segundo plano; por lo que solo se publica aquello que puede vender, unificando un discurso claramente cómplice con las ideas unitarias del capitalismo. Este discurso es el famoso consentimiento manufacturado de Noam Chomsky que será explicado más adelante Así pues el concepto de industria cultural está más vivo que nunca, y los libros por fuerza forman parte de la maquinaria ideológica de esa industria.

La segunda cara de esta complicidad sucede cuando el autor acepta su papel dentro de la industria. Al ser el libro un entretenimiento momentáneo, pierde este su capacidad de incitación, de creación de consciencia, pasando a ser un producto de consumo más; y por lo tanto llevando a la producción de libros para el mercado por parte del escritor. Esta postura no puede no ser ideológica, tiene una función, asegurar su obediencia a los intereses del mercado.

Según la teoría del análisis del discurso (González Galiana, 2018: 1), el discurso es siempre superior al texto porque este no solo incluye al texto en si mismo, sino también la relación de ese texto con el lector. El contrato que ambos, emisor y receptor, alcanzan. . Así pues no existe texto, no existe acto de creación comunicativa, sin una intencionalidad detrás. Es por esto que no se puede entender la Postmodernidad sin la presencia de las industrias culturales, sin la idea de una estructura que, aunque no necesariamente de forma conspirada pero sí consciente, moldea no solo lo que se piensa sino el cómo se piensa.

El profesor González Galiana lo comentaba con muchísimo tino en sus clases a futuros periodistas, hablando de que la comunicación a través de los medios “es un enorme proceso de convicción que debe disfrazarse, debe jugarse. Si se deja a la vista como tal la comunicación es inefectiva” (González Galiana, 2018: 11). Pero ya habíamos leído esta misma información, solo que en boca de Adorno, cuando este nos decía que todas “las manifestaciones estéticas, incluso de los opositores políticos, celebran del mismo modo el elogio del ritmo de acero” (Horkheimer y Adorno, 1971: 146). La dimensión hedonista de la Postmodernidad nos lleva a concebirlo todo como un juego, incluso la oposición, incluso la crítica o la información. Todo se incluye en la misma masa o, de ser discordante, se acalla y deja de funcionar.

Las industrias culturales afectan de manera especialmente sangrante al artista, ya que lo vendible rara vez cumple altas expectativas de calidad. En el caso del arte social el mensaje suele ser el que sufre las consecuencias de estas pulsiones encontradas; lo que ha llevado a un deterioro de las condiciones materiales que rodean al mismo acto de creación. La incapacidad del artista para vivir de su arte, la necesidad de complacer no solo a un posible público sino, más urgentemente, a una gran compañía que pueda ponernos en los ojos adecuados, se convierte en una parte fundamental del proceso artístico. Así pues el mercado, de forma natural, va purgando al artista que puede estar interesado en retarlo.

Layla Martínez en su libro *Utopía no es una Isla* comenta que esto no es fortuito, que “el neoliberalismo se convierte así en un factor determinante para el mantenimiento del conservadurismo cultural imperante” (Martínez, 2000: 132). Este fin de las vanguardias por falta de medios para sostenerse a sí mismas es una forma de silenciar el papel revulsivo del artista que ni siquiera necesita de un mantenimiento consciente “¡Es el mercado, amigo!” que comentaba, jactanciosamente, el ex ministro Rodrigo Rato en sus famosas declaraciones (2018: 1,10 – 1,13).

Obviamente nada de esto es un proceso escondido o conspirado, estamos hablando de una realidad compartida y visible, que se acepta en gran medida porque no parece haber alternativa y no sin una cierta carga de preocupación tras ella. Como comentaba Pineda:

Que la propaganda tenga en las principales distopías del siglo XX un lugar central indica, no sólo la atención prestada por la literatura a esta forma de comunicación, sino también el relevante papel que tiene el fenómeno propagandístico en las utopías negativas (Pineda, 2021: 18)

El *zeitgeist* que se demuestra en el paso del S.XX al S.XXI nos muestra un mundo preocupado por el poder que es capaz de ejercer un aparato consciente de propaganda, pero sorprendentemente nadie vio venir el llamado consentimiento manufacturado con el que nos obsequian las industrias culturales: habíamos visto ya lo que era capaz de hacer un aparato propagandístico bien engrasado en la Alemania Nazi y la URSS de Stalin; y conforme las tecnologías de la comunicación se hacían más y más potentes el miedo a lo que pudieran llegar a causar, o a esconder, alimentó a una literatura temerosa de esa manipulación.

Y no obstante, a pesar de la preocupación con la manipulación y el miedo al totalitarismo, según entramos en la Postmodernidad el mismo peso de esas industrias culturales en nuestras vidas cotidianas acabó por hacer que estas desaparecieran; o quizás se mimetizaran; en un entorno que hemos normalizados y ya ha dejado de preocuparnos. Hemos dejado de ver el bosque por observar los árboles.

· *Consentimiento manufacturado*

Si la hegemonía es la idea general de normalidad que no puede ser cuestionada en la sociedad común, una idea promulgada por aquellos que se benefician de ella, las industrias culturales son las encargadas de perpetuar esas idea de normalidad y los significantes vacíos es todo el resto de nebulosas ideas que pueden cambiar siempre y cuando se mantenga el centro de la hegemonía el resultado final sería el llamado consentimiento manufacturado. El momento en el cual la situación no requiere de un esfuerzo constante para ser mantenida. El que vivan las *cañenas* tras la vuelta de el deseado de su exilio en Francia.

El concepto lo acuñaron Herman y Chomsky en su famoso libro *Los guardianes de la libertad*⁹. En él, aparte de un pormernorizado análisis de cómo las diferentes cadenas de comunicación habían llevado a normalizar atrocidades en Estados Unidos¹⁰, se nos planteaba lo como:

The mass media serve as a system for communicating messages and symbols to the general populace. It is their function to amuse, entertain, and inform, and to inculcate individuals with the values, beliefs, and codes of behavior that will integrate them into the institutional structures of the larger society. In a world of

9 En su primera edición inglesa el libro tenía otro nombre: *Manufacturing consent*, título que daría nombre al concepto incluso en su acepción castellana.

10 Atrocidades tales como la contra revolución nicaragüense, la *War on Drugs*, la epidemia de bebés de crack y otras tantas.

concentrated wealth and major conflicts of class interest, to fulfil this role requires systematic propaganda (Herman y Chomsky, 1988: 1).

Se explica aquí lo que da nombre al mismo libro, la fabricación de consentimiento o el consentimiento Manufacturado, que no es sino la idea de que los intereses económicos -y políticos aunque para los autores ambas cosas fueran prácticamente lo mismo- se alían con los medios de comunicación para idear una narrativa clara e inequívoca alrededor de cualquier tema. Para idear un sistema de propaganda. Y cómo esa propaganda se mantiene por sí sola llegado a un cierto punto.

El libro incide principalmente en el aparato mediático estadounidense, por obvios motivos, pero ciertamente es extrapolable a cualquier parte del mundo: en la actualidad este es un modelo que ha sido exportado a todos los países, pero principalmente a aquellos que han adoptado la doctrina neoliberal.

Las características de este aparato de propaganda que se mantiene por sí solo sin necesidad de un esfuerzo totalitario son:

- (1) the size, concentrated ownership, owner wealth, and profit orientation of the dominant mass-media firms;
- (2) advertising as the primary income source of the mass media;
- (3) the reliance of the media on information provided by government, business, and "experts" funded and approved by these primary sources and agents of power;
- (4) "flak" as a means of disciplining the media; and
- (5) "anticommunism" as a national religion and control mechanism (Herman y Chomsky, 1988: 2).

Según estas características hay algo que podemos tener claro: no es este un proceso necesariamente conspirado o incluso consciente. Aunque en determinadas ocasiones puede llegar a serlo en la mayoría de los casos estamos ante el fruto de intereses que se alinean unos con otros de forma natural. Los dueños de los periódicos necesitan el dinero y las noticias que les brindan las élites, élites de las que ellos mismos forman parte, en forma de publicidad y gabinetes de prensa; a su vez las élites económicas necesitan mantener una narrativa que los legitime en el poder y ahogar las posibles disidencias. Obviamente es un concepto que enlaza con el de Hegemonía en Gramsci así como con las industrias culturales de Horkheimer y Adorno, tal y como ya hemos adelantado antes; pero los mismos autores lo hacen notar en su capítulo dedicado a las elecciones como forma de propaganda cuando comenta que:

The refusal of the rebel opposition to participate in the election is portrayed as a rejection of democracy and proof of its antidemocratic tendencies, although the very plan of the election involves the rebel's exclusion from the ballot (Herman y Chomsky, 1988: 82).

La única salida para cualquier movimiento político, para cualquier idea de cambio, pasa por jugar al mismo juego que ya está pensado en su contra. El consentimiento es obligatorio, previo a la

participación, y solo existen dos formas de actuar en el sistema: la negativa absoluta que lleva al ostracismo y justifica la violencia, o la aceptación cómplice que prolonga y legitima el mismo sistema que se pretende combatir. Esto lleva a una suerte de doble vara de medir, a veces incluso explícita, donde se puede oprimir o victimizar a unos en favor de otros dado que son víctimas correctas. El sufrimiento de los indeseables es aceptable, porque al fin y al cabo está claro que esos no somos nosotros, nosotros somos buenos, nosotros aceptamos el sistema.

Esta forma de ver la violencia o la opresión en términos fluctuantes sirve a dos objetivos: por una parte nos hace sentir parte de un grupo interno con valor; el grupo de los que entendemos, los que no nos revelamos, no como los indeseables; y por otro sirve de advertencia ante un posible futuro desacuerdo; pues nunca querremos ser el indeseable.

Este consentimiento manufacturado mantiene: “A sistem [that] will consistently portray people abused [by the enemy] as *worthy* victims, whereas those treated with equal or greater severity [by its own people] will be *unworthy*” (Herman y Chomsky, 1988: 34). Las víctimas, como ya dirían los autores, pueden ser víctimas necesarias o injustas. Correctas o incorrectas. Colaterales, culpables o inocentes.

Las injusticias cometidas tienen solo peso si las cometen quienes deben. De otro modo son necesarias y forman parte de un sistema que solo podemos aceptar.

Dentro de la novella el papel del paria, del que está fuera de la sociedad o en sus límites, es una de los principales bloques temáticos. Esto se debe a una innegable idea con la que todos tenemos que convivir: la tendencia a barrer bajo la alfombra los sacrificios humanos que la maquinaria de nuestra sociedad requiere para mantener nuestra comodidad. Sacrificios al dios Mammon, el dios del comercio, que nos parecen necesarios e incluso aceptables deben ser puestos a la luz y analizados si queremos tener esperanzas de un futuro.

Esta doble vara de medir para las víctimas, esta idea del golpeado, el marginado, el empobrecido y destituido como, al mismo tiempo, un ente peligroso y uno sin importancia. Una víctima que es tanto necesaria por su marginalidad, que nos pone en peligro, como ignorable por su insignificancia. Esta víctima, así pues, pasa a ser un espacio liminal: un ni aquí ni allá.

El colectivo LGBTQIA+ es uno de esos espacios liminales pero también el colectivo de las personas sin hogar, el de la juventud marginal y el de los desposeídos. Hablar de ellos, mostrar su victimización como un proceso violento y deleznable, tal y como cualquier otra víctima, es una parte importante de *Irkalla*.

Los abusos del poder, del dinero, no pueden ser aceptados como parte de una normalidad inevitable,

no solo es ético el criticar esta cara de la ciudad y de la sociedad en la que vivimos, es necesariamente moral.

· *Realismo capitalista y violencia simbólica*

Así pues ya tenemos un sistema de verdades plásticas, que se auto define y trata de convencer a la población de ser la única salida natural a los problemas del ser humano, el cual cuenta con todo un aparato de medios que mantienen esa narrativa en pos de los intereses de una élite económica ¿Cómo lo hace?

A través de un ideario que pondría de moda Francis Fukuyama: la idea del fin del avance de la historia o, lo que es lo mismo, la idea del realismo capitalista.

Tras la caída de la Unión Soviética Margaret Thatcher y Reagan se aseguraron de cimentar esta idea, “There is no alternative”, declararía una y otra vez la ex-primera ministra de Reino Unido mientras reventaba las manifestaciones de las Labor Unions o recortaba en servicios básicos. Tanto fue así que acabó cayéndole el mote: Tina, la llamarían, por las siglas en inglés de la célebre frasecita. ¿Pero realmente qué quería decir ese “There is no alternative”?

Mark fisher lo define bien. Lo define como esa realidad según la cual “se nos dice que bajar nuestras expectativas es un precio relativamente bajo que pagar por quedar protegidos del terror y el totalitarismo” (Fisher, 1958: 26). Porque, según la propaganda, el consentimiento manufacturado, esas son las dos únicas opciones: capitalismo o barbarie. Un mundo donde la vida humana solo vale lo que su valor monetario o uno donde no vale nada.

El autor continúa, dándole nombre a un concepto que, básicamente, conforma el ideario público desde hace casi medio siglo: “Lo que llamo realismo capitalista podría efectivamente subsumirse en la rúbrica del postmodernismo y la Postmodernidad tal como los teorizó Jameson ” (Fisher, 1958: 28). La idea es fácil de entender: el mundo, el tiempo más bien, ha llegado a su cúspide. La historia ha terminado y el ser humano ha llegado a su sistema final. El capitalismo neoliberal no es una opción, es la respuesta final. La única certeza. La Postmodernidad.

El fin de la telología nos ha dejado con un presente eterno y monolítico, un presente final, que no permite pensar en futuros diferentes o en cambios reales. Es este un presente al mismo tiempo eterno en su duración y, como no podía ser de otro modo, eternamente maleable en su realidad. De nuevo Fisher continúa hablando de este mismo, de como “el realismo capitalista implica que nos subordinemos a una realidad infinitamente plástica, capaz de reconfigurarse en cualquier momento” (Fisher, 1958: 89) esto es porque la realidad capitalista requiere al mismo tiempo de ser el mejor de

los sistemas, el único y el más justo, al mismo tiempo que justifica las injusticias, el hambre, la explotación y la impunidad.

En un mundo como el nuestro, que sigue la doctrina del realismo capitalista, el único tipo de futuro imaginable es un futuro capitalista; valga la redundancia. Incluso aunque seamos testigos de una nueva esclavitud, de colonialismo y de guerra por los recursos; todo ello males que habíamos creído exterminados hace siglos. Incluso aunque las élites tiendan a ser dueñas de tierra y vida, al modo feudal. Incluso aunque la realidad cotidiana grite que este nos es sino uno más de los proyectos fallidos de la humanidad. La idea de un mundo donde podamos avanzar a otras organizaciones sociales es poco menos que quimérica.

Es así como que entendemos realismo capitalista y la Postmodernidad son dos caras de la misma moneda. Que uno necesita del otro para subsistir. Y, como diría Matínez Layla:

Lo verdaderamente devastador [...es] la creencia universal de que las alternativas históricas al capitalismo se han demostrado inviables e imposibles, y que ningún otro sistema socioeconómico es concebible, mucho menos disponible en la práctica (Martínez, 2000: 126).

Esa desesperanza, tan postmoderna, es la realidad con la que convivimos y proviene, como comentaba Fisher, de la capacidad de adaptación del sistema, de su plasticidad:

El poder del realismo capitalista deriva parcialmente de la forma en la que el capitalismo subsume y consume todas las historias previas. Es este un efecto de su «sistema de equivalencia general», capaz de asignar valor monetario a todos los objetos culturales, no importa si hablamos de la iconografía religiosa, de la pornografía o de El capital de Marx (Fisher, 1958: 25).

En pocas palabras, el poder del realismo capitalista viene de dos claros frentes. Por un lado de la potencia de las industrias culturales y por otro, o quizás precisamente por el primero, de la capacidad de adaptación del capitalismo ante los cambios. El valor de las cosas, entendido como un ente abstracto, lleva a la mercantilización incluso de los discursos. Y en una arena como esa ¿Qué ideario excepto el capitalista puede sobrevivir? Como diría Marx, en el manifiesto comunista comenta que el capital “enterró la dignidad personal bajo el dinero y redujo todas aquellas innumerables libertades escrituradas y bien adquiridas a una única libertad: la libertad ilimitada de comerciar” (Marx, 1998: 42). En una época en la que solo el valor monetario existe, y donde las leyes y la moral se basan en la idea del mayor beneficio, comerciar con vidas no solo es lógico, sino necesario.

Esta idea de que los medios cumplen un papel en la perpetuación del sistema no pretende, no obstante, destapar algún tipo de conspiración. Es el producto de la ideología imperante donde los

medios, las industrias culturales, están muchas veces dispuestos a cubrir incluso las críticas más cerradas; no les es necesario adoptar ningún tipo de contradiscurso porque el contradiscurso está gravado en el mismo sistema. Las protestas que no han podido ser absorbidas “se han convertido en una especie de carnalesco ruido de fondo para el realismo capitalista” (Fisher, 1958: 38). Una charada momentánea.

Toda ideología o protesta que gane una cierta tracción se ignora, cubre someramente, no como una muestra de un problema social sino como un evento curioso, o recontextualiza. Ridiculizar o enfrentar la manifestación, la queja, si es que sucede, ocurre siempre desde el podio de lo real frente a las ensoñaciones del loco. Aquel “There is no alternative” se ve reflejado en que “el capitalismo es el único juego que podemos jugar” (Fisher, 1958: 39); y esa idea está tan presente en nuestro propio subconsciente colectivo que ni se discute.

Y ¿Cómo se relaciona todo esto con el arte en la Postmodernidad, con la narrativa o siquiera con la novella que estamos analizando? Pues porque esta ideología, esta filosofía vital, se ha extendido también en el arte. Es imposible escribir de forma impermeable, toda obra nace de un momento socioeconómico concreto¹¹ y, por tanto, los movimientos artísticos están necesariamente relacionados con los movimientos históricos. En el libro de estilo de la ciencia ficción de Oxford, al hablar de las nuevas tendencias del *ciberpunk*, se comenta que:

The monsters of cyberpunk are already loose on the streets [...] quite likely we are them. [If they existed] the monsters would have been copyrighted through the new genetic laws, and manufactured worldwide in many thousands. Soon the so called monsters would all have lousy night jobs mopping up at fast food restaurants (Farnell, 2014: 418).

El *ciberpunk* es uno de los géneros más actuales dentro de la narrativa prospectiva. Es el más crítico y rabioso hijo de una sociedad nihilista y descontenta; y una de sus características clave es la casualización de lo inaceptable. El oscuro sentimiento de familiaridad, de monotonía, con el que las sociedades de ese género perciben lo que para nosotros es simplemente apocalíptico es una idea no solo increíblemente sugestiva, sino también central y necesaria a los planteamientos de las obras *ciberpunk*. Somos capaces de convertir al monstruo en limpiador en pos de mayores beneficios, y de entender que ese es simplemente el orden natural de las cosas.

Esa idea de realidades progresivamente más normalizadas en su propio detritus. Progresivamente más capitalistas en formas que recuerdan a los inicios de la revolución industrial, con sus niños mutilados y sus mineros asfixiados, no emerge de la nada. El arte imita, advierte y sugiere

¹¹ Esta idea es la que promulga la sociología de la literatura en su ideario, especialmente la materialista. Toda esta terminología, no obstante, será explorada con más calma en los siguientes puntos.

basándose en las tendencias actuales, en los mundos actuales, y tal y como ya hemos hablado vivimos en una distopía.

Jennifer Robinson, en su capítulo sobre las ciudades en África y su representación en el arte, nos habla de cómo hemos acabado aceptando esa dinámica, especialmente los escritores:

[Some writers argue that] the trajectories of contemporary global capitalism, militaristic imperialisms, and an architecture of neoliberal global governance set the parameters for increasing poverty and inequality in cities and render opaque the bases for opposition and potential transformation (Robinson, 2010: 220).

Un capitalismo realista nihilista se ha asentado casi sin pensarlo en la cultura popular, del arte: no es solo que no haya alternativa porque todo lo demás se ha demostrado como imposible, peor en toda faceta, es también que la sola idea del cambio, de la transformación, se ha convertido en una quimera. Una distopía. La ciudad, la sociedad, creada por humanos y para ser habitada por humanos, es gobernada por corporaciones inhumanas y sin rostro; y jamás podrá ser más humanitaria. Los intentos por cambiar esta realidad solo llevan al dolor y al totalitarismo.

Este pesimismo que se ha adueñado del arte, esta falta de crítica social, esta forma de pensar que impide cualquier acción social bajo un cierto pretexto de orden natural de las cosas, es no solo una moda; sino un progresivo viraje social.

¿Y a dónde nos lleva todo esto? ¿Qué responsabilidad social le cabe al escritor dentro de estas industrias culturales? ¿Dentro de esta hegemonía? La de no ejercer, al menos, la violencia simbólica. La de ejercer nuevas formas de creación que al menos no legitimen a la clase dominante:

Legitimar una dominación es dar toda la fuerza de la razón a la razón (al interés, al capital) del más fuerte. Esto supone la puesta en práctica de una violencia simbólica, violencia eufemizada y, por lo mismo, socialmente aceptable, que consiste en imponer significaciones (Bourdieu y Gutierrez, 2000: 10).

La violencia simbólica es la que ejercemos al legitimar un sistema que nos oprime, es la que ejercemos al defender el pensamiento hegemónico. Es la violencia que ejercen las industrias culturales en su esfuerzo por manufacturar consentimiento.

El poder simbólico es, en palabras del propio Bourdieu, “ese poder invisible que no puede ejercerse sino con la complicidad de los que no quieren saber que lo sufren, o incluso que lo ejercen” (Bourdieu y Gutierrez, 2000: 66). Esto quiere decir que es un poder, y por lo tanto una violencia, intencionada o inconscientemente cómplice. Es el poder de que grita que todo el mundo sabe que esto es así y, por lo tanto, es la violencia en contra del marginado y el disidente. Es el estigma, el enfurecimiento ante la ruptura con lo cotidiano que nos repugna porque nos lleva a ser conscientes del poder que nosotros mismos disfrutamos en nuestra normalidad.

Esta violencia sistemática es capaz de autopropetarse porque ella misma genera jerarquías y las mantiene. De nuevo, en palabras de Bordieu:

La cultura dominante contribuye a la integración real de la clase dominante (asegurando una comunicación inmediata entre todos sus miembros y distinguiéndolos de las otras clases); a la integración ficticia de la sociedad en su conjunto, así pues, a la desmovilización (falsa conciencia) de las clases dominadas; a la legitimación del orden establecido por el establecimiento de distinciones (jerarquías) y la legitimación de esas distinciones (Bourdieu y Gutierrez, 2000: 68).

Así pues el poder simbólico puede, y de hecho lo hace, destruir conciencia y generar una jerarquía que parezca natural, necesaria, que aúne a oprimidos y opresores en una paz falsa mientras legitima a estos últimos. La creación de estos símbolos, de estos acuerdos tácitos a los que llega la sociedad recae sobre la esfera de la opinión pública y, por tanto, de las industrias culturales.

¿Qué es aceptable? ¿Qué no? ¿De qué se puede hablar? ¿Cuándo está justificada la violencia? ¿Hay violencia justificable? ¿Es deseable la ética, la moral? ¿Es deseable la justicia?

Las respuestas a estas preguntas es por lo que es necesario que, al escribir o crear arte, el autor sea consciente de su posición. No solo como entretenedor, como creador de contenido, sino también como creador o destructor de conciencia. Como actor en un sistema que va más allá de lo que se está contando y transmitiendo. La poesía no puede ser sin pecado un adorno, parafraseando aquí *La poesía es un arma cargada de futuro* (Gabriel Celaya, 1955).

· *Alétheia frente a Véritas, o verdad por correspondencia*

Abriremos este punto con una cita a Calinescu, el cual comenta que, sobre los cambios que estaban sucediendo en la historia durante las décadas de los 50s a los 70s, se estaba produciendo una deriva “desde un tiempo que honra la estética de la permanencia [...] a una estética de la inminencia y la transitoriedad, cuyos valores centrales son el cambio y la no verdad” (Calinescu, 1991: 15). Nos hablaba aquí el autor, aún sin saberlo, de la Posverdad. De una estética que no necesita que la verdad la acompañe, sino solo parecerlo.

Calinescu escribe desde 1977¹², este punto de vista absolutamente actual del cambio de paradigma entre Modernidad y Postmodernidad le hace entender que esta viene siendo una nueva corriente de la Modernidad y no el nuevo movimiento que terminaría siendo. El autor corrige este fallo en una

12 Apenas un par de años antes de que sea acuñada la palabra Postmodernidad, con las acepciones que ahora se le conocen, en *La condición postmoderna* (Jean-François Lyotard, 1979).

edición posterior de 1986, donde añade un capítulo dedicado exclusivamente a la Postmodernidad pero mantiene el resto de sus ensayos tal como fueran publicados.

Sea como fuere lo interesante de esta reflexión es la contraposición que hace, y con la que nos despedimos de los componentes de la postverdad, de la diferencia entre el concepto de verdad platónica, *Alétheia*, frente al mucho más actual de la verdad por correspondencia, *Véritas*.

Según la primera la verdad es una cualidad intrínseca a los hechos y los objetos, algo que uno puede medir y destilar con estudio. Según la segunda la verdad es un ente discursivo, una proposición que solo merece la pena observar en cuanto a su capacidad para corresponderse con lo que se observa en el mundo exterior.

Así pues, aunque es cierto que la verdad por correspondencia nos limita menos mentalmente a los dogmatismos, a las verdades cerradas e intolerantes o incluso la disonancia cognitiva, también lleva a una plasticidad, una renegociación constante, cuyas consecuencias se han demostrado desastrosas para el tejido social.

Reyes Mate comenta en su célebre *La herencia del olvido* que “la memoria tiene un papel socialmente perturbador” (Reyes Mate, 2008: 151) ya que lo que recordamos puede entrar en contradicción con lo que tenemos asumido como socialmente aceptable, socialmente real. La idea de postverdad se enfrenta, y al mismo tiempo complementa, con la idea de verdad única propia de Adorno. Reyes Mate nos habla así de una realidad negociada, de una lucha constante entre la memoria y la historia. Entre la *véritas* de la Postmodernidad y la *alétheia* de la memoria.

La realidad era y es maleable. La historia en la Postmodernidad se quitó la máscara y dejó de venderse a sí misma como un registro fidedigno” de los hechos. Ahora sabemos que se cimenta sobre injusticias que permanecen escondidas, formando parte de ella en su silencio, hasta que la narrativa permite hablar de ellas. En la actualidad se entiende la memoria, especialmente la memoria de la injusticia “como el recurso del resentido” (Reyes Mate, 2008: 154). Un término claramente destinado a desacreditarla. La memoria del oprimido, del paria, pasa pues a ser un relato maldito, un relato fuera del discurso aceptado. Los arrabales oscuros de la verdad.

En *Irkalla, ciudad de hormigón y sombra* la intención siempre ha sido mostrar posibilidades sociales más allá del canon capitalista y neoliberal. De dar cabida a la memoria, a la justicia y a la ética; y no como valores vacíos, no como significantes flotantes, sino como verdades platónicas. No podemos seguir ignorando la realidad en pos de la comodidad. No podemos ser Nerón loando el incendio con su harpa mientras canta “Arde, Roma, Arde”.

1.2.2 *Desengaño postmoderno*

Tras explorar el primero de los dos componentes principales de la Postmodernidad nos queda por hablar de la otra gran mitad de la motivación social de la era. El desengaño postmoderno puede identificarse en la escritura y el arte hacia finales del S.XX y principios del XXI (Yvancos, 2005: 9 a 12). El desengaño postmoderno, como concepto, viene a definir el sentimiento de desamparo, fin de la seguridad y de los proyectos vitales, desconfianza en el futuro e inseguridad a nivel informativo y social que caracteriza a la Postmodernidad. Se contrapone al sentimiento teleológico de la Modernidad¹³. La idea general es que en cierto punto de la transición entre Modernidad a Postmodernidad existió una suerte de realización colectiva de que nuestra identidad como individuos había cambiado, naciendo así una forma de afrontar el mundo y la realidad muy diferente a la de épocas pasadas.

En este sentido el uso de post- en Postmodernidad es increíblemente intencional ya que “la fijación de lo post- no induce a buscar un camino posterior. El post- niega la continuidad, no tiene sucesión posible” (Pozuelo Yvancos, 2005: 17). La Posmodernidad es, pues, una ruptura de paradigma con respecto a la Modernidad, no una continuación o elevación de sus valores y modelos. El desengaño postmoderno descende de la idea de tratar de superar a la Modernidad.

Esa nueva forma, este nuevo camino, se trata del cambio de lo teleológico a lo incierto, del positivismo al nihilismo y de la esperanza futura a la ansiedad del presente.

Cuando una época se siente como especialmente tumultuosa, cuando un gran desengaño o pesimismo se extiende por la población de alguna manera, se produce un movimiento espejo en la literatura y las artes. Tenemos ejemplos históricos de esto en la Generación del 98 y sus escritos; pues el carácter oscuro, pesimista y disensivo de Pío Baroja, Azorín o Ramiro de Maetzu se explican con la gran derrota moral, política y social sufrida en la guerra hispano-estadounidense. A día de hoy se está sufriendo un proceso parecido, aunque quizás no tan artísticamente fructífero: el final de las Guerras Mundiales y de la Guerra Fría han llevado a un indudable sentimiento de desamparo que se proyecta en casi todas las facetas del día a día.

Estamos probablemente ante un evento definitorio de una generación, una generación literaria entiéndase. Una generación que aún o bien no ha nacido o no está siendo estudiada pero que marcará el futuro de la literatura y probablemente del pensamientos social.

Tal como ya sucediera en esta memoria con la postverdad, al hablar del otro gran pilar de la

13 Ver *Distopía y Nihilismo. De la utopía como tiempo de la esperanza a la distopía como tiempo del fin* de Retamal H. para más información al respecto

Postmodernidad, el desencanto postmoderno, este necesita ser diluido en una serie de conceptos clave que explican su potencia y prevalencia en la sociedad actual, estos son:

· *Religión y ciencia*

Es difícil entender la Postmodernidad sin hablar del cambio en la secularidad de las instituciones y del paradigma social que supone la rotura con la religión. Comentaba Freud que cuando:

The apostle Paul had posited universal love between men as the foundation of his Christian community, extreme intolerance on the part of Christendom towards those who remained outside it became the inevitable consequence (Freud y Riviere, 1958: 69).

Freud, como Nietzsche, considera al cristianismo como una religión de resentidos. Su amor es venganza y castigo. No obstante Freud dirige esta misma crítica, la de la otredad del grupo, hacia todos los movimientos sociales humanos. El padre del psicoanálisis es increíblemente crítico con todas las religiones, ya que las considera como la mayor fuerza opresora de la civilización; no obstante, para Freud, crear un grupo, una sociedad, una civilización, pasaba por un “nosotros contra ellos” ciertamente intrínseco al ser humano. Lo interesante de esto radica en su capacidad para poder ser dicho sin tapujos y en un contexto público: Freud estaba hablando no ya contra el cristianismo, cosa que en el pasado ya le había costado la vida a tantos otros, sino contra el papel general de la religión. Y estaba haciéndolo con plena consciencia de que era un derecho con el que contaba, de que el papel de la teología en el día a día se había ido diluyendo y, por lo tanto, su crítica era posible.

La Modernidad nació con un espíritu científico y razonable, pero era esta una razón y una ciencia que venía con ansias de conquistador: en vez de promulgar de algún modo una duda crítica, un razonamiento mesurado, la Modernidad se apresuró a proclamar la muerte de dios y a posicionar a la razón en su lugar.

La ciencia ficción, y hasta cierto punto los movimientos utópicos, nacieron de esta idea de que el universo necesitaba explicaciones racionales para su futuro y así lo creían autores iconos de la Modernidad como Calinescu, el cual comenta que el nacimiento y florecimiento del “utopismo está directamente relacionado con el declive del papel tradicional cristianismo” (Calinescu, 1991: 71). Las utopías propias de finales del S.XIX y principios del S.XX solo se entienden en el ámbito de esa crisis que no es solo religiosa, sino también moral y social. Los seres humanos, despojados de un poder superior que los guíe, se refugian en la razón a la que confieren capacidades religiosas, e imaginan el advenimiento de un futuro creado por esta del mismo modo que imaginaban el advenimiento de un futuro creado por la religión: la gloria eterna y destinada era la única salida

posible.

Calinescu habla de varias fases de la Modernidad (1991: 68 a 70), de ellas es especialmente interesante entender la que surge a mediados del S.XIX que niega a dios, a todos los dioses, pero especialmente al dios cristiano y opresor de Nietzsche. Es esta crisis teológica la que lleva al amparo en la razón y, más adelante, a la crisis existencial y al desamparo desestabilizador de la última fase de la Postmodernidad. Así pues la muerte de dios y de los valores cristianos están francamente ligados al alza y posterior caída de la Modernidad.

Pero ya se ha mencionado varias veces la idea de la muerte de dios sin incidir más en su significado, por lo que debemos detenernos en este concepto. El fin de la teología es un impás psicosocial que se produce a mediados del S.XIX; donde la necesidad de una deidad creadora para explicar la realidad que nos rodea, y por lo tanto de la religión, sufre una enorme pérdida de credibilidad. Tanto es así que el papel de las religiones pasa de ser dominante e incontestable a uno más de los sabores del ente social.

La muerte de dios fue una de las mayores preocupaciones por parte de Nietzsche, que predijo que la disolución de la necesidad teológica llevaría inevitablemente al nacimiento de nuevas necesidades de validación, de nuevos dioses, como podría ser:

The god of engines and crucibles: forces of nature put (employed) in the service of a higher form of egotism. It believes that the world can be corrected through knowledge and that life should be guided by science; that it is actually in a position to confine man within the narrow circle of soluble tasks, where he can say cheerfully to life: I want you. You are worth knowing (Nietzsche, 1990: 109).

Pero Nietzsche, al igual que Freud, no era solo crítico con el cristianismo, al que denominaba religión de resentidos, o con la teología en general; también temía lo que implicaba la creación de esos nuevos entes. El “*god of engines and crucibles*” (Nietzsche, 1990: 109) requeriría tantos o más sacrificios que los antiguos dioses. Esta idea no será tan entendida o repetida durante la Modernidad, pero será el germen del pensamiento distópico en la literatura y el arte una vez la Postmodernidad se asiente. Y así lo ven críticos del arte como M. Keith Booker, el cual comenta que la filosofía de Nietzsche:

Represents an important founding moment in the modern turn to skepticism and dystopian thinking. [...] Nietzsche strikes out against the growing mechanization of life brought about by the epistemological imperialism of science, deriding science as a new form of religion, of worshipping (Booker, 1994: 7)

La ciencia, especialmente la ciencia ficción, la ciencia teleológica del modernismo, Nietzsche la consideraba como una nueva religión, una tan perniciosa como las anteriores. La ciencia entendida

como religión nos roba del asombro y de la humanidad, de la capacidad para interactuar con la vida en términos de empatía y moral; confinando al ser humano en la lógica. Ese tipo de ideal pretende crear un mundo que merezca la pena ser vivido por los caminos de la rigidez legislada. Sin entender que esta misma idea contenía en sí misma las semillas de la destrucción que ya hubieran demostrado las religiones organizadas.

Pero esta preocupación no se limitó a estudiosos del arte o la filosofía. Adorno y Horkheimer se hicieron eco de esta idea, comentando que este era un hecho innegable: una forma utilitaria y mecanicista de entender el mundo, solo nos llevaba a una explotación cada vez mayor. A ser esclavos y hacer esclavos pues lo que el ser humano quiere aprender:

Es la forma de utilizarla para lograr el dominio integral de la naturaleza y de los hombres. [...] Lo que importa no es la satisfacción que los hombres llaman verdad, sino la operación, el procedimiento eficaz (Horkheimer y Adorno, 1971: 16-17).

La ciencia sin ética, ensalzada como deidad, nos hace percibir el mundo como una máquina que puede ser exprimida de forma indefinida y con creciente eficiencia. La idea de una sabiduría utilitaria, una sabiduría capitalista, enfocada al incremento constante de los beneficios del capital y absolutamente tóxica para con el común de los mortales es uno de los ejes temáticos más usados en la literatura actual, tanto es así que tiene sus propios géneros: el *greenpunk* y el *cyberpunk*, son ejemplos.

La búsqueda de como esclavizar el espacio, de como esclavizar a las máquinas, de cómo esclavizar a la carne misma, es una constante en el día a día de nuestra sociedad, y la literatura no puede sino hacerse reflejo de ello.

Adorno cree en la utopía, pero no cree en la capacidad de una historia continuista de alcanzarla. En su lugar la utopía de adorno pasa por algún tipo de ruptura radical con el orden establecido. Así pues si la Modernidad fue la época de la muerte del dios teológico y el nacimiento del dios de los hornos y los motores, de la revolución industrial y la razón, la Postmodernidad fue la era del desengaño con ese mismo modelo.

La revolución industrial con sus niños cubiertos en carbón, sus hombres quebrados y sus mujeres con dedos sangrantes y cáncer por pintar agujas de reloj, dieron paso a los horrores de dos guerras mundiales. Y la ciencia hizo nacer la semilla de la destrucción total en forma de las bombas atómicas y las diferentes crisis de la guerra fría.

El universo no era necesariamente mejor solo con dejar de lado la lógica del dios unitario, era

necesario un valor superior, una moral y una ética que se entendiera como superior a todos esos valores y no nos dejara caer en el nihilismo y la desconfianza.

Nietzsche pasó la vida intentando advertirnos de las consecuencias del nihilismo, de como la pérdida de esperanza y el hedonismo de una sociedad que él consideraba gobernada por débiles acabaría por convertirse en un mal endémico. El filósofo creía que debíamos aceptar nuestro propio destino con nuestras manos. Que no podíamos depender de la idea constante de salvación de la ciencia o de un ente todopoderoso, que al final de las religiones solo quedaba la capacidad del individuo para cambiar lo que le rodeaba y que confiarle un papel de guía sobrenatural a la razón solo engendraría sufrimiento.

Así pues las dos facetas del nihilismo de Nietzsche, el positivo y el negativo, nos advertían de la necesidad de ser nihilistas, sí, de destruir la moral del esclavo -la idea de que existe un orden natural, un gobierno supremo, una fuerza que nos guía- y dentro de esa indeterminación encontrar nuevas esperanzas y fuerzas para crear nosotros mismos un nuevo mundo; pero al mismo tiempo nos hacía partícipes de lo que sucedería si fracasábamos. Si cambiábamos un dios por otro solo conseguiríamos crear un mundo en el que de nuevo el individuo, el humano, se viera relegado a un segundo plano en el centro de su propia existencia.

Para Nietzsche el progreso de la ciencia y la razón no era inherentemente malo, la idea de generar una vida que mereciera la pena no era en si misma algo negativo, el problema, un problema cuyo planteamiento se demostraría como correcto, era a la pasividad a la que podía llevar semejante ideal. Si todo era controlable, si el ser humano no sentía la incertidumbre de una realidad que sabía incontrolable, y relega su fe en un poder superior, al final eramos pacientes y no agentes de nuestra propia existencia.

Esta dicotomía entre la ciencia y la religión, entendida ahora sí no solo como misticismo, sino como religión humana y moral, como ideario superior, es la que domina nuestros tiempos: hemos renegado de la necesidad de una religión de estado. Hemos conseguido imponer con cierto grado de éxito el dominio de la razón, pero al mismo tiempo nos es inevitable desconfiar de la ciencia y de la verdad establecida¹⁴. El hombre postmoderno tiene que aunar en su ideario la desconfianza de la razón y el fallo de la religión a la hora de resolver un universo crecientemente complejo, y esta disonancia es una de las semillas inevitables del desengaño postmoderno.

En lo referente a la novela esta no puede dejar de estar informada por los conceptos arriba descritos: el pulso entre la razón y la ética es una parte importante de la novela, entre el principio de

14 Ejemplos claros de esto son los diferentes movimientos anti mascarilla, anti vacunas o anti legislación en la cúspide de la reciente pandemia de COVID-19. Los llamados negacionistas.

universalidad y la creación de algo nuevo; pero también entre lo razonable y lo vivido. Entre la mística del día a día, sin explicación cotidiana, y la razón inherente a los hechos.

La figura de los dioses, o de lo que los seres humanos necesitan entender como dioses, así como de la religión organizada y de la ética está presente en la narración como punto central. ¿Qué podemos hacer con hechos, con conceptos, que escapan a cualquier capacidad presente o futura de explicación? ¿Qué hacer cuando el lenguaje falla? Y en caso de conseguir una explicación ¿Sería comprensible? y ¿De qué nos serviría?

· *Fin de la teleología*

La idea de una ciencia o una historia teleológica, con un propósito positivo al que ir encaminados, se volvió claramente falsa en el siglo XIX. “[...]The masses of exploited european workers suddenly found themselves harnessed to machines in the service of the industry” (Booker, 1994: 6) que comentaría Booker.

Si durante la Edad Media la vida era un valle de lágrimas del que se salía al morir y durante la Ilustración la vida se convertía en una viaje que merecía la pena explorar, la Modernidad llevó este punto de vista a su máximo exponente: era la era del ingenio humano, donde todos los problemas tenían solución y la historia nos decía que estábamos encaminados siempre hacia el mejor de los tiempos. Las sociedades humanas solo habían ido a mejor desde la Revolución Francesa, incluso con sus impases y contrarrevoluciones el saldo de la humanidad nunca había dejado de estar en positivo, por lo que ¿Qué podía hacernos pensar que esa tendencia fuera a cambiar algún día?

El final de la teleología, el de la percepción del ingenio humano y de la historia en general como el relato del aumento constante de la felicidad, lleva a la ruptura con las grandes ideas totalizadoras: deja de haber un “gran proyecto humano [...], un destino manifiesto [...] ni un sentido del todo” y nos sumergimos poco a poco en aguas de incertidumbre (Pozuelo Yvancos, 2005: 18-21).

Esto, por supuesto, tiene consecuencias no solo en la cultura general sino también en el arte ya que “se opone al gran héroe la criatura contingente que no precisa otra justificación que la de su endeble y muchas veces acomodaticia practica socio vital” (Pozuelo Yvancos, 2005: 18-21) nos comenta Yvancos, sobre el cambio de paradigma. Los protagonistas pasan de ser héroes a individuos, de ser adálides de conceptos morales, a testigos de practicas cotidianas. Pero no terminan ahí los cambios, tal y como comentaría Martínez Layla también desaparece el mismo concepto de futuro en la literatura:

El futuro no desaparece de un día para otro, no hay un acontecimiento concreto que marque su fin, sino un

desgaste lento y gradual. A lo largo de los años 80 el futuro deja poco a poco de tener impacto sobre el presente, pierde su capacidad de influir en las decisiones colectivas que se toman en el momento actual. El S.XXI nace marcado por una sensación de finitud y agotamiento (Martínez, 2000, 127).

Y con esto llegamos al otro rasgo absolutamente propio de la Postmodernidad: donde el tiempo en la Modernidad era un tiempo teleológico, destinado a un fin concreto que se acerca inexorablemente, en el caso de la Postmodernidad asistimos al fin del futuro. Ese fin, que según todas las indicaciones parece producirse durante de la década de los 80, lleva implícito un abandono de los proyectos vitales que se explorarán en el siguiente punto.

Así pues tenemos una época que pierde la capacidad de ensoñación, de proyecto social, y en su lugar gana tan solo la capacidad de desconfiar de los relatos unificadores. El fin de la telología es un golpe como pocos a la psique colectiva del ser humano y obviamente informa una parte importante del desengaño postmoderno.

· *Fin del futuro y los proyectos vitales*

Para poder entender esta idea nos remitiremos a las palabras de Berardi, que comentaba que el futuro:

Se convierte en amenaza cuando la imaginación colectiva se vuelve incapaz de ver posibilidades alternativas a la devastación, el empobrecimiento y la violencia. Y esta es precisamente la situación actual, pues la economía se ha vuelto un sistema de automatismos tecnoeconómicos que la política no puede sortear. La epidemia depresiva contemporánea se sitúa en un contexto de parálisis de la voluntad, es decir, de precariedad (Berardi, 2014: 152).

Habla aquí el autor del fin de los proyectos vitales y, en sí mismo, el fin del futuro. Tendencias actuales como economía del *gig*¹⁵, que no es sino una exaltación neoliberal de la precariedad, en conjunto con la imparable maquinaria de las industrias culturales han llevado a una masa joven desencantada con lo social e incapaz de ver un futuro que merezca la pena ser vivido. La distopía, como ya dijo el autor, se vuelve la nueva utopía: lo indeseable, la destrucción de lo social, se hace sinónimo de la destrucción de los mecanismos que nos oprimen, aunque sean reemplazados por otros tipos de opresión al menos serán una opresión distinta.

Esa es la era en la que vivimos, la era del fin del futuro, del fin de los proyectos vitales, donde la

15 Tendencia económica actual de externalizar trabajos anteriormente sindicados y con regulaciones asentadas en *gigs*, argot inglés que podría traducirse como trabajos de mala calidad. Normalmente en un ansia por reducir costes. Ejemplo de esto son Uber, Lyft, Fiver y Globo. Suelen ser trabajos a comisión, donde el trabajador es al mismo tiempo su propio jefe y está subordinado a algún tipo de aplicación informática que puede despedirlo. Para más información se puede consultar *Precariedad y pérdida de derechos: historias de la economía GIG* de Ravenelle, A. J.

vivienda es un lujoso producto de comercio, la posibilidad de tener hijos una ilusión y un trabajo que permita vivir una entelequia. La Postmodernidad, no de forma inmediata pero sí insidiosa, ha terminado por crear un ambiente de depresión colectiva en el que las ideas de miseria actuales engendran más miseria futura, la temporalidad se ha estabilizado, el universo se ha detenido, no hay posibilidad de mejorar los sistemas socioeconómicos mucho menos nuestra propia vida. Esta idea de pesimismo general, alimentada por las tendencias cada vez más agresivas de la sociedad, es el llamado fin del futuro. La idea de que vivimos en una sociedad que ha dejado hace mucho tiempo de entender la felicidad humana como un objetivo a conseguir y se ha entregado por completo a conceptos abstractos que alguna vez significaron algo -significantes flotantes como mercado, democracia o sociedad- pero que hoy solo son cadenas y muletas que justifican la opresión. Una opresión con visos de eternidad.

De nuevo, Berardi nos hace un resumen somero de este concepto cuando nos habla de como el siglo veinte:

Se vio impulsado por la energía utópica de las vanguardias culturales y artísticas. Esa energía que parece haberse agotado. Es como si todo se hubiera dado la vuelta, como si se hubiera convertido en una forma distópica, tal vez por exceso de velocidad, y en el futuro ya no vemos sino las sombras de un pasado de barbarie y miseria que creíamos enterrado (Berardi, 2014: 29).

El fin del futuro, el reemplazo de la utopía por la distopía, es una realidad que se hace presente en el día a día. Especialmente la juventud actual, la Generación Z y Milenial, saben desde hace mucho tiempo que las promesas de un futuro han dejado de existir para ellos. En el mundo cotidiano en el que viven solo queda el pesimismo de una lenta marcha hacia la muerte pues, a pesar de que:

Hoy vivimos aún inmersos en los persistentes residuos de la Modernidad, en forma de valores y dispositivos de control y vigilancia, lo cierto es que hace bastante tiempo que ese futuro se ha agorado (Berardi, 2014: 13).

Los futuros que prometía la Modernidad, los que daban sentido a un avance constante y que, por lo tanto, eran la semilla de la teleología se han agotado. Lo que nos queda es un espacio vacío con forma de concepto, un nihilismo individualista y descorazonado. Por supuesto todo este concepto no es sino la otra cara del llamado capitalismo realista que ya discutiera antes:

Estamos en el notable «fin de la historia» que Francis Fukuyama cantaba después de la caída del Muro de Berlín. Puede que la tesis de Fukuyama de que la historia ha llegado a su clímax con el capitalismo liberal haya sido muy criticada, pero asimismo se la sigue aceptando, aunque sea en el nivel del inconsciente cultural (Fisher, 1958: 27).

Así pues las consecuencias sociales de ese fin de la historia son el fin del futuro. Por supuesto esta realidad, la de un mundo que insistentemente trata de destruir su propio futuro social a través de

políticas progresivamente más agresivas con el propio ser humano que lo crea, encuentra cierta contestación pero, a diferencia de otras problemáticas sociales combatidas por generaciones anteriores, esta es una época de inmovilismo. El final de la teleología, del avance positivo, nos deja solos ante un mundo que solo puede ir a peor por lo que el cambio se ve con terror:

La realidad de la que estamos hablando es parecida a la multiplicidad de un menú de opciones disponible para un archivo digital en el que ninguna decisión es conclusiva: siempre son posibles las revisiones y en cualquier momento se puede volver a un momento anterior de la historia del archivo (Fisher, 1958: 89).

Si ningún cambio es permanente, si el valor de la vida está ligado al valor de producción y los avances sociales son solo avances momentáneos ¿Qué sentido tiene la lucha?

Y aquí enlazamos con Reyes Mate y su renegociación de la historia y la memoria; la idea de una realidad maleable no es compatible con la memoria, y por lo tanto no lo es con la memoria del agravado, con la memoria de la injusticia. Podemos vivir en un mundo que es inherentemente injusto porque estas injusticias desaparecen en cuanto se dejan de mirar. Podemos justificar un mundo sin verdad, sin realidad ni recuerdo porque solo ese mundo es real en semejante marco. Es una suerte de profecía autocumplida: el recuerdo de la injusticia se vuelve negociable porque no negociarlo sería tanto como romper el sistema, y al negociar el recuerdo de la injusticia el sistema se convierte en infalible e irrompible.

El producto final de todo este fin del futuro es la nostalgia. Una nostalgia que alimenta una producción cultural cimentada sobre esta idea de cualquier tiempo pasado fue mejor romantizando la realidad de épocas pretéritas y de la que hablaremos en el próximo punto; pero que Martínez Layla comentaba que :

Invadía películas, novelas cómics y canciones [y] se conjugaba con otra tendencia que también es fundamental para entender los valores de la Postmodernidad: la visión negativa del futuro. Mientras el pasado era sometido a una romantización nostálgica que lo vaciaba de sentido y lo dejaba reducido a la mera estética (ahí tenemos ejemplos tan claros como de esto como *Stranger Things* o *Cuéntame*) el futuro se presenta invariablemente como peor que el presente (Martínez, 2000: 132).

La tendencia distópica de la Postmodernidad se puede resumir como nostalgia y visión negativa del futuro y esto nos lleva, de nuevo, a preguntas que requieren respuesta en el arte ¿No hay salida al ciclo distópico? ¿No hay utopías por las que merezca la pena luchar? ¿Si el futuro ha dejado de existir qué presente nos queda?

· *Nostalgia y Decadencia*

Como se puede ver todos estos puntos que componen el desencanto postmoderno se encadenan unos

con otros. En este caso el fin del futuro y la nostalgia están claramente relacionados ya que uno produce, de forma lógica, al otro.

Pero para entender la nostalgia y la decadencia como conceptos específicamente importantes en la Postmodernidad es importante empezar de nuevo con la Modernidad; cuando aún ninguno de estos dos conceptos se había extendido. En especial importante retrotraerse a la hora de hablar de sus símbolos: brillantes y marcados por los ideales, la ciudad, como joya de la corona del modernismo, emerge como uno de sus símbolos más potentes especialmente en la literatura. Es difícil sobrevalorar el papel de la ciudad, como emblema, durante el siglo veinte y Prakash nos lo demuestra:

As writers, poets, architects and filmmakers breathed the air of rapidly changing and growing cities, they were exhilarated by the new urban experience. For poets and novelists, the street appeared as the magical stage for the enactment of modern life (Prakash et al, 2010: 3).

No obstante esta idea de brillo y novedad no duraría para siempre, como ya hemos comentado brevemente las ciudades se convertirían en símbolos muy diferentes durante la Postmodernidad: peligrosas y hostiles, con una belleza claramente decadente.

Este paso de las ciudades como símbolo indudable de la Modernidad, febriles formas de la razón y la organización, al símbolo de la decadencia humana y de la distopía no se puede más que achacar al cambio de era. La Postmodernidad, el desengaño postmoderno, convirtió hasta el símbolo más brillante de la teleología en la carcasa de algo muerto. El brillo había desaparecido, los teloneros venían a desmontar “the magical stage” (Prakash et al, 2010: 3) y la representación se eliminaba de la cartelera, para desmayo de los asistentes que solo contaban con un recuerdo cada vez más mítico de tiempos mejores. Que solo contaban con la nostalgia.

La nostalgia en la Postmodernidad se diferencia de otras nostalgias del pasado en su concepción consuntiva de la realidad, descendiendo del fin del futuro y, por lo tanto, de la idea de apocalipsis; es nostalgia o fin de los tiempos. El mundo, lentamente, se ha ido posicionando en una idea de curso inminente hacia los arrecifes que nadie parece estar dispuesto a corregir.

La nostalgia postmoderna se da en la crisis climática cada vez más acuciante, en las crisis sociales que lentamente empobrecen a la población y en la crisis moral que parece hablarnos de un futuro inevitablemente finito. No ya peor sino con una fecha de caducidad. Como ya comentaría Martínez Layla, la falta de solidaridad “y seguridad por parte del capitalismo neoliberal habría traído una necesidad de refugiarse en lo que ya se conoce. [...] La incertidumbre del futuro se compensaba con la seguridad del pasado” (Martínez, 2000, 131).

Así pues la Postmodernidad se caracteriza por un abandono hacia la nostalgia y al apocalipsis, un abandono consentido que nos habla de una idea de decadencia que ya sería percibida a finales de la Modernidad cuando Calinescu nos comentaba que la “destrutividad del tiempo y la fatalidad del declive [La decadencia] forman parte de los temas principales de todas las tradiciones mítico-religiosas” (Calinescu, 1991: 149). Desde los tiempos de Platón hasta la actualidad, pasando por el cristianismo y su apocalipsis, la idea de decadencia -de que el tiempo nos aleja sistemáticamente de un estado ideal no demasiado bien delimitado- está presente en todas las formas de cultura. La idea de decadencia como nostalgia, no obstante, es algo exclusivo de la Posmodernidad, lo cual la separa en gran medida de la Modernidad con su pesadilla de la historia.

Calinescu le dedica todo un capítulo a la idea de decadencia (Calinescu, 1991: 141-221). Lo hace porque cree entender que uno de los rasgos de la Modernidad es la convivencia de lo teleológico con lo decadente. La idea de que razón y apocalipsis forman parte de un todo, de que la estética de los estragos, del daño acumulado y continuado, pertenece al mismo ámbito que el propio a una época gobernada por la idea de progreso histórico. Para ello se apoya a partes iguales en Nietzsche (Calinescu, 1991: 176-194), Marx (Calinescu, 1991:195-209) y una miríada de otros filósofos y autores que han hablado de la idea de la decadencia.

Para Nietzsche la decadencia no es sino la otra cara de la moneda necesaria para la grandeza del hombre. La idea de que en el futuro aguardan demonios aún peores que los actuales no debe ser temida, sino bien al contrario, alabada por las nuevas cotas a las que ella nos encamina. Sin enfermedad “la salud no podría jamás alcanzar la autoconsciencia” (Calinescu, 1991: 177). Pero al mismo tiempo arremete contra la decadencia desatada y el cinismo oscuro, ya que “se puede estar enfermo o débil sin ser un decadente: uno se hace decadente sólo cuando desea la debilidad” (Calinescu, 1991: 183). Muy al estilo de su Übermensch individualista Nietzsche entiende que la debilidad y la destrucción es inevitable, pero al mismo tiempo subjetiva, ya que el peso real de la decadencia recae sobre como esta es afrontada.

Para Marx la Decadencia no dejaba de ser síntoma de una mejoría: las crisis históricas, la lucha de clases, siempre experimentaba esos vaivenes entre la opulencia y el optimismo y la decadencia y la hambruna. Como ya se ha mencionado antes el apocalipsis, y por tanto la decadencia, tiene para Marx un claro aspecto redentor: como el fénix que renace de sus cenizas una nueva sociedad renacerá de la destrucción del capitalismo. Por supuesto, al mismo tiempo, Marx nos hablaba de una decadencia claramente negativa, con la que había que tener cuidado pues teñía al arte y a los artistas, una decadencia moral que llevaba a la perpetuación del capitalismo (Marx y Engels, 1998: 74).

En ambos casos vemos las dos caras de una misma moneda. La aceptación de un mundo que lentamente se destruye y fagocita a sí mismo los lleva a dos puntos de vistas complementarios: un tímido optimismo por tiempos mejores, quizás tiempos mejores precisamente por la destrucción vivida; y al mismo tiempo un claro sentido de indeseabilidad, de enfermedad, de corrupción. La idea de utopía y distopía como dos caras de la misma moneda, como dos reacciones diferentes pero complementarias a la misma problemática de la decadencia de la historia, son claras.

No obstante ninguno de los dos filósofos consiguen definir el espíritu de la época en la que vivimos. El tímido optimismo que exhibían ambos ha desaparecido del ideario público tras la caída del muro de Berlín; quizás incluso antes, con la llegada al poder de Stalin. Lo que queda es solo la idea de corrupción y enfermedad de los sistemas humanos que no cuenta con alternativas. Como diría Barth, autor emblemático de la Postmodernidad, “el agotamiento de la novela actual lo es del lenguaje y la estética del modernismo” (Barth, 1997) y lo es porque la decadencia y el apocalipsis, a diferencia de lo que pudiera pensar Calinescu, no son compatibles con la teleología. No son compatibles con la esperanza en un futuro progresivamente mejor y más justo, solo con la esperanza de la ruptura con lo establecido.

Este es el resultado final del *zeitgeist* de la Postmodernidad. La decadencia de nuestros tiempos se convierte en algo innegablemente ligado a nuestra sociedad, al menos para las generaciones más jóvenes. Ese pesimismo añadido a todos los demás puntos del desengaño postmoderno tiene muchas consecuencias, pero a nivel narrativo la más importante es la del auge de las distopías, que discutiremos más adelante.

1.3 Distopía

El género distópico es aquel que usa el miedo o los aspectos más negativos de la sociedad cristalizándolos para crear un futuro oscuro e inevitable; es el género que toma la idea del tiempo como un poder ineludible y dañino más que una fuente de recompensas. Los autores distópicos escriben sobre futuros terribles y arrasados, sobre la oscuridad del mañana; pero no como una forma de ahondar en ese miedo circundante que paraliza, sino como una advertencia. Domingo i Valls nos da una definición muy acertada y que será la que usemos durante el resto de la memoria:

La distopía, por oposición a la utopía, es el relato del peor de los mundos posibles, que se fragua como género literario a medio camino entre la sátira política y la tragedia a finales del S.XIX y principios del S.XX como reacción a las utopías políticas y literarias que las sustentaban (Domingo i Valls, 2008: 15).

La idea de la distopía es hacerse oír ante una sociedad crecientemente individualista y desligada de los otros para advertirla de un peligro inminente. Porque la sociedad Postmoderna es eso, una sociedad individual, de islas que no son capaces de preocuparse por los demás o, siquiera, de buscar patrones: los individuos, acongojados ante la falta de salidas, “ven como problemas privados e individuales los que en realidad son problemas sistémicos” (Retamal, 2016: 13). La labor del escritor pasa a ser muy cercana a la del periodista, su denuncia, cubierta con más o menos capas de ficción, busca ser revulsiva para la sociedad.

Y esto no es para nada una novedad, sino más bien un fenómeno ya estudiado. Por una parte tenemos las palabras de Pineda:

En las décadas de 1930 y 1940, George Orwell y Aldous Huxley definieron el género con dos obras de influencia incalculable: *1984* de Orwell, y *Un mundo feliz* de Huxley [...]. Desde la década de 1950 en adelante, el género se redefinió mediante temas como la guerra nuclear o la amenaza de la dominación científica y técnica, retrocediendo en popularidad el miedo al extremismo colectivista en las décadas de 1960 y 1970. Posteriormente a finales del siglo XX y principios del XXI, las tendencias en la literatura distópica cambian el foco desde los regímenes plutocráticos o colectivistas al impacto de la tecnología, el crecimiento de la población y la degradación medioambiental; es decir, la preocupación por el apocalipsis (Pineda, 2021: 14-15).

Y por otra las de el famoso crítico literario Claeys, que comenta que el nacimiento del género distópico “was fuelled by industrialization, growing social inequality, and the increasing popularity of socialism and social darwinism” (Claeys, 2017: 355). Ambas nos informan de que la historia de las distopías ha ido siguiendo a la historia de la humanidad, concretamente a la historia de sus preocupaciones socioeconómicas.

Las distopías se centran, pues, en su carácter de advertencia, en la radiografía de problemas reales y actuales, solo que exageradas y llevadas a un plano imposible, se centran en mostrar “a nightmarish future that has been gestated from the exacerbation of problems inherent in the historical present” (Balasopoulos, 2006: 64). Bajo este punto de vista las distopías, para ser llamadas así, deben contar con dos elementos claros: la referencia al mundo real y la intervención de lo fantástico como revulsivo negativo de esa situación real.

Más adelante se comentará sobre el nihilismo imperante en el género, nacido de su mismo auge en el imaginario colectivo, y de como las distopías, intentando ser revulsivos sociales, han acabado por ahogar los proyectos utópicos. Como diría Booker:

If dystopian fiction is centrally informed by a skepticism toward utopian ideals, one may say that postmodernist dystopian fiction is informed by the same skepticism, but also by an additional doubt that this skepticism can be truly effective (1994: 141).

Así mismo también merece comentar el papel del binomio utopía/distopía en un concepto que aquí será llamado Herejía y Ortodoxia, que también será explicado más adelante.

No todas las distopías funcionan de la misma manera, existen un sin fin de tipos y dicotomías en las cuales categorizarlas. Por ejemplo, podemos hablar de distopías puras, donde la historia se centra en la idea del funcionamiento de la sociedad distópica, en el cómo se ha llegado hasta ese punto y cómo se mantiene un estatus quo razonable en una sociedad de esas características¹⁶; y distopías indirectas, que cuentan una historia dentro de ese mundo con la sola intención de ahondar en la problemática, sin la idea de trazar una “hoja de ruta a evitar” que parecen tener las distopías puras, historias donde no se parte del enfrentamiento contra el sistema sino de un sistema ya aceptado y que no necesita explicación¹⁷. Pero también podemos hablar de distopías de futuro limpio o futuro sucio. La idea es que hay distopías que se presentan, en un primer momento, como una utopía con una cara oculta, llamadas de futuro limpio. Básicamente son sociedades que nacen con una idea de bondad pero, de alguna manera, se sienten pervertidas. Por otro lado estarían las de futuro sucio, en las que el mundo es claramente, y desde un inicio, oscuro y retorcido (Gómez, 2021: 32)¹⁸.

Así pues cabe preguntarse, llegado el momento, cuales son las categorías útiles y cuales no, las distopías en la Postmodernidad se encuentran en claro auge, tanto es así que los estudios sobre el género se actualizan casi a diario llevando a lo que Yvancos denominaría como heteroglosia (Yvancos, 2005: 23). Es así como aún a día de hoy podemos comprender que no se tenga claro una nomenclatura fija y que muchos sean los autores que traten de agrupar las diferentes muestras del género en nuevos y cada vez más francamente innecesarios nombres. El valor explicativo de todas estas acepciones es cuestionable, y a veces francamente confuso, pero igualmente necesario en una realidad social donde el arte nunca sigue un camino fijo. Con todo esto dicho probablemente la mejor caracterización del género distópico que he podido localizar es la de Sargent en *The Three Faces of Utopianism Revisited. Utopian Studies*, en combinación con la presente en *Descenso*

16 *1984* (George Orwell, 1949), *Un mundo feliz* (Aldous Huxley, 1932) y *V de Vendetta* (Alan Moore y David Lloyd, 1989) son ejemplo de esto.

17 *Ensayo sobre la ceguera* (José Saramago, 1995) o *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) son ejemplos de esta tendencia.

18 Ejemplos de futuro limpio serían *Un mundo feliz* (Aldous Huxley, 1932) o *Espejismo* (Hug Howei, 2013). Ejemplos de futuro sucio podrían ser *1984* (George Orwell, 1949) o *Los juegos del hambre* (Suzane Collins, 2008).

literario a los infiernos demográficos, de Domingo i Valls. Estos dos autores hablan de un binomio entre la utopía y la distopía, y de una nomenclatura que relaciona ambos géneros entre sí: la distopía, la utopía, la sátira utópica y la antiutopía.

La distopía nació con el objetivo último de “desentrañar la naturaleza del poder y los mecanismos de dominación” (Domingo i Valls, 2008: 24) y la utopía no necesita más presentación, pero la sátira utópica se trata de “a non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as a criticism of that contemporary society.” (Sargent, 1994: 9), diferenciándose así de la utopía nominal por sus tintes distópicos; por su parte:

La diferencia principal entre distopías y antiutopías estribaría en que en las segundas el objetivo principal es la oposición a la utopía y, en general, la beligerancia contra el pensamiento utópico, mientras que la distopía comporta con la utopía el impulso del ensueño social (Domingo i Valls, 2008: 26).

Si seguimos esta nomenclatura sería complejo discernir si la novella que estamos analizando debería considerarse una sátira utópica o una distopía al uso; y si se trata de una distopía, si esta es pura o indirecta, de futuro limpio o sucio. Como ya exploraremos más adelante una de las teorías personales del autor es que toda utopía cuenta con las advertencias de una distopía en ciernes, y toda distopía el germen de una utopía, por lo que estos conceptos son aún más difíciles de diferenciar en la práctica de como los describen los autores académicos. Es por esto que en el análisis usaremos una solución simple, se ha delimitado la obra dentro de la simple distinción de distopía, sin añadidos y sin tener en cuenta otras consideraciones. A pesar de que esta puede ser una solución imprecisa es la única que nos lleva a no emborronar el lenguaje.

Este es, más que muchos otros, un siglo de distopías. En los 23 años que llevamos de siglo hemos vivido el atentado del 11 S (2001), del 11 M, la Guerra contra el Terror (2003) y los terribles atentados terroristas que se realizaron en su contra durante la década de 2010, también no una sino dos crisis económicas, la primera en 2008 y la segunda en plena gestación en estos momentos, todo ello aderezado por el ascenso de un poco disimulado fascismo tanto en Europa como en EEUU¹⁹. Las crisis climáticas y las amenazas nucleares, primero con Trump y Corea del Norte y ahora con la OTAN y Rusia, han dado paso incluso a una pandemia mundial (2020), “Dystopia increasingly

19 En EEUU tenemos el caso de Trump, que ha literalmente acabado con los eufemismos propios de la política, quitándose la máscara ante políticas xenófobas, racistas y homofóbicas. En Europa el ascenso de los partidos de derecha extrema. Algunos, como Vox, han llegado a hacer alusiones al pasado glorioso de las dictaduras del bloque fascista.

defines the Spirit of our time” que diría Claeys (2017: 498). Pero no se nos puede olvidar que este es un punto de vista privilegiado. Que en África “rather than dystopia being an imaginative place we might arrive at some day depending on the political choices we make, people are already living there” (Robinson, 2010: 218), las tragedias no solo han creado distopía en el mundo occidental, blanco y rico, hay todo un hemisferio donde la distopía cotidiana es incluso más fehaciente. En África en concreto sus ciudades puede considerarse que están inmersas en la versión salvaje de la distopía que nosotros vivimos: nuestra comodidad, privilegiada incluso dentro de la miseria y desigualdad de la que ya hemos hablado, es a su costa. Películas como *Chappie* (Neil Blomkamp, 2015) o *Distrito 9* (Blomkamp, 2009), ambas situadas en Johannesburgo, nos hacen ver esa idea con claridad. Es importante recordar que el arte es un juego con la realidad y que tiene un compromiso, por muy imaginario que sea, con esta:

Fictional dystopias generally portray imaginary places. An yet one of the common strategies of the genre is to create plausible futures, taking the reader from a more or less recognizable present into a future that might be. The principal dynamic for the production of a fictional dystopia 'elsewhere', then, is a temporal shift drawing the present into a future that might be (Robinson, 2010: 218)

Es característica del género que la mayoría de las distopías sitúen al lector lejos en el tiempo. Esto se debe precisamente a que la idea principal de la distopía es advertir de decisiones que, de ser mantenidas en el futuro, engendrarán resultados indeseables. La pesadilla futura proviene, de nuevo, del presente corrupto. No obstante en *Irkalla* una de las principales temáticas que se dan a explorar es la de la distopía en el presente: no nos acercamos a algo terrible, vivimos en ello. Lo que pasa es que estamos tan acostumbrados al rostro inhumano de la distopía presente que no nos damos cuenta. Ese es el relato que quiere emerger de la novella, y por eso su distopía no tiene ese giro hacia el futuro.

No obstante, aunque *Irkalla*, *ciudad de hormigón y sombras* se denomine distopía por simplicidad, toda esta crítica negativa a la sociedad actual necesita un contrapeso. Como diría Robinson en su análisis sobre la figura de las ciudades en la ficción:

Instead of relying on the shock value of dystopias, deeply implicated in longstanding negative representations of poorer cities, [it needs to be] hopeful for the future in the creative potential of cities that assemble difference, juxtapose temporalities, and draw connections with many different elsewheres. It is my contention that it is the mundane and often inmanent elsewheres of urban practice and the urban imagination that might chart some plausible political pathways from the present to desirable futures (Robinson, 2010: 219).

El valor de la distopía como oráculo de futuras oscuridades se está agotando, y en gran medida es por su connivencia con el sistema del cual vive. Las distopías han pasado a ser un evento de mercado y, como tal, se debe a la audiencia y a las industrias que lo fabrican: las industrias culturales. Es por eso que las distopías más comunes nos hablan de lo marginal, de la pobreza y la inadaptación, como fuentes de un mal cancerígeno. Solo los relucientes salones del status quo, tumbados por perversas maquinaciones pero aún necesarios, reformables, pueden controlar la pobreza; la hostil, violenta, desesperanzada pobreza de la cual solo emerge otro tipo diferente de represión.

Es increíblemente necesario el cambiar ese discurso, el dar cabida a las voces de la marginalidad no como el romántico arco redentor o la fuente de la corrupción, sino como un concepto injusto que bebe de las raíces de una sociedad profundamente injusta. El autor nos habla de la necesidad de un sentimiento de hermandad, tanto en el intragrupo como en el extragrupo, y de la creación de nuevas formas de concebir futuros que no pasen por convertir al marginado en un token sino en uno de muchos gérmenes sociales.

Porque al fin y al cabo, si se asumen las las definiciones de qué es una distopía y qué no con las que se ha estado trabajando en esta memoria ¿No cabe resumirlas como lo dicho por Gómez?:

El vocablo distopía cubre bien todo tipo de obras [...] que contienen retratos sociales negativos y críticos, funcionan como avisos sobre los riesgos de no defender la libertad y, en definitiva, advierten sobre las desviaciones éticas que puede sufrir sociedades en las que el ciudadano abdica de sus responsabilidades políticas (Gómez, 2021: 32)

Y, de aceptar esta como la cara final de las distopías, cabe preguntarse: ¿no es acaso esta una de esas sociedades?

Los juegos publicitarios que nos llevan a justificar lo injustificable, el autoritarismo que aplasta a las minorías, la ilegalidad de los movimientos ciudadanos y/o emancipatorios, el bombardeo constante y real de las industrias culturales, la hegemonía más absoluta en política donde solo se pueden elegir diferentes sabores de capitalismo neoliberal, la despreocupación total por el futuro incluso por encima de las peticiones expresas de aquellos que lo van a vivir, el poder desmedido de las corporaciones y el dinero que el ciudadano nunca podrá igualar. Vivimos en un sistema roto, donde al ciudadano se le desinsentiviza cualquier participación más allá del voto, cuando no se le hace literalmente ilegal, y acto seguido se procede a ignorarlo por una nueva legislatura.

Esa responsabilidad política que la distopía nos previene a no perder, bajo pena de totalitarismos e inmoralidad, ya se ha perdido... y el resultado es la Postmodernidad ¿Podemos imaginar nuevos

futuros? ¿Incluso desde el pozo más profundo del desengaño postmoderno cabe crear nuevos modelos sociales, nueva consciencia? Son preguntas sin respuesta que encuentran algún tipo de salida en la novela a analizar.

1.4 Espacios liminales

Los espacios liminales son aquellos que se encuentran en las zonas limítrofes entre una realidad y otra: la sala de espera de un hospital, entre el caos urbano y la asepsia; la calle limítrofe entre una zona concurrida de la ciudad y el hogar, entre la hostilidad del exterior y la seguridad; el aparcamiento subterráneo vacío de un centro comercial, entre el caos de la calle y el tumulto del consumismo, etc. Pero también es un concepto que tiene cabida en el plano del pensamiento: lo liminal también aparece como estado de transición mental, como la nebulosa entre el sueño y la realidad o entre realidades. Son lugares atractivos, extraños y excitantes:

Liminal spaces are attractive. They are the places we go to in search of a break from the normal. They can be real places, parts of a larger territory, or they can be imagined or dreamed. Liminal landscapes are found at the fringes, at the limits (Andrews y Roberts, 2012: 38).

Los espacios liminales, de paso, nos hablan de transición y construcción de identidades, es por eso que para esta memoria tienen un interés especial en su relación con la marginalidad. Como comentarían Andrews y Roberts las ideas y los conceptos propios de la liminalidad “have long shaped debates around the uses and practices of space in constructions of identity” (Andrews y Roberts, 2012: 2). Lo que está fuera de los confines cotidianos, lo que consideramos como lejano a la vida misma de la ciudad, la gente que vive en ese mundo es la que hace uso de los espacios liminales. De lo abandonado, de lo vacío y de los espacios de paso que hacemos intencionadamente incómodos.

El tiempo también puede sentirse liminal, especialmente las épocas largas, pero realmente “single moments, longer periods, or even whole epochs can be considered liminal” (Andrews y Roberts, 2012: 41). Cabe especialmente entender la Postmodernidad como un periodo liminal. Un periodo de desconcierto y adaptación, de ansiedad ante lo desconocido, de sensación de desamparo y cambio, que no obstante no tiene un nombre concreto. Es una sensación que se encuentra en la punta de la lengua pero se resiste a ser definida. Un escalofrío de expectación y confusión ante el hecho de no saber qué se está esperando.

La palabra liminal proviene del latín *limen*: umbral o entrada, y la RAE define su significado como

“Adjetivo: que concierne al comienzo de alguna cosa”²⁰. En la cultura actual, no obstante, es un adjetivo que se usa especialmente para los lugares de paso, para la sensación etérea que provocan los espacios o los procesos que no se sienten como pertenecientes a ningún lugar. Para la transitoriedad y la mezcla agridulce de añoranza y excitación que nos provoca de manera inconsciente.

Un espacio liminal es, en definitiva, un espacio físico o mental que se nos antoja transiente entre dos estados diferentes.

Los espacios liminales tienen un valor muy importante en nuestra era, especialmente por lo arriba comentado de su relación con el *zeitgeist* de la Postmodernidad, pero también por su poder a la hora de diseñar espacios urbanos. No obstante el estudio de estos espacios y procesos, de lo que sentimos como seres humanos que es y no es liminal, está aún muy en pañales: se trata de una idea que ha ido ganando popularidad apenas desde el año 2019 entre urbanistas, psicólogos y sociólogos, y principalmente a raíz de su boom en el arte y especialmente en internet.

Pero es importante recordar que todos estos conceptos, especialmente los espacios liminales, no pueden ser solo parte del arte; el entendimiento de lo liminal “as relating in modern society primarily to art and leisure sidelines some of the clearly dangerous or problematic aspects of liminality” (Andrews y Roberts, 2012: 44). En la psicología humana lo liminal tiene un valor de paso; un espacio, físico o temporal, que nos permita avanzar de un estado a otro. Lo liminal ha estado siempre asociado a los ritos iniciáticos, al peligro y a lo desconocido. Comodificarlo nos aleja de esta idea de lugar de paso y nos lleva al conformismo. A alargar el rito, el no lugar; la adolescencia eterna. Como todo en la Postmodernidad es inevitable generar un cierto valor hedonista en la búsqueda de lo liminal. La idea de un espacio que genera fascinación y confusión puede y de hecho es explotada en la búsqueda de sensaciones nuevas. No obstante esta no deja de ser una visión acomodaticia, propia de una sociedad progresivamente en decadencia, de lo que de otro modo es un espacio con unas características muy concretas.

El urbanismo actual, como ya hiciera con otras tantas peculiaridades de la psique humana²¹, buscan maximizar los usos de estos espacios intermedios, de generar o eliminar las sensaciones de

20 En su 23ª edición del diccionario de la lengua española, actualizado en diciembre de 2022.

21 La teoría de las ventanas rotas, según la cual infraestructuras dañadas en la vía pública atraen a un mayor índice de criminalidad en la zona (Para más información leer el libro *Arreglando Ventanas Rotas*, de George L. Kelling y Catherine Coles), o los orinales públicos con pegatinas de moscas, que usan la ilusión de una diana sobre para hacer que los usuarios apunten mejor (Para más información leer el artículo *There is a fly in my urinal*, de Robert Kulwrich), son ejemplos de esto.

liminalidad según una idea utilitaria, y sin embargo el más poderoso de los espacios liminales creados por el ser humano es la mejor muestra de su peligro: las ruinas.

Modern ruins are those architectural sites where long-term neglect has led to a state of visible decay, and in which the functionality of the place is compromised so that the dominant impression becomes one of uselessness and absence. Unlike historically significant sites (remnants of prior cultures and eras), these everyday ruins are the persistent detritus of the culture that generated them, existing both within and outside that culture (Andrews y Roberts, 2012: 154).

Las ruinas urbanas son un espacio liminal especialmente poderoso por su relación con la ciudad y al mismo tiempo su desapego de esta.

Si concebimos la ciudad como un terreno en sí mismo, un lugar o bioma propio con sus propias reglas, el abandono y la ruina destruyen cualquier sensación de continuidad que pueda tener dicho bioma. La vegetación crecida, las ventanas destrozadas, la soledad y el abandono; pero también el chabolismo, el campamento justo a sus afueras, la suciedad propia de un espacio que no ha sido mantenido por mucho tiempo o el desbarajuste de la improvisación; todo ello nos da un espacio liminal urbano y cotidiano y nos devuelve a la relación de lo liminal con lo marginal.

Es inevitable que para los habitantes de la ciudad, de la limpia y luminosa ciudad, el abandono y la improvisación de una caseta hecha con desperdicios, de una fábrica abandonada llena de graffities o una calle levantada por la maleza se sienta como un ni aquí ni allá. Un espacio que sentimos que deberíamos de percibir como cotidiano pero que, por su propio uso, también entendemos que no lo es, que nos es hostil. Igual que lo sería el mundo exterior fuera del ámbito urbano: “If space is socially and culturally produced, [...] then a contemporary ruinscape is a void of production. Its status as a place is called into question by material decline”(Andrews y Roberts, 2012: 154).

Así pues tenemos un poderoso y hostil espacio que nos recuerda, en cierto modo, que somos extraños en un mundo desconocido. Nos recuerda que hay espacios dentro de nuestra propia burbuja que no podemos controlar, y por lo tanto nos producen una sensación extraña. No del todo negativa, pero sí extraña. Y cómo seres humanos que somos la primera idea que tenemos es usar estos estados de percepción alterados como entretenimiento.

El Urbex, una contracción inglesa de *urban exploration*, es un deporte o entretenimiento con variado nivel de peligrosidad que se nutre de esta idea. En palabras de Andrews y Roberts:

Urban Exploration is an umbrella term for a practice in which participants seek to enter locations that offer experiences beyond the everyday. Most commonly, urban explorers visit sites of abandonment and decay, or forbidden locations (such as drains, sewers and subway tunnels) (Andrews y Roberts, 2012: 156).

El Urbex es pues la comodificación de estos espacios ostiles, de estos espacios de paso. La idea de que, como turistas del primer mundo en un país subdesarrollado, se puede visitar la liminalidad sin hacernos cargo de sus muy reales consecuencias. Sin entender que esta ruina es testimonio de un fracaso antaño cometido, o uno en proceso. Sin entender que este debe ser un espacio, de nuevo, camino a algo más. Es el caso del turismo a Chernobyl, por ejemplo.

No obstante no es nuestra única comodificación de la liminalidad. Los espacios de tránsito, especialmente aquellos que usamos de frontera con países no pertenecientes al norte global, son otra de estas formas en las que hemos decidido crear espacios liminales eternos por nuestro propio beneficio. Viene a la mente el caso de Calais, célebre en las noticias por un corto periodo de tiempo muy concreto de 2009, que no obstante pronto desapareció de nuestra percepción:

The border tensions between the UK and France over immigration have been well documented in the media. Much of this centred on the ferry town of Calais with its large transient population of migrants seeking to bypass immigration controls en route to the UK. By 2009 reportedly 700–800 refugees were camped in scrubland near the port and that September the French authorities demolished their ‘Jungle’ encampment in a dawn raid with bulldozers, vans and up to 500 riot police armed with flamethrowers, stun guns and tear gas (Andrews y Roberts, 2012: 217).

Este tipo de poblados o campamentos de refugiados son, a todos los efectos, producto de decisiones internacionales tomadas conscientemente. Son espacios entre espacios, en este caso entre fronteras, arrugas en el tejido social que permitimos hasta que se nos hace insoportable. Y entonces los suprimimos. Igual que suprimimos el poblado chabolista en la ciudad, igual que suprimimos el pequeño refugio indigno del mendigo; con la violencia.

Y sentimos, no podemos evitar sentir, que el uso de esta violencia está justificada. Justificada por una agresión preexistente: la agresión de su existencia. Porque la realidad es que para la ciudad, entendida como un ente; este tipo de poblados, ya sea de inmigrantes, sin techo o personas de bajos medios, es un peligro. Un tumor. Un quiste escondido en los mismos pliegues del orden que debe ser cortado y amputado.

Es por esto mismo que la relación de lo liminal con lo marginal es inherente. Lo liminal supone un peligro en sí mismo para el status quo, y aquello que es peligroso para el status quo, por simple necesidad, atrae a lo marginal. A aquello que está en los márgenes, que no se beneficia del status quo mantenido y que, por lo tanto, busca la forma de al menos circunnavegarlo.

Si las opciones que se le da al sinhogarismo, o a la inmigración, es la de los poblados chabolistas o la violencia del abandono estos poblados seguirán existiendo siempre.

Así pues ¿Por qué espacios liminales como uno de los bloques textuales de la narración? ¿Por qué esa intencionalidad, más allá de la estética, de colocar el foco de atención en ellos? La respuesta la encontramos en una cita:

Liminality is a useful concept to analyse situations that involve the ‘dissolution of the social order’. [...] Such spaces are potentially transformative in that liminality operates outside the ‘very structure of society’ so is able to challenge the hegemonies within it (Andrews y Roberts, 2012: 218).

La relación entre lo liminal y la hegemonía tiene que ser antagónica. Es de la misma injusticia que los engendra que nace esta capacidad contestataria. Pero el autor continúa: “However, they are destructive spaces, associated with vulnerability and suffering – physical, psychological and social” (Andrews y Roberts, 2012: 218). La idea de hablar de espacios liminales proviene de esa salida de lo cotidiano, de ese proceso de extrañamiento necesario para dar cabida a algo nuevo, y de la idea de que ese algo nuevo tiene que venir por fuerza de los márgenes, de lo marginal.

Los espacios marginales y liminales en la novella son, o al menos intentan ser, una salida al ideario del caballero de brillante armadura que la cultura actual se empeña en intentar mantener. La salvación no puede venir de aquellos que están inmersos en el mismo sistema, no puede venir de los opresores, necesita de aquellos que ya viven en la periferia. Que ya se han movido hacia el exterior y han pagado el precio. Así pues los espacios liminales no solo componen una carga sensorial increíblemente interesante de explorar, sino que representan en cierta medida el espíritu postmoderno y contracultural que se plasma en la novella.

1.5 Body horror

El *body horror*, propio de los años 80 e hijo del cine de terror de serie B. Su característica principal es la exploración de las deformaciones y el cambio del cuerpo:

El cuerpo se convierte en algunas de las primeras películas [del body horror] en el centro de un circuito que recibe numerosas influencias externas (Tecnologías informativas, imágenes cancerosas, virus incurables...) y excreta a ese mismo entorno los efectos de su indeseada transmutación (De Felipe y Gómez, 2016: 302).

Es pues un género visual y visceral que nace con una clara idea revulsiva.

En los años 80 David Cronenberg inauguraba el género con sus primeras películas: era la época de la epidemia de VIH y de la fecundación *in vitro*; el cuerpo nos traicionaba y la ciencia, la tecnología, invadía incluso el ámbito más sacro de nuestra fisonomía. La sociedad desarrollaba nuevos miedos que explotar con esta invasión de su propia carne y el cine se aprovechaba de ello: Cronenberg, escritor y director canadiense, creaba la llamada ola de la nueva carne en sus

películas. El *body horror* había nacido. Era, y es, un género visual dedicado en exclusiva al binomio de lo cromado, lo metálico, lo tecnológico y científico, contra lo carnal y visceral.

Las nuevas enfermedades, los trasplantes de órganos, el sexo sucio, cibernético, aquello que se esconde dentro de nosotros mismos y que nos cambia, que nos define, eso es el Body horror: esas monstruosidades, hechas pulsante carne, y el cambio que operan en el individuo y en sus allegados es lo que explora ese género visual.

En el mismo director ha comentado lo que para él supone el género en más de una ocasión, siendo especialmente notoria aquella en la que comentaba que:

Nuestra tecnología es un intento de ampliación de nosotros mismos. Intentamos proyectarnos en el mundo y retroalimentarnos para poder percibir de alguna manera lo que no podemos percibir directamente. De forma que cuando las personas hablan de la tecnología en oposición a lo humano, creo que se equivocan completamente: solo existe lo humano (Cronenberg en Casas et al, 2006: 276)

Esa idea de igualar lo material y lo humano se cristaliza de forma desmedida: humanidad y tecnología no son sino lo mismo. Cuerpo y carne, metal y electricidad, son solo apéndices de lo humano. Apéndices más o menos dignos de ser tratados con respeto pero igual de utilitarios y, por tanto, igual de susceptibles a la reasimilación, a la desintegración, al desmontaje y a la mejora.

La elección de esa estética para abordar la problemáticas propias de la Postmodernidad no es casual, está elegida a conciencia. El papel de la ciudad es increíblemente importante en la obra, como ya se ha comentado en varias ocasiones²², una ciudad de hormigón y metal, de cristal roto y edificios infinitos. Esta ciudad nace como un ente utilitario, como una herramienta o extensión de la sociedad humana; nace y existe por la sola conveniencia a sus propios habitantes. Pero con el tiempo, tal y como han hecho las ciudades en la vida real, en el ámbito cotidiano, esta ciudad se convirtió en mucho más; en algo terrorífico. Esta idea de la ciudad como extensión de lo humano, cromado y cristalino, que no obstante metastasiza en algo horrendo, cancerígeno, es el bloque central de la narración. Pero el paralelismo no se queda solo a ese nivel.

Las barriadas chabolistas, las personas sin medios, los sin hogar e incluso los arrabales, son al mismo tiempo producto de la ciudad misma y enfermedad excretada. Las personas pasan a ser algo inferior a un ser humano: ya no es un igual en dificultades, ya no es nuestro vecino que lo ha perdido todo, se ha convertido en un peligro, en algo diferente a nosotros, algo monstruoso. La exploración de estos tropos, de la idea del cáncer y lo cromado, de lo humano que se convierte en monstruoso sin haber cometido ningún error; todo ello forma parte del mensaje intrínseco de *Irkalla*

²² Esta idea de las ciudades como protagonistas será analizado más adelante cuando se hable de las ciudades prospectivas.

y, por lo tanto, el *body horror* era la mejor estética para poder jugar esas ideas.

La figura de lo monstruoso es increíblemente potente en el arte como revulsivo así como forma de ocultar mensajes que de otra forma serían inaceptables, es el caso del *queercoding* intrínseco a la época de censura de la animación; pero también es la fuente de la que bebe en si mismo el género del *body horror*. Cuando lleguemos al punto de las técnicas y estilos ensayados en la narrativa se hará un recorrido más profundo de esta estética que es a partes iguales elección estilística y manifestación de intenciones.

1.6 Ciencia ficción y literatura prospectiva

La historia de la ciencia ficción, y por lo tanto de la literatura prospectiva, va muy de la mano de la Modernidad y la Postmodernidad.

La ciencia ficción nace como género literario a finales de los años 20 (Gómez, 2021: 34 a 41) y (Booker y Thomas, 2009: 7 a 11), en plena Modernidad. Se trata de un género narrativo que se separa de la fantasía por la verosimilitud de sus temáticas y su franco enfoque científico, aunque en esta época estas características sean incipientes y no exactamente una norma. Nace como un género claramente hijo de su tiempo, el primero de los géneros prospectivos y uno claramente enfocado en la teleología: el mundo tenía un sentido y este solo necesitaba ser descubierto; incluso con sus posibles fallos las primeras obras de ciencia ficción²³ presentaban un discurso muy parecido a las antiguas epopeyas con buenos y malos claramente definidos, y el triunfo de la mente sobre el universo.

Con este impulso que le dio el ser bandera de los movimientos sociales de su época, a mediados de los años 30 (Gómez, 2021: 34 a 41 y Booker y Thomas, 2009: 7 a 11), se da la que se daría a conocer como la primera edad de oro de la ciencia ficción: el abandono paulatino de la idea de dios en pos de la razón, una razón entendida como un ente casi tan supremo como los antiguos dioses tal y como ya hemos hablado antes, y el optimismo imperante pre Guerra Mundial llevaron a un boom de la escritura utópica, de los futuros de cromo y espacio, del brillo de la tecnología y la esperanza futura.

Dura esta época un tiempo variable según los expertos: algunos consideran que tras los años 50 se da una época de ciencia ficción política, especialmente contraria al McCarthismo (Booker y Thomas, 2009: 7 a 11), y otros que la edad de oro se extiende hasta bien entrados los años 60 (Gómez, 2021: 34 a 41). Lo que sí está claro es que, alrededor de los sesenta, se produce la llamada

23 En la actualidad se conoce a estas obras como ciencia ficción Pulp, es la ciencia ficción propia de obras *Flash Gordon* (Alex Raymond, 1934)

new wave, una edad donde el desencanto propio de la Postmodernidad comienza a asentarse de forma lenta, aunque inequívoca. El *zeitgeist* que habla de inseguridad, de cambio de época, del abandono de la razón como una figura todopoderosa tras las dos guerras mundiales que han asolado el mundo, llevan a una ciencia ficción progresivamente más lúgubre donde se empiezan a dar y a consumir sobre todo distopías. No obstante la ciencia ficción, que es un género profundamente arraigado en los avances de la humanidad, aún se sentía como nueva y refrescante y la nueva ola de autores mantuvieron, en su mayoría, un cauteloso optimismo.

Es aquí, en la llamada nueva ola, que comenzamos a ver las primeras muestras de ciencia ficción blanda: una ciencia ficción cada vez menos preocupada por el avance de la tecnología como tal y más interesada en las problemáticas socioculturales que pudieran aparecer a raíz de estas. Una Ciencia ficción mucho más permisiva con el apartado científico de su propio nombre que popularizarían, entre otros, Le Guin y Atwood.

Alrededor de los años 70 hay un nuevo cisma en cuanto a los estudios relacionados con la ciencia ficción: algunos comentan que se da una época de demodistopías (Gómez, 2021: 34 a 41), mientras otros hablan de la segunda edad de oro (Booker y Thomas, 2009: 7 a 11), una segunda edad de oro que se extendería hasta bien entrados los 90s. De nuevo las especificaciones no importan excesivamente, lo que sí es importante comentar es el asentamiento claro del desencanto postmoderno en esta época y la muerte casi total de las utopías: la producción de ciencia ficción se tiñe de negro y desaparece por completo la esperanza futura. Esta es una época frugal para el género, con pocos autores notorios y pocas obras de renombre.

Para Gómez:

En el terreno político empieza a intuirse que la promesa liberal no se ha cumplido. Dicha promesa giraba en torno a la idea de que el progreso traería una sociedad más justa e igualitaria, regida por criterios científicos técnicos y humanísticos. Pero en los nuevos y acelerados tiempos del fin de la historia el progreso no se repartiría por igual entre todas las clases poblacionales (Gómez, 2021: 42)

El fin de la teleología y de la confianza en la ciencia se hace presente, culminando un proceso paulatino que se venía gestando desde los 50. “Los discursos públicos de la época [70s] empezaron a incorporar conceptos como sobrepoblación, escasez, ecología o contaminación medioambiental” (Gómez, 2021: 40). Es también en esta época en la cual comenzamos a ver los primeros estudios serios, aunque aún tentativos, del género. Como ejemplo cabe destacar el análisis de Scholes y Rabkin, que comienza hablando de como la premisa de la creación del libro “is based is that a sufficient number of works of genuine merit have been produced in this field to justify its study as

an aspect of modern literature” (Scholes y Rabkin, 1977: VI [Foreword]). Una duda tan importante que el autor considera necesario que enmarque todo el libro, colocándola en los primeros párrafos del prefacio, incluso antes que el índice de la obra; una duda que nos habla del panorama que se vivía en la ciencia ficción de los 70. El final de la *new wave* ya había dado sus últimos coletazos y lo que quedaba era una cierta falta de certeza ante la validez de todo lo escrito. Una resaca post, que en los años 70, aún no tenía nombre, pero que estaba dando paso a las demodistopías y al auge de los géneros punk.

Tras esta época convulsa, sea como fuere, entramos finalmente en los años noventa y vivimos la llamada *revolución punk* en la que nos encontramos. Con el nacimiento de *Neuromante* (William Gibson, 1984) se bautiza una nueva época de la ciencia ficción; siendo este un momento definitorio para el género que aún a día de hoy está en discusión si ha sido o no superado. Las obras de la revolución punk, empezando por el *cyberpunk* pero continuando con el *splatterpunk*, *steampunk*, *solarpunk*, *dieselpunk* y tantos otros, comparten un sentimiento de finalidad, de agotamiento de la sociedad actual. Algunas hablan de sociedades futuras más avanzadas y respetuosas con el mundo y con los seres humanos, *solarpunk*, nacidas de terribles sufrimientos actuales; otras hablan de ciudades de neón y pobreza sin límites hijas de las políticas actuales, como el *cyberpunk*; y algunas incluso crean ucronías extrañas para intentar extrapolar las terribles consecuencias de la vida en la sociedad actual, como el *steampunk* y *dieselpunk*. Pero todas ellas comparten algo: la desesperación propia de la Postmodernidad completamente asentada. Y una desconfianza casi febril de los idilios de la razón.

En la actualidad mucho se discute si estamos ante una nueva ciencia ficción: se ha dado un resurgir de la ciencia ficción blanda propia de la *new wave* y es esta la que parece estar abriendo las puertas del llamado *postcyberpunk*. Nacen así géneros como el *new weird*, con China Miéville como principal rostro visible, un subgénero de la ciencia ficción que mezcla agresivamente esta con la fantasía y elementos de terror para generar una sensación de extrañamiento aún más poderosa. También se está dando un movimiento paulatino hacia ciencia ficción más política, especialmente ciencia ficción prospectiva o de mundos posibles.

La literatura prospectiva, así pues, se trata actualmente de una amalgama de varios géneros: fantasía, ciencia ficción y terror, que, ante las dudas generadas por la Postmodernidad, han ido creando una estética más o menos reconocible; la de la creación de alternativas o mundos posibles. Aún muy recientes, pero cada vez con mayor fuerza, se compone de obras que tratan temáticas principalmente sociales a través del llamado principio de extrañamiento que Scholes y Rabkins

definirían ya en su análisis allá por los años 70 cuando comentaban que la ciencia ficción “became a place where values could be presented on a speculative way, tested and finally advocated” (Scholes y Rabkin, 1977: 43); la idea suele ser crear mundos extraños a través de tendencias actuales como crítica social.

Esto nos lleva a una actualidad en la que el artista de literatura prospectiva no puede sino ser la vanguardia de creaciones y movimientos nuevos. Una actualidad en la que, como diría De Felipe y Gómez: “El arte ya ha asumido que para comprender hay que imaginar con toda la libertad posible” (De Felipe y Gómez, 2016: 302). El arte comienza a entenderse a sí mismo en este género como precursor de la ciencia o del conocimiento, como lugar donde explorar lo que está por venir. Especialmente las narrativas se comienzan a entender como un compromiso social inalienable.

Todo ello viene de un concepto bastante básico: “Nuestro cerebro es una máquina de predicción. El mecanismo biológico que nos permite estimar las consecuencias de una acción nos posibilita, igualmente, imaginar futuros alternativos al momento presente” (Gómez, 2021: 51) y al ser una máquina de predecir, de generar nuevos escenarios, es inevitable que en la desesperación de la Postmodernidad estos escenarios sean oscuros y poco alentadores. No obstante, Scholes y Rabkins ya comentarían que la cuestión ética debía siempre de ser más preocupante que el espíritu de los tiempos. Para Scholes y Rabkin:

The ethical issue comes down to whether or not human beings are capable of finding values to replace those of the religions they have seemed so ready to discard [...and], since the most articulate alternatives to [religious] ethics have been Utilitarian or Marxist formulations which judge present human actions in terms of future material benefits, a fiction which extrapolates from the present to explore the possible results of contemporary decisions becomes a cultural necessity (Scholes y Rabkin, 1977: 49 a 50).

Y con esto llegamos al papel fundamental de la literatura prospectiva: en la época de fin de las certezas y de la muerte de dios, donde la ética de la religión se siente desplazada de forma casi absoluta por un humanismo cerval que aún así sentimos como injusto, la necesidad de una ciencia ficción blanda, una que nos hable de problemáticas sociales, de ética y moral y de cómo afrontarlas desde una razón nueva, se vuelve una necesidad absoluta. Una necesidad cultural.

Así pues la ciencia ficción, en su vertiente prospectiva, está firmemente relacionada con las problemáticas de su era y, por lo tanto, debe ser y es profundamente feminista así como explorar temáticas de género y sexualidad en esta nuestra edad Postmoderna, “la ficción prospectiva es la rama de la ciencia ficción que emplea las herramientas del género para desarrollar crítica cultural,

política, social, filosófica, económica...” (Moreno y Palibrk, 2011: 122) y, por lo tanto, es la rama de la literatura que debemos usar al hablar de esas mismas problemáticas.

Así pues si la literatura prospectiva es el género elegido para la creación de *Irkalla*, y una de las partes más importantes de esta es el papel de la ciudad en la narración ¿Cómo se entiende la figura de la ciudad en las narrativas prospectivas?

1.6.1 *La ciudad prospectiva*

Abriremos este último punto introductorio con una cita, una que define el papel de la ciudad en la narrativa prospectiva a la perfección y que será la que usemos como base para esta última idea:

Podemos postular que cualquier aparición de una ciudad dentro de una obra de ciencia ficción representa, por su mera presencia, una orientación prospectiva, en cuanto a que responde a una consideración previa respecto a lo que dicha ciudad implica en la lectura del elemento proyectivo no sobrenatural. Es decir, aunque desarrollemos una trama de space opera basada solo en batallas espaciales y aventuras galácticas, cada ciudad que aparezca en dicha trama tendrá que ver con una proyección de nuestras ciudades reales en una realidad social enormemente distinta de la nuestra y, por consiguiente, con implicaciones culturales significativas. (Moreno y Palibrk, 2011: 123).

Así pues entendemos que la ficción prospectiva es aquella que, formando parte de la literatura especulativa, trata temas que critican, analizan o hablan de realidades culturales y socioeconómicas. Y dentro de este tipo de ficción la figura de la ciudad tiene un papel fundamental. Es así que se entiende el papel de la ciudad prospectiva: es la ciudad simbólica, la ciudad como crítica y contrapeso a las ciudades actuales.

Hemos hablado ya de la importancia de la ciudad en la Postmodernidad como nuevo bioma creado por el ser humano para ser habitable y hostil al mismo tiempo; y más adelante hablaremos largo y tendido de la importancia de lo urbano en la literatura postmoderna. Es dentro de esa certeza, explorada en la idea de los espacios liminales urbanos, que cabe reseñar que la literatura prospectiva, de la cual debe beber la novella que estamos analizando, pone un énfasis ciertamente complejo en la figura de la ciudad y lo urbano, “if modernity is a Faustian bargain to unleash human potential and subdue nature to culture, then modern cities are its most forceful and enduring expressions” (Prakash, 2008: 1) Escribe Prakash, y, como símbolo de la historia, la ciudad no puede ser entendida sin su capacidad para no solo ser síntoma del avance de los ideales de nuestra sociedad; sino también artífice de nuevas organizaciones sociales y vitales.

Continúa el autor:

Modern urban life, lived on streets and in apartments and slums, has produced new subjects, solidarities and meanings. [...] A great deal of modern literature, art and cinema would be unthinkable without the modern city (Prakash, 2008: 1).

La ciudad se convierte así en la literatura prospectiva no ya en un escenario sobre el que ocurren los acontecimientos, sino en una red interconectada de vivencias, un personaje tan principal como cualquier otro al desarrollo de la trama pues es el que, de alguna manera, moldéa las experiencias vividas por el resto de los participantes de la trama.

Así nos lo hace saber Kruse cuando nos habla en el prefacio del libro *The Spaces of the Modern City: Imaginaries, politics and everyday life*, antes incluso de empezar a discutir ningún otro término:

[We believe in the city] as a physical and social space —not as an inert container for social, political, and economic processes, but as a historically produced space that shapes and is shaped by power, economy, culture and society (Kruse, 2008: IX).

La ciudad no solo es un ecosistema diseñado por el ser humano, es también un espacio hijo de las circunstancias que lo componen. No se trata solo de un escenario en el que existir, un lugar de paso, se trata de un producto más de la sociedad, un producto en constante negociación y reafirmación con el poder, la economía y la cultura en la que vive.

La ciudad crea espacios hostiles o hermosos, y esos espacios mantienen o luchan contra el status quo que los ha creado. Esta plasticidad de la ciudad como muestra al mismo tiempo del declive y de la lucha contra este es el por qué se convierte en uno de los símbolos más representativos de la literatura postmoderna. Un símbolo siempre distópico, pero también siempre cambiante como nos comenta Prakash:

Since the turn of the twentieth century, dystopic images have figured prominently in literary, cinematic and sociological representations of the modern city. In these portrayals the city often appears dark, insurgent (Or forced into total obedience), disfunctional (Or forced into machine-like functioning), engulfed in ecological and social crises, seduced by capitalist consumption, paralyzed by crime, wars, class, gender, and racial conflicts, and subjected to excessive technological and technocratic control (Prakash, 2010: 1).

Especialmente en la nueva época de la ciencia ficción, la del advenimiento de lo *punk*, el papel de la ciudad es claro: es compañera inseparable de lo distópico, y por tanto es un espacio que intrínsecamente consideramos como necesario de un cambio. Recordemos que el papel principal de la distopía es el de la advertencia, la crítica de una tendencia actual que necesita ser remediada antes de llegar a terribles consecuencias, teniendo esto en cuenta ¿Cómo negar la idea de terreno hostil

que se ha descrito justo arriba? ¿Cómo se puede discutir la clara falta de libertad, comodidad y derechos que se vive en el día a día de una urbe, incluso de las más avanzadas? Y teniendo en cuenta la creación artificial de la que descenden las ciudades ¿Cómo es posible discutir que esto es más que un defecto, que requeriría algún tipo de preocupación social por el hecho, algún tipo de acción, un diseño premeditado?

Prakash continúa con esta línea de pensamiento, expandiéndola y hablando de las aglomeraciones de pobreza sin precedentes que se dan en nuestra era, y de como estas “produce the specter of an unremittingly bleak 'Planet of slums'. Monstrous megacities do not promise the pleasures of urbanism, but the misery and strife of the Hobbesian jungle” (Prakash et al, 2010: 1). El poder imaginativo, incluso romántico, de la pobreza chabolista rodeada de edificios de hormigón; de las calles desiertas y cubiertas de maleza; de los espacios comunes usados en formas para las que no están preparados; de la liminalidad, en definitiva, es una temática muy común en la literatura actual. Podemos observarla en obras como la decalogía *Máquinas mortales* (Philip Reeves, 2001), donde las ciudades pasan a ser gigantescos titanes de hormigón y metal que se mueven por vastas llanuras y se devoran de forma infinita unas a otras, donde miseria y metal se entrelazan; o en *La ciudad y la ciudad* (China Miéville, 2009) donde el papel de lo urbano y lo místico se entrelazan.

Dentro de este mundo en el que romantizamos de una manera tan casual el papel del paria, del arrabal y el que no pertenece del todo, la realidad es que hemos convertido nuestro propio ecosistema de vida, el ecosistema urbano, en un infierno. En un medio hostil a sus mismos creadores.

La literatura, la cultura general, el arte, nos muestra algo que ya sabíamos con claridad absoluta: vivimos en un presente crecientemente distópico, y las ciudades son el primer agente dentro de esa creciente distopía:

The twentieth-century legacy of wars, conflicts and accelerating violence has given birth to imagined worlds where ethical imperatives and moral stability appear to have collapsed. [...] The city as a site of darkness was seen in the expressionist films of the Weimar period and in the noir form of postwar Hollywood. But, in recent years, post-colonial urban crisis combined with contemporary technological modernity has provided significantly new resources for the dystopian (Mazumdar, 2010: 150).

Tras las dos guerras mundiales el foco del arte estaba centrado en la necesidad de enterrar la violencia, veníamos de una guerra que no se había terminado de resolver y que llevó a un intento de exterminio y una segunda y aún más cruenta contienda; la humanidad necesitaba aprender de sus errores y huir de la violencia futura so pena de destrucción. A esto se le sumaba la inseguridad

propia de la Guerra Fría y la inminente catástrofe nuclear que nunca llegaba, por lo que la cultura mutó por un claro camino, los imperativos morales y la misma ética quedaba en un segundo lugar en favor de un inmovilismo bien intencionado.

Esto, por supuesto, se tradujo en la aceptación de los preceptos del neoliberalismo que, a día de hoy, consideramos como realismo capitalista y a la sociedad de consumo que pariría la Postmodernidad, pero por el camino hubo muchos avisos de esta oscuridad agresiva que se iba cerniendo sobre la sociedad: el movimiento distópico fue ganando más y más popularidad, empezando por el *noir* de Holliwood, y acabó usando de todas las herramientas técnicas y artísticas para hacer partícipe a la población del hastío moral y la desesperación ante el inmovilismo pegajoso que se había asentado en la moral pública.

El imaginario público repudiaba la acción colectiva -que tenía connotaciones de guerra, de Guerra Mundial o de Guerra Fría, pero de guerra igualmente-, por lo que aparecía la supremacía del héroe individual; el *máverik* que lo llamarían los estadounidenses, presente tanto en películas del oeste como en los más nuevos thrillers. Los problemas colectivos, sociales, pasaban a ser ficcionalizados como odiseas individuales: se necesitaba un héroe que resolviera la corrupción, que jugara con otras reglas que no eran la del grupo -solo él, pues cualquier otra transgresión sería demasiado- y que ejerciera la fuerza necesaria para resolver el conflicto.

De esta manera nacen ciudades llenas de oscuridad y violencia que acomodan a estos *máveriks*, a estos bala perdida: ciudades llenas de enemigos, de individuos malvados y claramente reconocibles, de problemas provocados por la mano siniestra de un antagonista fácilmente odiable y eliminable. Estas ciudades han ido lentamente dando paso a otras, unas más pausadas, más realistas, pero nunca se han ido del todo. La imagen de la ciudad y el arrabal como un cierto escenario para ambos, el héroe violento y el villano marginal, sigue arraigada en el ideario público y es una imagen contra la que merece la pena luchar.

Mazumdar, al hablarnos de la ficcionalización de Bombay nos dice que:

[The city] is magnetic, excessive, adventurous, cruel, and desirable, but with vices that can be overcome redemptibly. [But], despite the overwhelming visual culture and urban transformation identified with globalization, civic crisis, chaos, and urban decay are expressed overwhelmingly as the dominant perception of the city (Mazumdar, 2010: 151).

Y aunque el autor está aquí hablando de Bombay todos podemos entender esta como una imagen conocida: la ciudad en el arte postmoderno toma este ejemplo y lo convierte en leyenda. El discurso de lo urbano pasa por esta imagen de terreno oscuro, pero redimible, excesivo, pero con sus propias

reglas que la gobiernan, cruel pero llena de la promesa de una aventura que roza el sabor místico; y al mismo tiempo marginal y en constante estado de caos:

We find in dystopian science fiction most of the values put forward by the Enlightenment century, the age of reason par excellence, albeit perverted in order to create a pervasive doubt regarding our ability to truly understand and manipulate reality (Ferrerías Saboye, 2011: 141)

Así pues en la literatura distópica podemos encontrar el progreso, la riqueza, el pragmatismo y el utilitarismo, todos ellos conceptos centrales a la ilustración, llevados a oscuras cotas. Retorcidos y convertidos, en muchas ocasiones, en aquello que esclaviza al ser humano. La razón engendra monstruos, la riqueza desigualdad, el pragmatismo suprimir minorías, el progreso control y el utilitarismo lleva a la crueldad. Continúa el autor diciendo que es la misma realidad “we have created according to rational imperatives that turns against us and not some unexplainable outside force that suddenly appears without logical explanation” (Ferrerías Saboye, 2011: 141)

La fuente de las fuerzas negativas que sirven de antagonista en las distopías nace de la misma razón que buscaba generar nuevos y mejores mundos. La distopía, y especialmente la distopía urbana, entiende que lo fantástico, lo maravilloso, lo mágico, no es la fuente del problema que se dibuja en la historia: la problemática de los mundos oscuros siempre viene de exageraciones de tendencias actuales. De lo real. Así pues:

The city, as an explicit and perverted manifestation of post-enlightened ideals—progress, common wealth, pragmatism and ultimately, materialism—semiotically complements the epistemological doubt put forward by dystopian science fiction, which, unlike that expressed by the Fantastic, is based upon the predictable rather than the unpredictable (Ferrerías Saboye, 2011: 133).

Las ideas de la ciudad como antítesis de los ideales de ilustrados, entendidos estos como los expresados por Adorno, es solo la mitad de una ecuación que se completa con la realidad de que, durante mucho tiempo, la ciudad y lo urbano se entendían como la bandera de la Modernidad. No es hasta la edad postmoderna que se comienza a entender la ciudad como crítica, la ciudad como distopía. No obstante cabe interesarse por la otra mitad de esta declaración: la de que lo predecible o impredecible de la acción muestra si esta se trata de ciencia ficción o no. Es especialmente equívoca esta asunción cuando observamos la llamada fantasía dura, bautizada por Brandon Sanderson y con especial relevancia en su saga *Nacidos de la bruma* (Brandon Sanderson, 2006 a 2022), donde la magia funciona dentro de un compendio de normas simple y predecible que el lector está invitado a entender y que de hecho informan la acción.

Así pues en la literatura prospectiva nos encontramos con dos características únicas que son fácilmente identificables: la primera es la acción y problemática real, aún dentro de lo fantástico de su trama, que descende de una crítica social y política; la segunda es la presencia de la ciudad como eje sobre el que gira la trama, una ciudad que es a la vez reflejo y crítica de las ideologías presentes. Esta última característica la describen con absoluta certeza Moreno y Palibrk cuando comentan que “todos los elementos arquitectónicos de las ciudades prospectivas remiten, de manera obvia, a las ideologías implícitas de la trama” (Moreno y Palibrk, 2011: 119).

2. Estructura de la composición

El enfoque del análisis de la novella hasta este punto, como ya se ha podido observar, es eminentemente el de la sociología literaria (Saphiro, 2016) y especialmente el perteneciente a la rama materialista de esta disciplina (Acosta Gómez, 1989: 35). Es decir, se analiza principalmente la relación entre lo discursivo y lo estético de la obra, entre lo social y lo narrativo, haciendo especial hincapié no solo lo que escrito sino en la mediación entre lo escrito y las condiciones sociales en las que se escribe. Acosta Gómez explica muy bien los preceptos de esta disciplina cuando habla de que la sociología de la literatura:

Centra el interés primero y más general en el estudio de las relaciones que tiene lugar entre la literatura y la sociedad que la produce, y de los condicionamientos que determinan estas relaciones (Acosta Gómez, 1989: 31).

Como se puede comprobar, se incide especialmente en el nivel llamado sociología de las obras, que analiza las relaciones entre la literatura y la construcción social de identidades (Saphiro, 2016: 50-100). Así pues, eventos como la idea de que solo podemos entender sociedades capitalistas en el arte, especialmente en la narrativa, descenden de este enfoque. De nuevo Acosta Gómez nos da una idea del cómo y por qué de esto cuando comenta que no podemos obviar:

El horizonte de expectativas del lector, surgido de su experiencia vital , dentro del cual se incluyen también las expectativas estéticas y literarias, es un fenómeno ciertamente individual, pero indudablemente y sobre todo de carácter social (Acosta Gómez, 1989: 34).

Como ya comentara el profesor Galiana los discursos, lo que se cuenta por encima de lo que se narra, son una negociación constante entre el emisor y el receptor. Los mensajes necesitan ser enviados de una forma no ya convincente, sino comprensible y agradable para el receptor. La idea de la narrativa prospectiva, de la literatura con impulso político como escribiría Orwell, pasa necesariamente por un estatus social al cual combatir, alabar o retar. Y solo desde un posicionamiento claro con respecto a ese estatus, ya sea para suscitar familiaridad o para dar a

conocer un mensaje rompedor, se puede entender la obra. Esto mismo vuelve a ser explorado en (Acosta Gómez, 1989: 199 y Acosta Gómez, 1989: 204 a 205). Este autor apunta que “la obra se entiende como un proceso dialéctico que tiene lugar entre dos componentes, es decir, entre el sujeto observador de la obra y el objeto observado” (Acosta Gómez, 1989: 37) terminando de cimentar esta idea.

El análisis materialista de las obras es, por tanto, necesariamente un análisis de ese discurso; de como lo estético complementa o compagina a lo ideológico. En concreto es el análisis entre lo que se enseña o dice y lo que se observa o entiende. Lo que se dice en la obra es importante, pero casi igual de importante es lo que entiende el lector de esta, lo que le causa o comunica. Es por tanto un análisis muy enfocado a las cualidades metafóricas de la narrativa y del texto.

No obstante, a pesar de que este ha sido el enfoque principal de esta memoria, ese no es el único análisis posible; ni el único que se pide en este tipo de memoria. Así pues aquí comenzamos un análisis más propio de la teoría de la narratología, en el cual se hablará de la estructura interna y externa de la obra, así como de la relación de los objetos y procesos que podemos encontrar en ella.

Según la teoría de la narratología dispuesta por Bal²⁴ los dos ingredientes principales de cualquier historia son siempre: Objetos, entendidos como entes, y procesos, entendidos como sucesos (Bal, 1990: 21). Pero además los procesos puede ser funcionales o no funcionales, dependiendo de si sirven para avanzar la trama o solo para añadir contexto a lo mencionado (Bal, 1990: 23).

Una de las formas de encontrar estos procesos funcionales es mediante el enfrentamiento (Bal, 1990: 25). Todos los procesos que hagan avanzar a la obra contrarán, de una forma o de otra, con al menos dos objetos en oposición.

Así pues en Irkalla podemos contar como objetos a Damián, Nadia, Elvira, A, César, Nero, Fran, El Hombre, La mujer, el canciller y Papi; pero también al Corazón, las flores rojas, los Apóstoles, Irkalla misma y las Tierras Irreales se pueden considerar objetos.

En cuanto a procesos tenemos varios, pero analizarlos todos sería bastante complejo y poco productivo por lo que, siguiendo la norma del enfrentamiento, solo normbraemos los funcionales, no sin antes hablar de su subdivisión interna: los procesos pueden ser de mejoría o de deterioro, percibidos así por el lector según lee, y tanto la mejoría como el deterioro pueden consumarse o no al final de ellos (Bal, 1990: 30 a 31). Así pues los procesos funcionales de mejoría descritos por Bal serían el cumplimiento de la tarea, la intervención de los aliados, la eliminación del oponente, la negociación, el ataque y la satisfacción los que podemos. Obviamente no todos los encontramos en la obra, pero sí una gran mayoría, a continuación veremos una lista de los que podemos encontrar en

24 Recogida en *Introducción a la narratología* de Bal

la obra:

2.1 El cumplimiento de la tarea

El principal ejemplo de esta categoría sería la creación de Irkalla por El Hombre, tras incontables noches criando el corazón de Irkalla en su cuartucho lleno de oscuridad y pobreza: “Y casi se arrepiente de haber causado la llegada de Irkalla. Casi, mientras se esconde junto a sus salvadores tras un muro lleno de flores que susurran.” (Página 16). En este proceso El Hombre asume primero una postura asustada frente a la creación de un mundo nuevo que lo ataca. Irkalla es el antagonista principal de este proceso, y se enfrenta a El Hombre, su creador, que contempla con una mezcla de horror y admiración su obra.

Pero también tenemos el final, en el cual Damián reúne la miríada de realidades que componen su vida en una sola, terminando así con la vida de El Hombre y todos sus apóstoles:

—¿Que... qué ha sido eso?

Nero lo está sujetando, pero la que pregunta es A que también ha corrido a su lado.

—El final de una era —Sonríe Damián, que nota como su cuerpo comienza a perder todo el conocimiento, todo el poder que hasta hacía un segundo había formado parte de él— y el principio de una nueva (Página 81).

En este caso los dos entes en confrontación en este proceso son Damián por un lado y la voluntad del resto de Apóstoles que se revelan ante la pérdida de autonomía.

2.2 La intervención de los aliados

De este grupo también hay varios ejemplos, como puede ser la intervención de A ante César la primera vez que este ve a Damián:

César estalla, pateando algo de nuevo mientras anda en círculos; ofuscado.

—¡Y una mierda! Acércate tú al Adelantado, a saber lo que trae ese de otras dimensiones...

La muchacha frunce el ceño, levanta un dedo como diciendo «Espera un segundo» y se acerca al chico de los piercings. César no tiene tiempo de reaccionar antes de que A le coja de la pechera de la camisa, lo baje a su altura y le cruce la cara sin miramientos. El estupor del estallido de violencia deja al chico sin queja y a Damián sin palabras.

Sin más aspavientos A suelta al muchacho y vuelve a sonreírle al a Damián como si nada hubiera pasado. Luego le tiende una mano en un gesto de invitación. Todo sucede tan rápido que Damián solo tiene tiempo a agradecer el no ser él el receptor de la torta (Página 32).

Pero también podemos ver esta categoría de eventos funcionales en el momento en el que A y los demás viajeros deciden enfrentarse al inmovilismo de Papi e ir en busca de Damián:

—Aabria, niña, el muchacho sabía dónde se metía. No podemos... —Papi intenta agarrarla por la muñeca pero la chica se zafa y lo mira con auténtico odio.

—¡Y una mierda! Una charla de una hora en una cocina ¿Eso es todo? ¿Eso es todo lo que es necesario para que alguien esté preparado para arriesgar la puta vida?

La vergüenza en el rostro del hombre no le dejan adoptar el tono severo de padre que A sabe que es capaz de usar.

—No... no podemos ir a Irkalla, ya lo sabes —Es casi una súplica—. ¡Vas a hacer que los maten a todos, o peor!

A ha dejado de escucharlo. César está junto a ella y Nero está sacando a los pocos Mensajeros que se han ofrecido a gritos.

—Mira viejo, creo que hemos tenido más paciencia que nadie: los que han roto el tratado son ellos. —César se suena los mocos allí mismo, en el suelo de la nave, con un dedo. Luego mira en dirección a Nerón y se muerde el labio de rabia—. Me da igual el Adelantado pero no voy a dejar que hagan más lo que les salga de los huevos. Ya han jodido suficiente. (Página 68).

2.3 La eliminación del oponente

Este grupo está compuesto casi en exclusiva por la muerte de El Hombre:

El hombre ríe, y su cuerpo se contorsiona en una mirada de formas rectas y afiladas.

—¡Y una mierda! —La calva le sangra de nuevo, pero sorprendentemente su carne, su piel, aguanta el cristal y el metal que le corren por las venas— ¡Yo parí a Irkalla! ¡Yo la hice nacer! Y no te equivoques, niña: no lo hice para que unos pocos acomodaticios de mierda acabaran destruyendo mi sueño.

Nadia recibe la noticia con estoicismo: lleva tiempo sospechándolo, aunque no se lo haya dicho a nadie. El Hombre creó Irkalla, probablemente una de las primeras Irkallas, y el corazón que le da vida; pero no va a permitir que sea quien le de muerte.

El cuarto en el que están se retuerce a su alrededor: tuberías, cemento, humedad, metales... todo se tuerce en ángulos rectos, y se rompe, y se reconstruye. Cada vez a un ritmo más frenético.

[...]

El cuchillo aparece en la mano de Nadia de una forma ensayada una y mil veces. Las flores claman su nombre, o al menos a ella se lo parece. El Hombre sonríe, pero la sonrisa se le transforma en una mueca de preocupación.

—Será Irkalla quién decidirá si te deja desaparecer en el olvido. (Página 63)

2.4 La negociación

El más claro ejemplo es la negociación que se produce en el capítulo 6:

—¿Y qué propones, Cercenada? —Elvira, con sus brazos cruzados sobre los pectorales.

—Unas normas básicas, un tratado de convivencia: entre nosotros y con el resto del mundo. Unas normas que nos permitan vivir.

—A los míos no les gustan las normas, Cercenada —Alguien con un peinado mohicano, en las filas de atrás.

—¡Me la suda, joder! —Estalla la muchacha, su único ojo bueno echando chispas—. En vuestra puta parte de la ciudad, entre los vuestros, podéis hacer lo que queráis. Pero necesitamos una norma que hagan que cuando nos encontremos unos con otros por la calle no nos matemos por la comida o el agua. Que regulen el comercio y que hagan sentirse segura a la gente.

Los Apóstoles hablan con una voz que suena sermón o a letanía, con cuerpos maltrechos ocultos por harapos y extrañas túnicas marrones que nadie sabe de qué están hechas. Unas mujeres en una esquina gritan que no van a dejar que nadie se acerque a sus reservas. El del mohicano manda a la mierda a un par de ancianos que estaban criticando la idea... El caos se hace reino.

«Joder... esto es imposible ¿Quién coño me mandaba a mí meterme en esta mierda? Subnormales de los cojones, precisamente yo me puedo ir de aquí. Vosotros sois los que estáis atrapados»

—¡Calláos la puta boca, joder. Necesitamos seguir un turno de palabra o esto se va a la puta mierda! — Sorprendentemente no es Nadia quien grita, sino Elvira— La Cercenada tiene razón. Tenemos que ser sinceros: tiene razón, joder. Ayer apuñalaron a uno de mis chicos en una esquina porque llevaba unas raciones militares a una casa con niños: No podemos vivir así, ese tipo de caos solo nos va a llevar a matarnos entre nosotros. Necesitamos normas (Página 70).

Pero hay algunos más. Principalmente debido a que Irkalla huye de la violencia directa casi todo el tiempo, la obra, en su mayoría, aboga por una solución no violenta de los conflictos excepto en el caso de que no quede otra solución más que a violencia. A diferencia de otras narraciones de este estilo, donde la acción prima y los héroes lo son por fuerza de magia, espada, pistola o capacidad de lucha en *Irkalla* las acciones principalmente se negocian.

Por otra parte, y de nuevo volviendo los procesos funcionales resaltados por Bal, en el caso de los procesos de Deterioro podemos observar que en la obra no se producen muy a menudo. Damián emerge de un lugar muy oscuro: tras una agresión homofóbica, sufriendo de PTSD²⁵ y vértigo, se encuentra con Nadia que lo ayuda a emerger de ese abismo, aunque amenazado a cuchillo, tras esto Damián consigue huir de su peligro más inmediato y encontrarse con unos desconocidos que lo acogen. La historia de Damián e Irkalla es una de superación, de emerger de entre las cenizas, no obstante sí que se produce más de un tropiezo de entre los enumerados por Bal. De estos quizás el más reconocible sea aquel que se produce tras el pequeño *affair* entre Aabria y Damián:

—No, que va no... yo... Ha sido genial —Intenta devolverle la sonrisa, pero sabe que no hace un buen trabajo por la risa burlona de la chica. Siente los ojos húmedos—. Es solo que... esto es... todo es muy nuevo. Y quería que las cosas salieran bien, y quería gustarte y...

25 El PTSD, o trastorno de estrés postraumático por sus siglas en inglés, es una enfermedad mental producida por un evento aterrador o traumático. Se da sobre todo en víctimas de abuso, agresiones o personas destinadas en zonas hostiles de cualquier tipo (territorios en guerra o violentos, pero también la casa de un familiar abusivo podrían ser ejemplo de esto). Los síntomas pueden incluir pesadillas y angustia grave, así como pensamientos incontrolables sobre la situación, pero en casos más graves también vértigo, asfixia y alucinaciones auditivas o visuales.

A le tapa la boca con un dedo, un dedo cálido, y luego posa un beso suave en su mejilla.

—Tranquilo. Respira. La noche es joven y hay mucho tiempo para conocernos.

En mitad de la felicidad que suscitan esas palabras Damián no es consciente de cómo uno de los zarcillos de niebla amarilla le roza el tobillo. De cómo una mano extraña, ligeramente derretida, ligeramente torcida, lo agarra. Su carne se retuerce, pierde la piel y deja a la vista un largo tramo de músculo lleno de protuberancias...

No puede gritar, no le da tiempo. Un aluvión de manos y extremidades extrañas lo lanzan hacia atrás y lo zambullen en la niebla amarilla; sin tiempo siquiera para poder gritar. Ve desaparecer la realidad en una turbulencia amarilla de susurros y dedos y trata de agarrarse a algo que ha dejado de existir. (Página 61)

Una vez con los procesos de mejoría y deterioro enumerados y ejemplificados, otro de los elementos que debemos tener en cuenta a la hora de analizar una obra narrativa es el paso del tiempo en el interior del relato, este es importante para entender si estamos hablando de un proceso largo temporalmente, o de un momento de crisis (Bal, 1990: 47). Todos los procesos tiene un tiempo dentro de la obra, un tiempo que pueden ser meses, años, días, segundos... lo cual le da conocimiento al lector de la velocidad y la urgencia de la acción.

Esto es lo que se ha dado a llamar en el mundo literario como tiempo interno, o tiempo narrativo de la obra. Es el periodo de tiempo que la obra proyecta sobre su lector, lo largo de sus procesos y se asienta en clara oposición al tiempo externo, o tiempo de lectura. Este tiempo externo es el cual el lector tarda en leer el proceso que estamos describiendo y, por lo tanto, suele estar desacompañado con respecto al interno. Así pues un proceso puede ser increíblemente lento en la obra -la creación del anillo único en los montes del destino con magia mística y fuego volcánico, un proceso que en *El Silmarillion* (J.R.R. Tolkien, 1977) se nos informa que duró años- pero increíblemente rápido de leer -“Uno fue creado en los montes del destino”- lo cual genera una sensación de velocidad.

La interacción entre el tiempo interno y el externo de la obra es la que lleva a la efectividad de los pasajes: cuantas más descripciones, cuanto más larga sea la lectura del proceso, más ralentizada será percibida la acción por parte de los lectores (Morales, 2018). Especialmente si es un proceso que ocupa poco tiempo interno. Así pues el disparo de un arma puede escribirse de esta forma (Ejemplos propios):

- Mike apretó el gatillo y un agujero rojo apareció en el pecho de Sara. Ella abrió los ojos, desorbitados.

O bien de esta otra, sin cambiar absolutamente nada de los personajes o la acción:

- Una gota de sudor rodó por la frente de Mike mientras su dedo, con una reticencia extraña y fría, presionaba el gatillo del arma. El fuego emergió de la boca del fierro y la pólvora y el

espacio se contrayeron y estallaron. Hubo un segundo de silencio mientras los dos terminaban de comprender lo que había pasado y la sangre comenzaba a brotar del pecho de Sara. Una infinidad de quejas, de respuestas, de ideas debieron de pasar por su mente en aquel segundo, pero la mujer solo pudo abrir los ojos sin proferir sonido alguno, desorbitados.

Mientras en el primero la acción tiene una velocidad inevitable, rápida, apenas un parpadéo y todo ha terminado, la segunda es una secuencia larga, angustiosa casi, en la que el tiempo se detiene varias veces (Morales, 2018).

Una elipsis no es sino una aceleración de este tiempo interno con respecto al externo, aunque no solo sirven para omitir lo que no es necesario para la trama, sino que también pueden estar cargados de significado (Bal, 1990: 49). Puede entenderse esto en el caso de la concepción del primer hijo de *Madame Bovary* (Gustave Flaubert, 1856), al ser ignorada, casi pasado de largo, da una idea de desapego; de que el evento no tuvo mayor importancia para la protagonista. Otro lugar donde brilla esta idea es en las muchas líneas temporales de *Cien años de soledad* (Gabriel García Márquez, 1967), que llevan a que, para el lector, los 100 años que dura la trama se hagan absolutamente eternos.

Esta idea de la oposición de dos tiempos en la escritura tiene nombre: el ritmo (Bal, 1990: 75-76 y Morales, 2018) y actualmente es una de las claves a enseñar en narratología.

En el caso de la novella que nos ocupa este ritmo fluctúa, aunque tiende a la lentitud en muchas ocasiones. Esto se debe principalmente al uso de descripciones, muchas de ellas espaciales, para dar una idea de agobio y claustrofobia.

La intención de la novella es en todo momento la de generar unos estados alterados de percepción, con frecuentes usos de la sinestesia y las largas descripciones de espacios vacíos. Los espacios liminales, con su idea de apertura y extrañeza, y los largos monólogos mentales se suceden muy amenudo durante la narración por esta misma idea. Ejemplo de esto podría ser:

Damián detiene su carrera unos segundos, como una liebre herida. Necesita saber dónde está. Necesita saber qué ha sido de su casa, de su madre, de Madrid y del mundo... Pero ante todo necesita saber si ahora mismo está a salvo.

El pavimento rugoso de un andén extraño, como derretido, le devuelve la mirada.

Hay luces en las paredes, colocadas a intervalos regulares, pero alumbran levemente; de manera sinuosa si es que eso es posible para una luz. El espacio parece curvado o derretido, y la penumbra sucia, como artificial, no ayuda a aclarar nada. Es un andén corto, pequeño tanto en ancho como en largo. Dos personas no cabrían una junto a la otra sin chocarse con las paredes de cristal del tren que está aparcado en él, y que se pierde en sendos

túneles inescrutables a ambos extremos.

Damián comprende con estupor que está bajo tierra, en una estación de metro, a pesar de que él se había subido a un Ave en una estación de trenes en Madrid.

Siguiendo las extrañas líneas del andén, del suelo de losas cuadradas y desiguales, Damián vé que a ambos extremos, junto a los túneles en los que se sumerge el tren infinito, dos escaleras mecánicas traquetean en soledad. Oxidadas, levemente desdibujadas, vacías... y sin embargo tercas en su movimiento. Son lo único que rompe el silencio de la penumbra: ni su respiración consigue hacer eco entre el cemento visto de esas paredes sin enlucir, pero el ruido mecánico y constante del metal oxidado sobre metal oxidado es imposible de ahogar.

Todo tiene aire a olvido antiguo, a abandono lejano. A moho y escarcha (Página 13).

Este tipo de descripciones y soliloquios se alternan en la narración con momentos más dinámicos, generalmente enmarcados por diálogos:

—¡Tío, que te pires! —Nadia saca un pincho roñoso, hecho con los restos de un cúter, pero el hombre se limita a dar una calada profunda al cigarrillo mientras se agacha a arrancar una planta que susurra—. Como no te vayas al coño de tu puta madre puedo pincharte aquí mismo o llamar a unos pocos y que te...

—No, no vas a llamar a nadie porque no hay nadie a quien puedas llamar: estás sola, chica —suelta el hombre, distraído, y con cada palabra una vaharada de humo blanco amarillento. Sigue sin mirarla, pero ahora arranca de forma distraída los pétalos de la flor roja y los guarda con calma en una bolsita zip—, mira: busca lo que te salga de los huevos, yo no voy a molestarte, pero por aquí no hay comida ni nada aprovechable. (Página 17)

Finalmente, como último motivo a analizar, la distinción entre espacios interiores y exteriores (Bal, 1990: 51) es importante, en gran medida, por las dos acepciones imaginarias que podemos sacar de ambos conceptos: un espacio interior positivo puede indicar nido, comodidad, reclusión, refugio; mientras que si es negativo puede ser carcelario, asfixiante, ostil, tenebroso, etc. Por otra parte un espacio exterior positivo llama a la libertad, al desenfreno, a la naturaleza, etc. De ser negativo, sin embargo, llamará al peligro, a la desprotección y a lo incierto.

En *Irkalla, ciudad de hormigón y sombras*, se exploran las cuatro acepciones de este eje, espacios interiores negativos como la estación de trenes al inicio de la narración, espacios interiores positivos como el interior del Hogar en el que viven los viajeros, espacios exteriores negativos como la extraña estación de trenes a la que llegan Nadia y Elvira al inicio del capítulo dos (Página 24), inseguro y lleno de trucos, y espacios exteriores positivos como Irkalla en sí misma una vez que empezamos a tomar el punto de vista de Elvira.

No se puede olvidar que el escribir es escribir para un lector al mismo tiempo que es escribir sobre unos personajes (Bal, 1990: 88). Se escribe por y para personas. La función estética del escritor, que diría Orwell (2004: 5), debe estar tan presente como su función política. La obra debe ser disfrutable, lúdica, incluso aunque solo sea de forma morbosa debe servir para que el lector decida, sin mayores pretensiones que las de leer, el leerla.

Es por esto mismo que, aún a pesar de ser una obra cargada de significados y con una escritura intencionadamente oscura y, en ciertos puntos, recargada no puede dejar de ser un relato de aventuras. De mundos imposibles y misterios extraños.

Así pues, y recapitulando este somero análisis narratológico de la obra, estamos ante una novella con una gran cantidad de entes, que interactúan principalmente en un *crescendo* de mejoría, donde la violencia y la acción brillan por su clara ausencia y con un ritmo fluctuante. Aunque tendiente a la descripción y las escenas largas más que a las elipsis y resúmenes. Los escenarios son mayoritariamente interiores y hasta cierto punto claustrofóbicos, aunque no haya escasez de escenarios exteriores. Se usa un ambiente muchas veces oscuro y recargado, así como la prominencia del ritmo lento que ya hemos mencionado antes, para llamar a ciertas alteraciones sensoriales y al shock. Estéticamente se trata de una novella que trata de mantener un cierto ambiente de misterio, aunque dentro de un optimismo que contrasta temas propios de la distopía actual con la idea de subversión de los significantes flotantes de la que ya hablamos antes en el primer punto de esta memoria.

Con todo esto ya dicho, pasando al siguiente nivel de análisis, cabe comentar la estructura que mantiene, así como hablar de ciertas elecciones estilísticas que se han realizado con la idea de mantener la claridad en la obra.

2.5 Estructura Externa

Irkalla, ciudad de hormigón y sombras, es una novella corta de 82 páginas divididas en ocho capítulos. Cada uno de ellos, a su vez, cuenta con cuatro componentes significados normalmente por un cambio de tipografía, a saber: el título, normalmente un número seguido de una interrogación, en War Remains; un primer texto en letra Times New Romans que suele seguir a Damián como personaje principal; una secuencia de *flashback*, significada por un cambio de tipografía a Convincing Pirate, en la cual seguimos a diferentes personajes que nos muestran la creación de Irkalla y el como se han ido desarrollando sus misterios hasta la actualidad; y finalmente una vuelta a Times New Romans en la actualidad, solo que hablándonos desde el punto de vista de Nadia en la ciudad a día de hoy.

Casi todos los capítulos de la obra siguen esta estructura, salvando el primero en el cual se vuelve a Damián tras el Flashback y el segundo, en el cual la acción comienza con Nadia y no con Damián.

Esta estructura en tercios está pensada para facilitar no solo la lectura, imprimiendo una cierta variedad a la narración y un ida y vuelta a tiempos pasados y presentes que puedan refrescar a un

lector cansado, sino también para facilitar el paso por las varias elipsis que se realizan entre narración y narración.

Al ser *Irkalla* una novella en la que, conscientemente, se ha tratado de primar un tono descriptivo, oscuro y opresivo, la inclusión de elipsis que hicieran avanzar la trama era necesaria para que el texto no se quedara estancado en una enorme retahíla de descripciones y explicaciones que difícilmente podrían interesar al lector. No obstante, y de nuevo teniendo en cuenta la idea de generar desazón y sinestesia, tampoco podían ser obvias estas elipsis en la trama so pena de arruinar el efecto.

Por otra parte esta idea de texto a pedazos, fragmentario y roto encaja a la perfección con la temática de irrealidad y dificultad a la hora de conceptualizar los poderes del cosmos que nos plantea la narración. Así como encaja a la perfección en la idea de literatura fragmentaria y confusa a la que se asocia la literatura postmoderna.

Los cambios de tipografía, así pues, están diseñados para marcarnos tres tiempos diferentes: por una parte los capítulos, que están numerados con un símbolo de interrogación, en realidad son un guiño a la realización final de la novella: nunca hemos estado siguiendo al mismo Damián, sino a una infinidad de Damianes diferentes, en una infinidad de universos diferentes, nacidos de la decisión de este de huir entre la niebla en el primer capítulo de la narración. El capítulo final, de hecho, no está numerado y, en su lugar, un símbolo del infinito nos hace saber la revelación que se nos transmitirá en el último capítulo.

El nombre de la tipografía que se usa para este sutil guiño, que puede pasar inadvertido sin cambiar demasiado la acción, es *War Remains*. Una tipografía que intenta parecerse a los garabatos en un cuaderno, hechos a toda prisa, enviando un mensaje a alguien o anotando algo de vital importancia entre los estragos de una guerra desconocida. La idea de usar este tipo de letra, de trazos fuertes y agresivos, casi erráticos, viene del caos y la destrucción de las múltiples realidades: asistimos, casi sin saberlo, al choque de una infinidad de realidades en una sola persona, a un camino infinito, post apocalíptico, entre la multitud de caminos posibles: azarosos, sucios, nunca del todo firmes y siempre bajo amenaza constante; como un refugiado de guerra.

En cuanto al resto de peculiaridades propias de la estructura de cada capítulo cabe desgranarlas cada una en un punto por separado.

2.5.1 Capítulos de Damián

Suelen aparecer al inicio de cada capítulo, siendo lineales aunque entre acción y acción suelen

producirse elipsis y resúmenes. Son el hilo conductor de la acción, y por ello los más largos e intensos, llenos de descripciones oscuras y espacios liminales. Aunque también tienen su carga de diálogos lo cierto es que, principalmente, nos encontramos ante texto narrado.

No obstante, y a pesar de lo dicho anteriormente, lo cierto es que son los capítulos que siguen un orden más lógico y que usan menos la confusión como recurso: son capítulos narrativamente simples, normalmente con un punto de partida y un final claramente delimitados que no se apartan de lo esperable.

Una noche de flirteo que acaba con una confesión, una huida en busca de ayuda y la ayuda encontrada, la búsqueda de explicaciones y su consecución, etc. Los capítulos de Damián siguen una estructura predecible de inicio, nudo y desenlace donde lo extraño raramente hace estragos en nuestras percepciones y donde el lector puede encontrar respuestas a las preguntas que se va formulando poco a poco.

Esta seguridad está expresada tipográficamente con el tipo de letra más sobrio: con serif y percibida claramente como una tipografía clásica, Times New Romans fácilmente nos transmite el mensaje de estar en terreno seguro que se pretende en este tercio de los capítulos.

2.5.2 *Flashbacks*

En contraposición, y tras una separación clara de tres asteriscos o estrellas, también en *War Remains* para mantener la coherencia entre simbologías metatextuales, nos encontramos con el tercio de cada capítulo dedicado a los Flashbacks.

Escritos en una tipografía que recuerda a las antiguas imprentas de caucho que, con el paso del tiempo, iban desgastando sus tipos y generando imperfecciones a modo de rallas y mordiscos en las letras, la idea era por una parte dar señal de que esta parte del texto era claramente más antigua y etérea -esta tipografía, al contar con imperfecciones, se percibe como algo más gris o suave de color- y por la otra hacer entender que estábamos ante un pasado imperfecto, estragado y algo maltrecho.

Esta tipografía, de nombre *Convincing Pirate*, mantiene un tamaño parecido a la Times aunque con unas serifas mucho más afiladas y agresivas que nos transmiten una cierta violencia.

Todo esto enmarca unos capítulos, o tercios de capítulos como se les prefiera llamar, cuyo narrador nunca es fijo y que saltan temporalmente de un pasado más lejano a uno más reciente y de vuelta a uno más lejano de una manera ciertamente caótica. La idea con ellos era delinear, de una forma más o menos nebulosa e irreal como la temática del texto mandaba, un pasado caótico y violento de la

ciudad infinita. Un pasado previo a la acción actual pero aún así necesario para entenderla.

2.5.3 Capítulos complementarios

Finalmente cada capítulo suele terminar con un capítulo enfocado en Nadia, la deuteragonista, que vuelven a estar escritos en Times New Romans; resaltando la idea de vuelta a la normalidad o a la linealidad. No obstante esto no es una norma exacta. A lo largo de Irkalla varios de estos capítulos o tercios complementarios a la historia de Damián se cuentan desde la perspectiva de Elvira. Esto se debe a que Nadia es, en realidad, una narradora sospechosa o poco fiable con una ira muy poco contenida hacia la ciudad y todo lo que representa, enseñándola desde un punto de vista muchas veces más oscuro o violento de lo que esta realmente es. Esta contraposición entre ella y Elvira se deba a lo ya comentado previamente: la idea de la renegociación.

Irkalla, tras una cantidad indeterminada de años de apocalipsis, hambruna y violencia, ha resurgido como una sociedad humana diferente. Una que ha cortado lazos con muchas normalidades que tenemos aceptadas, algunas por necesidad y otras por aculturación debido a lo imposible de las normas bajo las que se rige. En contraste con estas nuevas normas sociales, en las que determinados crímenes pueden requerir el castigo de una suerte de esclavitud no solo física sino también mental, en las que la castración puede ser una respuesta viable a la traición, Nadia toma un camino francamente nihilista por decisión propia: no desea integrarse en esa realidad, aceptar como válidos sus preceptos sociales y, en su lugar, mantiene un punto de vista propio de una sociedad que ya no existe pero que ella puede visitar por cortos periodos de tiempo.

Así pues estos capítulos complementarios, ya sean de Nadia o de Elvira, suelen estar más enfocados en los diálogos que las descripciones. Agilizando el ritmo narrativo que ya habíamos comentado que funcionaba a base de una sobrecarga descriptiva.

Son capítulos más rápidos, aunque no siempre más cortos que los de Damián. Centrados normalmente en la interacción y en presentarnos peculiaridad de la otra cara de los escenarios de la novella: Irkalla, la ciudad que da nombre a la narración, y su peculiar forma de social. Contrastando ambos puntos de vista, el de Elvira que se encuentra inmersa en los juegos sociales y de poder la ciudad y el de Nadia que la aborrece, se consigue pintar una imagen completa de una realidad social compleja y oscura a la par que positiva en ciertos momentos.

Retomando lo comentado previamente con respecto a las utopías y distopías cabe mencionar que, en este caso, no se pretende presentar a Irkalla como una o la otra sino dar a entender la tesis de que toda utopía contiene gérmenes distópicos y viceversa.

2.6 Estructura Interna

Como ya se ha comentado antes la mayor parte de la narración transcurre según una estructura cronológica o secuencial: especialmente la historia de Damián, que es el hilo conductor de toda la narración se cuenta de esta forma durante casi toda su ejecución. No obstante, y como también se ha comentado antes, esta no es la única estructura que se mantiene durante la novella.

Especialmente en los capítulos o tercios denominados *flashbacks* la estructura utilizada podría considerarse más bien inductiva, con una serie de saltos cronológicos que sugieren más que cuentan un hilo común, hasta el final de la historia donde tanto la narración de Damián como los *flashbacks* confluyen en una única respuesta temporal.

Este hecho, la colocación de dos narraciones una ordenada cronológicamente y la otra no, así como el complemento de los puntos de vista de Nadia y Elvira, pertenecen a una intencionalidad clara: la de realizar una yuxtaposición temática entre opuestos y semejantes. Contrastando la historia de Damián a la de Irkalla, y la forma de ver la ciudad de Nadia a la de Elvira se consigue un cierto grado de redondez para una historia que, de otro modo, parece caótica y llena de aristas.

Esta idea, la de usar opuestos y similares colocados muy cerca los unos de otros para generar un argumento más completo, no es nueva del autor: se puede observar en otras muchas obras, especialmente las de corte Postmoderno como *La subasta del lote 49* (Thomas Pynchon, 1965)

2.6.1 Narrador

Se ha hablado ya de los entes que componen la narración, de los diferentes tiempos y espacios en los que se desarrolla y de los eventos mismos que se suceden en su interior, nos queda hablar sobre la voz del narrador.

A pesar de lo dicho anteriormente, con respecto al intercambio de ciertos tercios de cada capítulo entre el punto de vista de Nadia y el de Elvira, lo cierto es que el narrador en sí mismo nunca cambia: se trata de un narrador del personaje, presente y en tercera persona.

Al ser un narrador del personaje cada capítulo está centrado en un punto de vista concreto, normalmente Damián, Elvira o Nadia, pero hay algunos capítulos en los que podremos saber sobre los pensamientos de El Hombre o Aabria. No obstante, y como es seña de este narrador, solo podremos saber los monólogos internos y la forma que tenga dicho personaje de ver el mundo mientras estemos en su cabeza. Esto lleva a que la lucha de descripciones de la ciudad entre Elvira y Nadia sea más clara, más pujante, dado que nunca podremos tener una imagen completa de Irkalla más allá del cómo ven cada uno de estos personajes la ciudad.

Por otra parte, al usar este tipo de narrador, muchos detalles sobre el comportamiento o las expresiones de los personajes secundarios corren el riesgo de perderse en las reacciones personales del personaje en cuyos ojos estemos leyendo el capítulo. Para evitar esto hay una cierta variedad de puntos de vista contrapuestos, que también acentúan la yuxtaposición temática de la que hablamos antes.

3 Técnicas y estilos ensayados

Tal y como ya comentábamos antes, según Orwell “there are four great motives for writing: Egotism, Aesthetic enthusiasm, Historical impulse and political purpose” (Orwell, 2004: 4-5). De estos cuatro él entendía egoísmo como ambición, entusiasmo estético como disfrute del arte, impulso histórico como cristalización de la verdad y propósito político como la intención de generar un cambio social, una mejora en el día a día futuro.

El autor de *1984* creía que estos cuatro impulsos, en mezclas diferentes, eran el motor de todos los escritores, algunos se preocupaban más por el plano estético que el político, otros tenían más ambición que intención de veracidad, pero todos contaban con estos cuatro ideales en mayor o menor medida. Es sorprendente que Orwell, uno de los padres de la distopía moderna, no considerara a los seres humanos como intrínsecamente malvados o egoístas, poniendo esta característica por encima de las demás de algún modo. Muy al contrario, el escritor hablaba de que “the great mass of human beings are not acutely selfish” (Orwell, 2004: 4) y tenía presente que uno de los ideales de la escritura era el estético, el de disfrute. Así pues, a pesar de su franca y oscura prosa de mundos totalitarios y sin esperanza, Orwell siempre se demostró como un hombre optimista, él no creía que el egoísmo formara parte de la naturaleza humana, al menos no el egoísmo desmedido.

En esta memoria, de estas cuatro características mencionadas, la ambición egoísta del escritor va mucho más allá de lo que se pretende abarcar; y tanto el impulso histórico como el propósito político pueden llegar a entenderse como complementarios o sinónimos en esta época en la que la idea de verdad misma, de certeza histórica, es contestada. Así pues lo que nos queda es el increíblemente antiguo debate del papel político o estético de la literatura; de si esta se debe al lector y a su disfrute, o al mensaje social que transmite.

Orwell siempre fue un hombre de izquierdas, aunque sus dos obras más conocidas fueran precisamente alegatos en contra de la revolución y el totalitarismo inspirados por Stalin. Él mantenía un ideal francamente utópico, creía que una sociedad mejor era posible y que esta, de alguna manera, podía ser alcanzada desde la escritura.

Pero ¿Por qué nada de esto es importante a la hora de analizar las técnicas ensayadas en la narración? La respuesta es ambas características, la de la búsqueda estética y la del propósito social, conforman la creación de la novela y, al menos a la hora de analizar *Irkalla*, son inseparables. Como ejemplo de esta duplicidad entre lo estético y lo político se puede hablar del papel de la sexualidad en la obra y de como este obedece a un impulso político, aunque pretenda también mantener una idea estética de lo escrito.

Booker ya hablaba de esto, del papel estético y político de la sexualidad en las obras, en su *Handbook of science fiction*: “[...] The frequent focus on sexuality in dystopian fictions can be at least partially attributed to Freud's influence” (Booker, 1994: 10). Esta preocupación por la sexualidad es una innegable tendencia en la Distopía actual, y suele poner cierto foco en la represión o degradación sexual; sea en forma de temática central como sería *El cuento de la criada* (Margaret Atwood, 1985) o como algo tangencial a la trama pero no por ello menos desalentador, siendo el caso de *Espejismo* (Hugh Howey, 2013). Probablemente, al menos según el autor, esto tenga algo que ver con la asociación Freudiana de psicología/sociología y la sexualidad. Si contamos como distópicos los proyectos políticos reales que se vivieron -y viven- en los países bajo regímenes fascistas es claro que algo de realidad hay en ello: cada vez que el ser humano se ha visto oprimido por un presente no deseable y autoritario una de las áreas donde la represión ha sido sistemáticamente más feroz y violenta ha sido la sexual. La sexualidad es, pues, “a central focus of repressive energies because its also a potential source of *subversive* energies” (Booker, 1994: 10), que comentaría Booker.

En este sentido es importante añadir que este proyecto no se queda exactamente atrás en cuanto a poner el foco en cierta temática sexual. Ambos personajes principales son asexuales, un tipo de sexualidad bajo el paraguas del colectivo LGBTQIA+ ciertamente poco representado en la literatura, y ambos sufren discriminación por ello. Damián, el protagonista principal, de hecho, es receptor de una agresión motivada por el odio, y el desconocimiento, por su expresión de género más *femme*²⁶ de lo que ellos estarían cómodos aceptando. Aún sin ser homosexual. Más allá de esto sí que es una elección estética consciente el mantener una cierta rebelión en contra de este principio de necesitar la sexualidad para ser subversivo, aunque esta pueda ser una idea interesante, y sí que se exploran las identidades sexuales y de género en la novela, el autor hace un esfuerzo claro por no hablar sobre temática de represión o abusos sobre la libertad sexual; ni siquiera como subtemas dentro de *Irkalla*.

26 *Femme* o *femme presenting*: terminología usada por la comunidad LGBTQIA+ para definir a una persona, perteneciente o no al colectivo trans, que se siente más cómoda con actividades o expresiones de género asociadas comúnmente con lo femenino o la feminidad.

Las relaciones sexuales que se puedan dar durante la novella son pues consensuadas, fuera de cámara o implícitas. Esto se debe principalmente al retrato de los dos personajes principales como asexuales SR²⁷ un colectivo que no siente deseo sexual y que busca de forma activa minimizar su exposición a este tipo de contenido. Como respeto al colectivo que se intenta representar no es correcto tocar dicha temática más de lo necesario y por lo tanto se articula una estética acorde a ese concepto.

Así pues, como ya hemos comentado antes, la idea de lo estético y lo político confluyendo en gran medida durante todo el texto conforman el *leitmotiv* general según la cual está concebida *Irkalla* y es, por tanto, una de las mayores técnicas o estilos de los que podemos hablar durante este punto.

Por otra parte, aunque Freud vea la sexualidad como algo inherentemente subversivo, o mejor dicho, con la posibilidad inherente de ser subversivo, Foucault habla de como “pleasure and power do not cancel [...] one another; they seek, overlap and reinforce each other” (Foucault y Hurley, 1990: 48), es probable que ambas interpretaciones, la de Freud y la de Foucault, sean correctas. Vivimos en una sociedad profundamente sexualizada para unas cosas, principalmente Alocisheteronormatividad²⁸, y profundamente represiva con otras; trans inclusividad, derechos reproductivos, representación queer en medios etc. Es por esto que cualquier intento de crear una distopía basada en la sociedad actual deberá, a la fuerza, reflejar esa ambivalencia; aunque sea de pasada.

El papel de la sexualidad puede ser represivo o liberador, dependiendo del panorama político y social, y esa es una de las decisiones premeditadas que se han tomado a la hora de escribir la novella.

Así pues, partiendo de la base de que estética y política debían ir de la mano, *Irkalla* y su mundo no

27 *Sex repulsed* o SR: terminología usada por la comunidad LGBTQIA+ para definir a una persona, perteneciente o no al espectro asexual, que no solo no sienten atracción sexual por ningún género sino que, además, siente una fuerte aversión hacia las muestras sexuales. (Para más información se puede consultar el Triángulo Aven).

28 Alocisheteronormatividad: término que define lo normativo o aceptado socialmente según varios ejes. Dentro del modelo Aven de la sexualidad se divide a las personas según su capacidad para sentir atracción sexual por otras, siendo lo normativo la alosexualidad (Capacidad plena para sentir atracción sexual por otros) y el vértice más alejado esta normatividad la asexualidad. En la expresión de género, así mismo, la normatividad sería la de las personas Cis, osea, aquellas que identifican su género con el sexo que les fue asignado al nacer a diferencia de las personas Trans. Finalmente en el axis de heterosexualidad a homosexualidad lo normativo, una vez más, sería la heterosexualidad. Esto quiere decir que el modelo de persona socialmente aceptable es aquella que es Alo, Cis y Heterosexual, y que el resto de diferentes expresiones en esas tres categorías son entendidos como fuera de la norma.

podían ser una simple metáfora de una sociedad actual llevada a un futuro indeseable; debía de ser más que eso. Y para para ello se ha trabajado en la llamada teoría de creación de mundos, que emerge de los textos de Wolf. Esta no ha sido en ningún momento una tarea sencilla, ya Wolf comentaba lo complejo de un análisis o creación sistemática dentro de esta disciplina:

Imaginary worlds are, by their nature, an interdisciplinary object of study, and thus likely to either fall between the cracks between disciplines and sub-disciplines or receive only a partial examination according to which futures are considered salient according to the analytical tools being applied (Wolf, 2013: 3).

La idea de crear un mundo, un universo, es en sí misma una idea multidisciplinar. En el caso de esta novella el mundo creado requiere una cierta consistencia con el actual para poder enviar un mensaje social, muy al modo en el cual *1984* -aún siendo una distopía extraña y opresiva llena de nuevos lenguajes, jerarquías, y hasta cierto punto tecnología- sigue intuyéndose como un mundo profundamente realista.

Por supuesto este caso no es el mismo: el mundo de la novela corta que estamos explorando es irremediamente un mundo de fantasía o ciencia ficción blanda, con explicaciones plausibles aunque no posibles según los cánones actuales. El trasfondo sociológico, sin embargo, sí que nace de nuestra actualidad y es realmente el foco de la narración. Más que los procesos, duros o blandos, que rigen la magia de este mundo nos interesan las consecuencias sociales; aunque esos procesos sigan existiendo.

Esta idea de crear un mundo, un espacio social y físico con sus normas y realidades, es muy diferente a simplemente escribir una narración y así lo admitiría Wolf mismo cuando comentaba que “recognising that the experience of a world is different and distinct from that of merely a narrative is crucial to seeing how worlds function apart from the narratives within them” (Wolf, 2013: 11) y que “while storytelling inevitably also tells about the world in which the story takes place, storytelling and worldbuilding are different processes that can sometimes come into conflict” (Wolf, 2013: 29). Básicamente la narrativa y el mundo que se crea para envolverla tienen una relación simbiótica, el mundo creado no tiene más interés en sí mismo que las narrativas, que los diálogos entre el narrador y el receptor, se establezcan en él. Al mismo tiempo una narrativa necesita hacer uso de un mundo imaginario, por muy realista que este sea, para poder situarse en el plano espaciotemporal.

Pero esta no es toda la relación que historias y mundos imaginarios comparten, su simbiosis es mucho más profunda y empieza con algo que Wolf denominaría reglas y limitaciones pero que Brandon Sanderson acuñaría como “leyes de la magia” (Sanderson, 2018). La idea es que:

Once an imaginary world's initial differences from the actual world are established, they will often act as constraints on further invention, suggesting or even requiring other laws or limitations that will define the world further (Wolf, 2013: 23).

Así pues estas reglas y limitaciones nos dicen que una parte importante de la creación de universos imaginarios y de las historias que en ellos habitan consiste en la consistencia de las reglas que les imponemos; y esa consistencia forma parte intrínseca de la novela que venimos a analizar.

En *Irkalla* se dan tres poderes diferentes en ella: por una parte la bruma, que remodela los cuerpos y los fusiona con aspectos propios de la arquitectura urbana; del otro el corazón de *Irkalla*, que bombea una luz capaz de derretir la carne y la realidad misma; y finalmente las flores rojas, con capacidad de alterar el espacio y que deben ser consumidas para poder viajar entre dimensiones. Todos los peligros sobrenaturales y los diferentes aspectos de la magia que ocurre en el mundo de *Irkalla* descienden de las diferentes interacciones entre esos tres poderes primordiales, y en como estos son explorados y usados por los seres humanos. Obviamente no todas estas reglas pueden ser exploradas en la novela, principalmente porque no son indispensables para la trama, pero aún así explicar las interacciones entre esos tres sistemas tal y como se hace en el texto ya podría considerarse innecesario en sí mismo para la trama. Esto se debe a la idea de que “worldbuilding often results on data, exposition and digression that provides information about the world, [but slows down] narrative or even bring it to a halt” (Wolf, 2013: 29).

Así pues en la creación de mundos imaginarios la historia y la exposición del mundo creado son ambos platos de una misma balanza que necesitan ser equilibrados. Sin historia es imposible mantener la suspensión de la incredulidad que nos haga mantenernos en el mundo creado; sin exposición el nuevo mundo en el que se emplaza la historia pasa a convertirse en un escenario de cartón piedra, etéreo y falso.

Por lo tanto, y analizando la teoría de creación de mundos que permea a la trama, debemos tener en cuenta que un mundo imaginario está formado por tres factores que el escritor debe asegurarse de mantener: invención, completismo y consistencia (Wolf, 2013: 33 a 48).

Invención se entiende como el grado en el cual este nuevo mundo difiera del nuestro propio. Esta invención ha de ser creíble y práctica dentro de los cánones que se exploran.

No siempre más es mejor en esta ámbito pero sí que es necesaria una cierta separación del mundo cotidiano para que podamos denominar a algo como un nuevo mundo imaginario. No basta solo con la exploración de lo mágico sino que necesitamos también el componente de lo social, lo histórico, lo estructural. La invención puede ser subdividida, así pues, en tres ámbitos que debemos tener en

en cuenta:

- Nominal: la creación de nuevos nombres, ya sea para conceptos nuevos o viejos, y el como estos nombres son percibidos y usados por los habitantes de nuestros mundos. (Irkalla, el Té de flores y el Íkor, los Mensajeros, los Apóstoles...). Al crear nuevas realidades, al existir en un mundo en el que los seres humanos interactúan con entes y conceptos irreales, se genera nuevo lenguaje; nuevos nombres.
- Cultural: básicamente es la interacción entre los nuevos conceptos creados y el ser humano, y como este y sus costumbres cambian debido a lo novedoso que hay en el nuevo ecosistema. (La ciudad misma, la presencia de los tratantes, la sociedad de los viajeros a tierras irreales...). Estos nuevos entes y conceptos, una vez nombrados y formando parte de lo cotidiano, generan una reacción en el ser humano. Una exploración y una cultura que nacen de su existencia.

Dependiendo de lo mucho que haya cambiado la cultura está puede requerir de individuos nuevos, de idearios sociales nuevos “Wich brings us to the boundary of culture and nature”(Wolf, 2013: 36) que comentaría Wolf. La exploración de este concepto nos lleva irremediabilmente a hacernos preguntas ¿Cuánto de lo que aceptamos como natural es hijo de nuestro tiempo, de nuestra sociedad? ¿Cuanto de nuestra realidad es inalterable solo por la inercia de lo conocido? ¿De haber cambios en el orden natural de las cosas, qué entes sociales se desmoronarían? ¿Qué tradiciones son inherentes al ser humano, y adoptarían nuevas formas, y qué sería descartado?

Responder a estas preguntas, aunque sea en contexto y durante la trama y no mediante largas explicaciones y mapas, requiere en sí mismo un trabajo mucho mayor que el de simplemente escribir la historia de los personajes que habitan el mundo recién creado.

En Irkalla la interacción entre Mensajeros, plantas, ciudades reales e irreales y mundos paralelos llevan a una forma de entender las relaciones afectivas, e incluso sociales, muy diferentes a las nuestras. Esto se explora momentáneamente con Elvira y su pareja, Marcos, pero también en la relación que mantienen Elvira y Nadia y en la de Aabria y Damián.

- Natural: Plantas, animales, minerales, países, tierras o mares. Sus peculiaridades, muchas veces, son lo que crea mundos nuevos. Irkalla misma es un ejemplo de esto, de la creación de espacios, de topografías: una ciudad que se curva sobre sí misma, en una enorme esfera hueca. Una ciudad infinita hacia adentro, pero finita en sus exteriores; llena de arquitecturas confluyentes y caóticas, producto de la fusión de edificios, de espacios unos con otros.

- Finalmente, y por encima de todos ellos, tenemos el plano ontológico: Las leyes, conocidas o no, que aplican a los planos materiales que estamos explorando. La física, la química, la magia incluso. Todo ello forma parte de la invención de nuestro mundo. En nuestro caso las relaciones de poder entre la bruma, el corazón y las flores entrarían dentro de este nivel.

Volviendo a la triada inicial, de la cual hemos explorado los cuatro campos en los que se divide la invención, el completismo no es tan complejo de entender como el anterior punto: es, en pocas palabras, lo creíble que sea nuestro mundo. ¿Cómo de práctico, de lógico, es? ¿De dónde proviene la comida, la bebida, la ropa? ¿Cuál es su sistema económico? ¿Cómo afectan todas las cualidades extrañas del apartado de invención a los conceptos preconcedidos que tenemos de la sociedad?

Cuanto más de estas preguntas logremos contestar más completo será nuestro mundo, pero al mismo tiempo más extendidas serán las explicaciones. Más espacio de escritura deberemos dedicar a transmitirle al lector todas estas respuestas necesarias. Wolf (2013: 36) nos advertía que el completismo es un arma de doble filo, y que no es necesario que el mundo sea hipercomplejo para que se sienta real o sirva a los designios de la narración. El caso de la narrativa de Tolkien puede ser ejemplo de esto, donde la tierra media no necesita explicarnos todos sus pormenores para sentirse vibrante y viva durante todo *El señor de los anillos* (J.R.R Tolkien, 1954).

Wolf comenta, y con absoluta razón, que ningún mundo puede estar completo del todo según estos cánones. Es por ello que merece la pena darle las herramientas al lector para que cree sus propias conjeturas (Wolf, 2013: 51), su propia idea de los funcionamientos internos del mundo que le describimos: puede que no sepa que existe una industria textil, ni que esta procede de una planta parecida a los juncos, pero si se le comenta que los personajes visten con telas rugosas y fabricadas con fibra vegetal el lector podrá llegar a sus propias conclusiones.

En la consistencia tenemos que plantearnos qué partes de nuestro mundo tienen o no sentido. Que partes de lo que hemos creado, invención, y explicado al lector, completismo, tienen sentido entre sí. Un mundo con una gran invención en la cual se ha hecho un gran trabajo de completismo puede, sin embargo, no ser consistente. Mundos donde no se mantenga un set concreto de reglas, o donde cada pocos pasos encontremos nuevas invenciones que no casen con lo anterior, llevarán a que el lector se desinterese por lo que está leyendo. En pocas palabras: la consistencia se convierte en un trato tácito entre escritor y lector que debemos mantener, y a mayor nivel de consistencia más redondo se sentirá el mundo creado.

Lo importante de la creación del mundo no es solo el dar datos, sino también el saber cuándo dejar que el mismo lector los imagine (Wolf, 2013: 53). Los extrapole de lo que ya sabe.

La idea de escribir mundos es no traicionar esa lógica inherente. Es esta lógica la que le permite al lector rellenar los huecos y dar respuesta a sus propias preguntas. Evitándole al lector y al escritor espacio y tiempo, pero también creando un vínculo y una verosimilitud que de otra forma sería imposible mantener.

Si bien en un primer momento uno podría pensar que estamos ante un *travellers tale*, o relato de viajero, ya que Wolf los definía como aquellos en los que “the premise is a traveler, travelling in lands foreign to the reader, who narrates his adventures and specially the strange sights he sees along the way” (Wolf, 2013: 71), no debemos aventurarnos a conclusiones precipitadas.

Si bien es cierto que los relatos de viajero encajan en lo expuesto en *Irkalla* estos también se oponen de una forma fundamental a la rama de la ficción en la que se asienta esta novella. Los mundos generados por estos viajes eran, principalmente, relatos de habitantes, costumbres y culturas exóticas; en contraste a esto *Irkalla* se centra, principalmente, en la estructura social, política y económica del mundo. Así pues, aunque pudiera parecerlo, no estamos ante un *travellers tale*, sino ante un tipo de literatura al que ya le hemos dado nombre antes, y aunque ambos provienen de un tiempo histórico cercano son muy diferentes: la literatura utópica/distópica.

Cabe comentar que hay un cierto solapamiento entre ambos términos: utopías y distopías pueden ser relatos de viajero en cuanto a qué pueden contener todos los elementos necesarios para estos. A saber: viaje, tierras exóticas, costumbres extrañas etc. No obstante, mientras los relatos de viajero suelen centrarse en el choque cultural entre dos sociedades espacialmente distantes y por lo tanto extrañas al lector, en nuestro caso la lejanía es principalmente ideológica y social por lo que debemos descartar esta primera opción y decantarnos por la segunda.

Así pues, dentro de las técnicas y estilos ensayados en esta obra, caben destacar los conceptos de herejía VS ortodoxia descendiente del binomio utopía/distopía, la influencia de la literatura postmoderna de la que ya hemos hablado antes, la idea de apocalipsis, el *cósmic horror* y la *weird fiction* como técnicas o estilos propios de la era, la ciencia ficción blanda o fantaciencia, la estética de Cronenberg y la nueva carne. Todo ello someramente introducido aquí y en el apartado 1 (Páginas 1 al 61), pero que será desgranado con mayor detalle e incluyendo ejemplos dentro de la obra misma para que sean mejor entendidos.

3.1 Herejía vs ortodoxia

Los conceptos de herejía y ortodoxia están muy relacionados con la idea del impulso político de los textos según lo describiría Orwell. Mientras algunos textos tienen claramente un tono herético, esto

es, retan al estatus quo y llevan a liza nuevas ideas, nueva consciencia social. Otros son percibidos como ortodoxos, pues sirven para acallar el descontento social o narcotizar consciencias.

La tesis de la que desciende este texto es la de que esta forma de relacionarse más o menos constestataria con la sociedad es un gradiente que se expresa con mayor violencia en las obras de corte utópico y distópico. Encontrándose ambos géneros siempre en liza por entender cual de los dos domina la ortodoxia y cual la herejía según la época en la que vivamos.

Ambos conceptos provienen de las *Cinco caras de la Modernidad* de Calinescu, que comentaba que al pensamiento utópico se lo podía concebir de varias maneras y que:

En contraste con el punto de vista conservador de la utopía como un disfraz de la «eterna herejía», tenemos la posición radical de filósofos como Ernst Bloch. Para él la utopía no es solo de naturaleza automáticamente religiosa, sino que es la única heredera legítima de la religión tras la muerte de dios (Calinescu, 1991: 72).

Así pues el autor nos introduce aquí a las dos acepciones de la utopía que vamos a manejar: la de utopía como herejía; entendiéndose esto como pensamiento contrario a la norma, pensamiento transformador y rebelde, un destino deseable al que llegar, por el que luchar, más allá del paradigma actual; y el de utopía como ortodoxia; entendiéndose en este caso como el pensamiento continuista y propicio al estatus quo actual, una suerte de pomada conformista que nos dice que no merece la pena luchar, ya vamos por el mejor de los caminos. Booker parece estar de acuerdo con esta interpretación cuando habla de la ciencia ficción utópica comentado que “much utopian thought is clearly related to an atavistic (arcaic) desire to return to what is perceived as an earlier better time in history or in ones own life” (Booker, 1994: 5). La utopía puede, indudablemente, interpretarse en un sentido que invite al pensamiento de que cualquier tiempo pasado fue mejor; pero no es esta la única interpretación posible.

En nuestra época, como ya se ha comentado antes, la utopía ha sido sustituida en el ojo público por la distopía; ya que “in our times, the utopian impulse has been largely replaced by dystopian projections of current trends” (Booker, 1994: 5). Este reemplazo de lo utópico por lo distópico se produce por un simple motivo, la realidad social postmoderna desconfía del camino que ha tomado la sociedad. Hemos pasado de la esperanza al pesimismo y, por lo tanto, la producción actual de la narrativa se centra en las distopías, que pintan un futuro de pesadilla, en lugar de las utopías, que hablan de posibles futuros felices.

Como se puede observar, aún siendo de forma natural la utopía el más conservador de los relatos, en la Postmodernidad el relato que defiende el status quo es la distopía; que nació con ambición rebelde y de advertencia ante las mieles venenosas de los proyectos utópicos de la URSS y los

EEUU. Y aún así, aun con su nacimiento claramente contestatario a los proyectos futuros, cuando Lenin habló con desdén de las tendencias literarias no lo hizo de la distopía, sino de la utopía debido a que “solo aplazaban la revolución hasta que hubiera seres humanos mejores que fuesen capaces de cumplirlos” (Martínez, 2000: 70).

En su libro *Utopía no es una isla* Layla Martínez nos habla de como se ha ido produciendo ese cambio de percepción entre lo que es herético y lo que es ortodoxo, contándonos como “la idea de la utopía pasará [Tras los escritos de Marx] a tener una carga negativa, a ser asociada con ensoñaciones imposibles e ilusiones quiméricas que no habían entendido el verdadero sentido de la historia” (Martínez, 2020: 58) y así pues podemos entender que el marxismo tiene mucho que ver en esta deriva.

No obstante esta no es toda la realidad, históricamente, en reinterpretaciones de Marx, esa misma idea de negatividad de la utopía se diluye. Engels comenta en su prólogo al *Manifiesto Comunista* que el fin de la sociedad de clases es inevitable:

Toda la historia ha sido una historia de luchas de clases, de luchas entre clases explotadoras y explotadas, dominantes y dominadas, en diversos peldaños del desarrollo social; [...] esta lucha ha alcanzado ahora una etapa en la cual la clase explotada y oprimida (el proletariado) no puede ya emanciparse de la clase que la explota y la oprime (de la burguesía) sin liberar al mismo tiempo, y para siempre, a toda la sociedad de la opresión, la explotación y las luchas de clases (Marx y Engels, 1998: 129).

Marx habla en más de una ocasión de la inevitabilidad de la caída del capitalismo bajo el peso de sus propias crisis. Así pues la utopía, aunque criticada, era no solo deseable sino inevitable. Era un ideal por el que no solo merecía la pena luchar sino que el imperativo moral no nos permitía otra salida a un mundo tan profundamente injusto como destituido.

Obviamente el paso del tiempo les quitó la razón, el capitalismo demostró una capacidad de adaptación mucho mayor a lo que nadie hubiera creído posible, y las nuevas izquierdas nacidas tras el desengaño postmoderno hablan ahora de la necesidad de postponer esa revolución final: el fin de la teleología hace necesario un trabajo actual, en el presente, si queremos ver cambios futuros. La utopía nunca ha estado tan lejos, nunca ha sido tan irreal como en nuestros tiempos. Las izquierdas actuales predicán desde la distopía, no desde la esperanza, y es el conservadurismo actual el que habla de una utopía real y alcanzable; una situada en un pasado etéreo e idealizado.

Así pues, la relación de la utopía y la distopía con los conceptos de herejía y ortodoxia es compleja. La teoría de la que parte este texto es la de que que ambos géneros forman parte, en el imaginario colectivo, de una suerte de vasos comunicantes que tiende a autoregularse: cuando el *zeitgeist*, el espíritu de la época, es eminentemente pesimista la distopía se vuelve el género conservador,

defensor de la ortodoxia, y por lo tanto lo radical, lo hereje, se encuentra en las utopías que se atreven a desafiar a lo establecido. Por el contrario en épocas de amplio optimismo las utopías son las que defienden el sistema imperante y las distopías las que sacan los pies del tiesto advirtiendo de las posibles terribles consecuencias de las tendencias actuales.

Las historias de corte ortodoxo son siempre más sencillas de vender, puesto que el lector ya está predispuesto a leerlas, que las de corte herético lo cual explicaría la enorme influencia de la ciencia ficción utópica durante la Modernidad y la reversión a la influencia de las distopías en la Postmodernidad.

Así pues, si entendemos la distopía como la ortodoxia actual, es inevitable plantearse que esta ha perdido su carácter de advertencia en pos de ser creadora de ansiedad y que “la ansiedad colectiva se ha convertido en parálisis, en inmovilismo” (Martínez, 2020: 12). Es aquí donde merece la pena preguntarse si la existencia de la Postmodernidad nos permite escribir utopías herejes, no atávicas, no con un carácter nostálgico que llame a la decadencia y al desengaño postmoderno, sino con ansias de cambio y advertencia. Merece la pena si se puede recuperar la utopía propia de la Modernidad como forma de lanzar un mensaje, el mensaje de que “el camino utópico involucra al hombre moderno en la aventura del futuro” (Calinescu, 1991: 74).

La utopía en la Modernidad era una huida de la pesadilla de la historia hacia un futuro que involucrara al hombre moderno. La idea de un destino al que acceder desde un presente corrompido por un pasado bárbarico y del que es necesario renegar.

¿Por qué no recuperar esta herejía utópica? ¿Por qué no pretender crear esperanza en vez de ansiedad?

Como veremos más adelante el binomio entre la utopía y la distopía no es tan cortante como cabría esperar. Si ambos géneros tienen límites el uno con el otro estos son muy difusos y casi indistinguibles. No obstante algo sí que está claro: la labor del escritor, al menos la del escritor con conciencia social, debe ser siempre la de buscar la herejía y alejarse todo lo posible de la ortodoxia. Hay que tener cuidado, no obstante, las diferentes tendencias utópicas dentro de la ciencia ficción han ido, poco a poco, descendiendo en diferentes abismos éticos y materiales (Scholes y Rabkin, 1977: 174), llevando a una creciente desesperación con respecto a la actualidad. Las soluciones que la ciencia ficción nos brinda siempre han pasado por la esclavización de la tecnología o por ser esclavizados por esta; depende de como se mira, ambas al mismo tiempo; y estas son soluciones que ya no convencen a nadie.

Por supuesto, todo esto nos lleva de vuelta a la idea del realismo capitalista. Es imposible concebir

un futuro sin esclavitud, un futuro en el que la tecnología no sea por su propia naturaleza explotadora, por el simple hecho de que vivimos en un sistema que no concibe otra forma de existencia que no sea la explotación. Mantener las mismas lógicas del capitalismo en un futuro utópico nos lleva, indefectiblemente, a la distopía.

Esta idea, fundacional del próximo punto, se puede resumir en la palabras de Gómez, que nos comenta que:

Utopías y distopías comparten en ocasiones un objetivo último: suministrar al lector una reflexión crítica sobre los desvaríos de gobernantes, las injusticias sociales y el conflictivo funcionamiento de las relaciones entre clases (Gómez, 2021: 26).

Pero se puede llevar esta reflexión incluso un poco más allá: el carácter político y revolucionario, la herejía, que comparte el binomio utopía/distopía es igual al carácter pasivo y conformista, la ortodoxia, que también son capaces de compartir. Al igual que Calinescu nos comentaba sobre el papel religioso, ortodoxo de la utopía, cuando esta adquiere papel hereje “se convierte en una suerte de fantasía compensatoria que invoca una ausencia, aquello que el presente no puede proporcionar pero que el escritor cree necesario” (Gómez, 2021: 27) es por esto que las utopías, en este tiempo de creciente distopía histórica, es cada vez más importante.

La desconfianza al porvenir nos es necesaria para escudriñar los movimientos utópicos actuales y que estos no nos destruyan en su afán de creación, pero sin una utopía a la que llegar no hay más futuro que el de la oscura desconfianza nihilista. La Postmodernidad es una época sin utopía, de fin de la teleología, de pesadilla futura, y eso lleva a que sea una época profundamente enferma de descontento social.

Al final el binomio herejía/ortodoxia no es sino dos formas complementarias de afrontar el mismo problema social, el de la necesidad del ser humano de encontrar un camino mejor, más justo, más deseable, más igualitario.

Es de este modo que debemos entender *Irkalla*: como un intento de herejía que entremezcla la utopía y distopía, siendo estas difícilmente distinguible a veces. El universo de la narración es un lugar complejo, donde el futuro puede ser brillante, donde se ensalzan los valores de familia elegida y comunidad por encima de la individualidad y el comercio. Pero al mismo tiempo es un mundo de violencia y enfrentamiento donde esa nueva utopía ha de ser conquistada con sangre si es necesario.

Es el planteamiento de un futuro deseable aún empantanado en las brumas de un presente imperfecto, oscuro incluso, y en las contradicciones de un proceso en ejecución.

3.2 Utopía vs distopía

Como ya hemos comentado previamente utopía y distopía son, en cierta manera, dos caras de la misma moneda. La mayor diferencia entre ambos géneros es el dónde posan su mirada a la hora de iniciar su crítica, como diría Booker mientras que “utopianism is based on a critic of the deficiencies of the present, dystopian thinking relies on a critique of a perceived deficiency on the future” (Booker, 1994, p. 19). Ambos son, pues, géneros literarios centrados en el valor prospectivo, de cambio social, que puedan aportar; la diferencia principal radica en su posición en la escala Herejía/Ortodoxia que hemos mencionado previamente y en la percepción de cual es el cambio social del que se pretende advertir. Mientras la distopía nos habla de tendencias actuales que llevan a consecuencias indeseables, la utopía critica las deficiencias del presente.

Sargent, estudioso canónico de las distopías cuya distinción se usa aún a día de hoy, definía las ideas utópicas de la siguiente manera:

I define the broad, general phenomenon of utopianism as social dreaming: the dreams and nightmares that concern the ways in which groups of people arrange their lives and which usually envision a radically different society than the one in which the dreamers live (Sargent, 1994: 3).

Esta idea, que suena sencilla de entender es, no obstante, motivo de discusiones aún a día de hoy debido a que, por desgracia o por fortuna, el valor utópico o distópico de una narración no es tan fácil de dilucidar como cabría esperar: depende, en gran medida, del lector y sus conclusiones con la respecto a la historia.

De este modo Booker nos pone un ejemplo de esta idea cuando nos habla de cómo “Disneyworld is both the idealization of the american dream and the ideal carceral society of consumer capitalism” (Booker, 1994: 3) refiriéndose a la ambivalencia de la interpretación de la utopía que observamos en este tipo de lugares. Por lo tanto el hecho de ser utópico o distópico depende, en cierto grado, de la ideología; o, más convenientemente para el escritor, del foco en el que se ponga la mirada. De hecho Booker continúa llegando a la conclusión de que “among other things, the doubleness of Disneyworld indicates the simple fact that what one person considers an ideal dream might to other person seem a nightmare” (Booker, 1994: 3).

Es el caso de grandes obras de la ciencia ficción como *Tritón* (Samuel R. Delany, 1967), en la cual una sociedad eminentemente anárquica, donde las leyes prácticamente no significan nada y hombres y mujeres mantienen relaciones sexuales y sentimentales estrambóticas y matriarcales, puede considerarse una distopía si se observa desde el punto de vista del conservadurismo neoliberal y obras como *Un mundo feliz*, de Huxley, tienen claras trazas utópicas en muchos

aspectos. De nuevo parafraseando a Booker, “one might see dystopian and utopian visions not as fundamentally opposed but as very much part of the same project.” (Booker, 1994, p. 15). Y es este el punto en el que la teoría del binomio distópico y utópico en su relación con la herejía y la ortodoxia cobra más peso.

Se puede confirmar, pues, que no estamos tanto ante dos géneros compitiendo por la atención del público sino ante una misma intención de prevención, de aviso, que se manifiesta en dos ramas complementarias del arte escrito.

Esta idea, la de que la distinción entre utopía y distopía es necesaria a nivel instintivo pero poco útil a nivel ontológico en la Postmodernidad, también la expresa Booker cuando comenta que “A typical characteristic of western postmodernist 'Utopian' and 'Dystopian' works is that the classifications tend to be extremely uncertain” (Booker, 1994, p. 142). Por lo tanto las distinciones entre el género de la utopía y la distopía, se argumenta en esta memoria, no son tanto de fondo como estéticas. En realidad no son sino la misma cosa, y estudiosos consagrados como Nuñez Ladeveze parecen dar peso a esta idea cuando comentan que “Utopía y distopía son, en el fondo, una misma cosa. Y lo son porque su método y su fin son el mismo” (Nuñez Ladeveze, 1985: 51).

No obstante, y recordando el relativismo desatado y peligroso en el que es fácil caer durante la Postmodernidad, la distinción sigue siendo útil; sea esta una distinción artificial o natural. No ya por la diferenciación del género en sí sino por el argumento arriba expuesto de su relación con la herejía y la ortodoxia. Son, así pues, diferenciables no tanto en el plano de lo escrito como en el plano de lo social, “se podría decir que cada época necesita su utopía, si bien estas obras son especialmente oportunas en momentos de gran crisis social o política” (Gómez, 2021: 26).

La necesidad de un futuro es propia del ser humano. Pero un futuro sin planteamiento, un futuro ciego de optimismo, solo engendra dolor:

Por otro lado, y aunque las distopías suelen mostrar el horror de un poder autoritario y/o una ideología opresiva, también contienen en muchas ocasiones una narrativa de resistencia donde individuos y/o grupo rebeldes combaten al sistema social o muestran sus desacuerdo con él, pudiendo suponer un resquicio de esperanza, o incluso un impulso utópico (Pineda, 2021: 17).

No hay distopía sin una llama utópica ni utopía sin la sombra de una distopía acechante. Una vez más vemos ese mismo binomio admitido por autores de renombre, aunque también podemos observar una cierta reticencia a darle el papel apropiado a esta dualidad:

La distopía y la utopía suponen, en cualquier caso, formas complementarias y hasta mutuamente dependientes, hasta el punto de que pueden ser las dos caras de una misma moneda: lo que para alguien es una utopía, para

otro puede ser una distopía (Pineda, 2021: 15).

Para entender esta ambivalencia lo más pertinente es llegar a la conclusión de que distopías y utopías son fuertemente dependientes de un concepto que ya se ha mencionado varias veces, el vocablo alemán *zeitgeist*: el espíritu de la época, una palabra que no existe en castellano como tal pero que se entiende sin necesidad de mayor profundización. El concepto de lo vivido en una época concreta, lo temido, lo soñado. El espíritu, el *zeitgeist*, está presente siempre en el binomio y es él el que determina realmente qué es distópico y qué utópico. En el plano de lo político a esta idea se le llama a veces la ventana de Overton²⁹.

Bajo este prisma es fácil entender por qué la Postmodernidad es la era de las distopías, ya que “la forma en la que imaginamos el futuro está fuertemente condicionada por los productos culturales que consumimos” (Martínez, 2020: 10) y, por lo tanto, la ventana o el *zeitgeist* está fuertemente influenciado por la cultura actual. Por supuesto esta idea tiene también otra importante connotación: la de que la producción cultural puede engendrar nueva conciencia social, mover la ventana o cambiar el espíritu de la era.

Cabría preguntarse llegado a este punto ¿Qué fue antes, el huevo o la gallina? ¿Es el auge de la distopía el producto de una sociedad opresiva y una violencia inherente, un apocalipsis que no cesa? ¿O es el desengaño postmoderno producto de una incesante maquinaria cultural que nos enseña a conformarnos?

Probablemente se trate más de un ciclo de retroalimentación, donde una cosa alimenta a la otra y esta a su vez devuelve fuerzas a la primera. La hegemonía de la distopía es símbolo de una hegemonía del capitalismo, y el capitalismo lleva implícito en sí mismo una distopía:

Dystopian fiction became particularly prominent in the twentieth century, when suspicions of utopian solutions to political and social problems became increasingly strong as those problems grew more and more complicated and events such as the rise of Fascism in Europe seemed to cast doubt on the whole western enlightenment project (Booker y Thomas, 2009: 65).

La historia del alzamiento del género distópico en las últimas décadas está claramente entrelazada con los grandes desengaños de las dos guerras mundiales, especialmente el advenimiento de los movimientos fascistas y el fracaso del proyecto de la Unión Soviética. El desengaño postmoderno, la idea de que la capacidad del hombre para organizarse a sí mismo de una manera moral y humana está en entredicho y que la ciencia no es capaz de cubrir ese vacío, llevó a la pérdida total de la

29 La ventana de Overton es un término usado en las ciencias políticas para referirse a lo que es aceptable en un discurso público durante un periodo concreto. Por ejemplo: en los años 50 en España la idea de los sindicarse ha cambiado mucho con respecto a la actualidad.

confianza en los proyectos utópicos que aún a día de hoy se pueden percibir.

Pero este advenimiento de las distopías como reacción al fracaso de las utopías nos dejó huérfanos de proyectos futuros y llenos de una inquina que ha sido fácilmente usada como arma. La desesperanza, especialmente en los proyectos de la Modernidad, se ha convertido en una suerte de ente natural, como ya comentásemos antes, contra el que no se puede luchar. Para Prakash “the images of urban dystopia act together to suppress the appearance of porosity, contradictions, and the promise of urban life” (Prakash, 2008: 16). Nace así un monolito distópico incombustible en el imaginario colectivo del que beben muchas de las producciones actuales como *Black mirror* (Charli Brooker, Netflix: 2011-2023), serie en la que cualquiera que sea el adelanto tecnológico o social que se observe este es reflejado como una distorsionada y oscura muestra de opresiones futuras.

La ciudad es uno de esos entes que hemos llegado a percibir como naturalmente malignos, sin entender que, lo queramos o no, el entorno urbano se ha convertido en nuestro hábitat. Uno de los motivos por los que las utopías de nuestra época funcionan mucho peor que las distopías es por la incapacidad de estas de percibir tal hecho. Mientras las distopías nos muestran ciudades crecientes, infinitas, sucias, de neón despiadado y hormigón visto, las utopías se esfuerzan por una muestra casi pastoral de un futuro que nadie está dispuesto a habitar.

Es importante entender la realidad. Aceptar que otra forma de ciudades es posible, pero un mundo en el que el ser humano no conviva con lo urbano se hace poco menos que quimérico. Necesitamos expresar en el arte este hecho, y empezar a proyectar alternativas. Necesitamos utopías propias de la Postmodernidad que, sin legitimar el poder y la inmoralidad, sean realistas con respecto al avance del ser humano ya que “a new genre of urban dystopian witting, hoping to mobilize political opposition to the inequalities and injustices seen in the poverty and living circumstances of many millions of urban (slum) dwellers around the world, is certainly to be welcomed” (Prakash, 2010: 221).

Irkalla, ciudad de hormigón y sombras desciende de este ideario de la mezcla suave entre la utopía y la distopía. De la necesidad de una utopía, un proyecto, pero entendido desde el realismo de la era.

3.3 Literatura postmoderna

La Postmodernidad es una época francamente desalentadora de la historia del ser humano, no obstante esa realidad no es óbice para que cuente con un potente movimiento literario. La literatura postmoderna es una literatura íntima, evasiva, lúdica y hedonista (Yvancos, 2005: 23 y Calinescu, 1991: 140), una literatura que se caracteriza por ser “apocalíptica, antirrational, vocingleramente

romántica y sentimental, dedicada a la gozosa mitología y a la profética irresponsabilidad; recelosa de la ironía protectora y el exceso de autoconsciencia” (Calinescu, 1991: 140). Es, por tanto una literatura casi obsesivamente preocupada por el plano estético.

Una literatura que juega, y que a veces gusta de explorar su propia complejidad como comenta Calinescu cuando dice que “el disfrute y la complejidad se lleva bien con el posmodernismo” (Calinescu, 1991: 276); Umberto Eco en sus apostillas a *El nombre de la rosa* (Umberto Eco, 1986) comentaba “creo que será posible encontrar elementos de ruptura e impugnación en obras que aparentemente se prestan a un consumo fácil” (Eco y Pochtar, 1991: 68) dando a entender una ruptura muy real con la idea del juego hedonista identificado siempre con la falta de compromiso. Y John Barth, autor canónico de la Postmodernidad, nos hace saber que “[...] Mi novela postmodernista ideal estaría de algún modo por encima de la confrontación entre realismo e irrealismo, forma y contenido, literatura pura y comprometida, novela literaria y popular” (Barth, 2000: 55). Así pues la literatura Postmoderna parte de, o quizás adopta como característica totalizadora, la idea de aunar el impulso político y el estético del que habláramos al inicio de este punto.

Se habla incluso de que García Márquez pueda ser un autor ejemplar de esta idea, comentando John Barth como sus contradicciones se complementan en *Cien años de soledad* hasta convertirse en un ejemplo perfecto de novela postmoderna, “la síntesis de la narración directa y el artificio, de realismo, magia y mito, de pasión política y maestría apocalíptica, de caracterización y caricatura, de humor y terror” (Barth, 2000: 55).

Ante este maremagnum de ideas contradictorias es normal perderse, pero Yvancos, pone en común una serie de características tentativas (Yvancos, 2005: 23) que son las que se usarán para describir la novella que estamos analizando. Estas son las que siguen.

3.3.1 Heteroglosia

La heteroglosia es la falta de un cánón bien definido de estilos. No existen normas o estilos dominantes y cohabitan, a la vez y de forma acrítica, lo que en otra época se habrían considerado diferentes generaciones de escritores (Yvancos, 2005: 23).

En novella la heteroglosia propia de la literatura postmoderna se ve en el uso, premeditado pero no buscado activamente, de diferentes ramas de la literatura tales como la mezcla de utopía y distopía, la ciencia ficción y la fantasía o el *body horror* y el *new weird*.

Toda esta memoria, en la que se habla de tendencias dispares como la sociología materialista de las

obras en contraste con la nueva carne; o de la Postmodernidad como evento histórico formador de la experiencia lectora; son testigos de esta heteroglosia desde la que se escribe *Irkalla*.

3.3.2 Fungibilidad

La fungibilidad es la característica más relacionada con el mercado, y por lo tanto menos relacionada con el ámbito de la escritura que es el que nos interesa discutir en esta memoria. Baste decir que la literatura postmoderna está sometida a fuertes impulsos, propios de las industrias culturales. Modas, *marketing*, ventas y números; en cierto grado se espera del autor que tenga en cuenta todas estas cuestiones antes de escribir porque el libro se ha convertido en un producto, en un bien de consumo. Los libros fungibles, de usar y tirar, de entretenimiento vacío y sin sustancia, marcan un ritmo editorial increíblemente acelerado y casi sin pausa (Yvancos, 2005: 24-25).

La idea de crear una distopía de carácter más o menos juvenil es, sin lugar a dudas, producto inconsciente de estas presiones comerciales. Se ha intentado un cierto alejamiento de esta idea de libro como producto con la creación de una obra de cierta calidad literaria y con un intento de compromiso social pero, aunque solo sea por oposición, hay que añadir esta a la lista de características que ha afectado a *Irkalla*.

3.3.3 Privacidad

La privacidad se refiere a la característica introspectiva y existencial de la literatura postmoderna. Es inevitable que, en una época en la que los problemas sociales se sientan sistemáticamente como problemas privados, la literatura muestre esta ansiedad social con especial fuerza (Yvancos, 2005: 30-32).

El concepto de privacidad de la novela postmoderna lleva al uso de un individuo situacional, íntimo, más que de un gran héroe; y usa a este individuo como reflejo de dolores e injusticias más profundas.

En *Irkalla* esta característica puede observarse con especial fuerza en el papel de Damián: por una parte es un protagonista contingente, individual, que se ve arrastrado por los acontecimientos. No es un héroe al uso y en toda la narración no hace uso en ningún momento de la violencia.

Por otra es también un símbolo más que un personaje en sí mismo: un símbolo de la represión sexual, de una sociedad enferma de fanatismo y abuso que permite infancias llenas de dolor y duda. Un símbolo de la ansiedad de la diferencia en un mundo crecientemente homogeneizado y de la fuerza de los grupos pequeños, de la familia elegida, por encima de la justicia que puede ofrecer una

sociedad grande y automatizada.

3.3.4 Metaliterariedad

Yvancos define esta característica de la siguiente forma: “Lo que la novela de hoy no pretende ocultar en ninguno de los casos es que se trata de literatura” (Pozuelo Yvancos, 2005: 37). Esta idea de metaliterariedad viene a explicarnos que la literatura actual puede contener de forma más o menos evidente la vida de su propio autor, y puede hablar de forma más o menos clara de lo literario, de la escritura o la lectura, de lo meta etc. Pero por lo que sí se caracteriza sin lugar a dudas es por una caída de la venda sobre los ojos que siempre ha sido la suspensión de la incredulidad. El libro no trata de ser realidad, no trata de describirnos algo con lo que podamos sentirnos familiares y, por lo tanto, no pide nuestra aprobación, nuestra credulidad. La mezcla de realidad con ficción está más allá de la necesidad de ser explicadas. Yvancos pone como ejemplo a Borges y García Márquez, pero también se podría hablar de Isaac Asimov y la nueva ciencia ficción; o de China Miéville y el *new weird*.

La idea de una realidad ficcional que no pretende ser realista, de un arte de contar historias por encima de la idea misma del engaño, está presente en mucha de la literatura actual. Pero también lo es la otra acepción de esta misma idea: la de libros que activamente buscan ser percibidos como libros, literatura o documentos. Tenemos ejemplos de esto como el de *Illuminae* (Amie Kaufman y Jay Kristoff, 2005) o *Zaibatsu* (Diana Morales, 2015) en los que toda la narración se articula entorno a la idea de que tenemos en nuestras manos una pila de documentos clasificados de los que estamos leyendo: transcripciones de entrevistas, logs de diferentes sistemas de seguridad, documentos detallando diferentes rutas de comercio y materiales que nos dan una idea de la magnitud de ciertos acontecimientos, etc.

En el caso de *Irkalla* esta característica se cumple mayoritariamente en su primera acepción, aunque durante unas primeras versiones iniciales se jugara con la segunda y la idea de que el texto en sí mismo se descubriera al final de la acción como un manuscrito encontrado, una suerte de diario. No obstante, a pesar de haber abandonado esta idea en las versiones finales de la narración, *Irkalla*, *ciudad de hormigón y sombras* sí que mantiene la acepción de ser una novella muy poco preocupada por el realismo o por la idea de ocultarse a sí misma como narración.

Esto se puede apreciar fácilmente en la forma en la que están escritas muchas de las interacciones entre diferentes personajes, especialmente en el uso de términos desconcertantes como la palabra *cippear* propia de los videojuegos, refiriéndose al acto de salir de los límites naturales de la realidad ficcionada en la que se desarrolla la acción. Pero también tenemos momentos en los cuales se

tachan palabras para señalar una realidad cambiante, metamórfica, o se hace uso de la negrita para hablarle directamente al lector o de la técnica llamada *string of conscienciusness* que se basa en la idea de escribir en una forma similar a como nuestro cerebro asocia las palabras y los pensamientos de forma caótica.

Hay una herida en el cielo... ¿Es el cielo? ¿Existe algo llamado cielo cuando todo se curva sobre sí mismo en una espiral gigantesca? **Hay una herida en el cielo** y está sangrando. Un corazón emerge de ella y su latido envía reverberaciones por todo el universo y hace que le sangren los ojos. Es ~~¿Su corazón?~~ el corazón de un dios. Y verlo en el centro de una ciudad infinita que crece en todas direcciones hace que el muchacho tenga que detenerse en el éxtasis de la destrucción de su propio ego... (Página 15).

Como se puede observar esta forma de romper las convenciones escritas, de usar el medio no solo como receptáculo del mensaje sino también como parte de este mismo, es una característica profundamente postmoderna. Profundamente propia de un tiempo literario donde forma y contenido se dan de la mano como ya sucedería en *Rayuela* (Julio Cortázar, 1963).

3.3.5 Autoficción

Finalmente la última de las características propuestas por Yvancos es la autoficción. La literatura postmoderna es una literatura profundamente biográfica, donde el escritor se usa a sí mismo y a su propia vida como ficción. Ejemplo de esto podría ser *Los destrozos* (Breat Easton Ellis, 2023), en el cual el autor de *American Psycho* (1991) usa su adolescencia elitista en un colegio de artes liberales privado y su bisexualidad como catalizador para una historia sobre asesinatos ficticios y autodescubrimiento.

En este caso los parecidos con la vida del autor existen, pero son ciertamente más anecdóticos que memorables. De todas las características propias de la literatura postmoderna esta es, probablemente, la única que no podemos estudiar dentro de la obra y, no obstante, por esto mismo merece la pena mencionarla.

Aunque el uso de la autoficción, al menos de la autoficción no camuflada, brilla por su ausencia sí que debemos comentarlo para hablar de otra característica, una no nombrada por Yvancos y que sin embargo parece estar presente en el resto de la literatura científica al respecto. La de la contraposición entre el individuo, lo extraño y lo urbano.

3.3.6 El individuo, lo urbano y lo extraño

Esta es una característica que necesaria ser añadida a las expuestas por Yvancos. Especialmente tras la lectura de las *Cinco caras de la Modernidad* de Calinescu nos puede quedar claro que la literatura postmoderna tiene un especial interés en estas tres figuras que coloca, en gran medida, en el centro de su narrativa. En este libro Calinescu habla de como diferentes expertos comentan las características de una incipiente Postmodernidad que aún no se ha terminado de formar, y todos ellos concuerdan al menos en esos tres apartados (Calinescu, 1991: 142).

El conjunto de este trío nos habla de una literatura obsesionada con lo humano en oposición a lo material. De un mundo extraño, y a veces casi místico, y de como este mundo incognoscible afecta al individuo. La presencia de la ciudad como característica principal es, sin duda, una parte troncal de la Postmodernidad y su relación tanto con lo extraño, entendido como lo mágico o incluso lo increíble, así como con el individuo es la que compone la mayor parte de las narraciones de la Postmodernidad.

Obviamente la relación de estos tres aspectos forma parte central de la Novella que estamos analizando, la idea misma de la creación de una ciudad infinita, entre mundos, llama al corazón mismo de esta característica triple; recordando a obras como *La ciudad y la ciudad* (China Miéville, 2009). Pero también en su relación de ciudad contra individuo, y de poderes contra libertades individuales. Todo esto puede ser observado en innumerables párrafos durante la misma historia, pero cabe destacar alguno como puede ser al inicio del segundo capítulo cuando recibimos la primera descripción de las calles infinitas de Irkalla.

Irkalla, la urbe infinita. Una esfera perfecta de calles y edificios que se extienden en caóticas olas que desafían a la gravedad. Techo, suelo, pared y asfalto se mezclan sin un sentido aparente, como si alguien hubiera recortado una tira de papel y la hubiera pegado sobre sí misma. Hay farolas grisáceas esparcidas por todas partes, perpetuamente encendidas, pero que apenas si ofrecen luz real; no, no es de ahí de donde viene la luz que permite ver en la esfera de Irkalla: A Irkalla la ilumina su corazón.

El corazón de un dios.

Quieto, flotando en el centro del caos de hormigón, basura y cuerpos humanos, bombeando sangre-luz con cada latido; permitiendo de forma caprichosa que unas partes de la ciudad disfruten de algo parecido a una noche o reciban de lleno un día de verano abrasador de realidades.

Hay gente en las calles, un bullicio que nunca muere: Un par de niños se cruzan con ellas dos, corriendo por entre las calles sucias y riendo, los tenderos gritan sus mercancías desde balcones medio derruidos en los edificios o puestos móviles hechos con chatarra, Apóstoles de rostros desfigurados y carne revuelta como la plastilina se mezclan con duros traficantes de esclavos que llevan a hombres y mujeres envueltos en oscuridad y cadenas... siempre hay algo que comprar, algo que vender, algo que intercambiar... (Página 26)

Como se puede observar el papel de la ciudad y lo extraño se cumplen a la perfección. La temática individual, como ya comentamos cuando se habló de Damián, viene de serie.

3.4 Apocalipsis

Barth nos habla del corte apocalíptico, distópico y nihilista de la novela postmoderna, el cual se entiende mejor con la idea siempre presente del apocalipsis real: “Un aspecto del movimiento del Modernismo al Postmodernismo es que muchos de nosotros, que solíamos preocuparnos por 'la muerte de la novela', hemos empezado a preocuparnos por la muerte del lector y/o planeta” (Barth, 2000: 105). Las sucesivas guerras mundiales, la Guerra Fría, y al mismo tiempo el calentamiento global y el lento apocalipsis no exento de violencia del colapso social nos han llevado a una encrucijada. La posibilidad de la destrucción total, una posibilidad tan cercana como nunca antes lo había sido, pende sobre las cabezas de los escritores como cierta espada de Damocles. Los textos se escriben desde el fin de los días.

En la época de las Demodistopías esta preocupación ya estaba presente, pero ahora se ha desambiguado hasta límites insospechados.

No es esta una característica sin controversia, no obstante, dado que de un tiempo a esta parte esa misma preocupación por el fin de los tiempos se ha comodificado y convertido en *green economy* o, lo que es lo mismo, se ha vendido ideología de apocalipsis para blancos pudientes.

Es el caso de los tratados internacionales que limitan los niveles de CO² emitidos por un país, bajo pena de sanciones; solo para que los países ricos le compren cuotas de gases a los países pobres. Desgraciadamente hemos encontrado formas de ser racistas y clasistas hasta en el apocalipsis (Martínez, 2000: 141).

Así pues, como ya comentara Martínez, la preocupación por la huella ecológica, sobre el apocalipsis individual, no deja de ser una sin consciencia social:

No se dice nada sobre las enormes diferencias en la huella ecológica individual de unas clases sociales sobre otras y de unos lugares del planeta sobre otros. Una familia con cuatro hijos de un país en vías de desarrollo tiene mucho menos huella ecológica que un solo individuo de clase alta de un país occidental, pero el problema se sitúa en esos cuatro hijos y no en las formas de consumo depredadoras de los ricos (Martínez, 2000: 139).

El capitalismo, y especialmente la ideología neoliberal, hasta en sus críticas a su propia destrucción ejerce violencia simbólica en contra de los más oprimidos. La ideología imperante, el consentimiento manufacturado, la Hegemonía... convierten siempre problemas sistémicos en

problemas individuales. No es el capitalismo, la idea de crear beneficios infinitos en un planeta finito, el que destruye el mundo: somos los seres humanos. No se mira a las macrocorporaciones que contaminan de forma constante, se habla de los coches, del individuo, del reciclaje pequeñoburgués, etc.

Se escribe pues desde el fin de los tiempos, si, pero hasta en el fin de los tiempos hay clases.

Todo esto tiene una marcada huella en los temas de la novella que estamos tratando: el apocalipsis, las relaciones entre clases, la desconfianza, el inmovilismo y el oportunismo ante la tragedia son bloques temáticos centrales al desarrollo de la trama. Irkalla es una ciudad inmersa en una destrucción constante, en un apocalipsis que genera pobreza y dolor y muerte, pero al mismo tiempo es una ciudad vista con desconfianza por los habitantes de las otras dimensiones.

Papi quiere a Damián para poder intercambiarlo por favores a la ciudad. Las ciudades envían comida y medicinas a Irkalla con tal de que esta entrene a soldados. Incluso Nadia no concibe la idea de vivir en la ciudad más que bajo sus propias reglas, las de una relación desigual entre quien tiene poder y quien no.

Nadie ve a los habitantes de la ciudad, a las personas que tienen que convivir en su día a día con la muerte y el hambre y el azote de los peligros entre dimensiones, como nada más que un filón de recursos que explotar. Un filón que los acerca a la muerte, sí, pero un filón aún así.

El apocalipsis como beneficio, el apocalipsis inconsciente y clasista, es una parte central de la narración.

3.5 Cósmic horror y Weird fiction

El horror cósmico es un sub-género de terror creado por el escritor estadounidense H.P. Lovecraft en sus historias. Especialmente centrado en la idea del Cosmicismo: el concepto de que la vida humana es insignificante e incapaz de comprender la bastedad de los poderes que rigen el universo. Los relatos de Lovecraft suelen girar entorno a la búsqueda de verdades que deberían permanecer ocultas y a la fragilidad de la mente humana.

Los conceptos que interesan al *cosmic horror* giran entorno a la búsqueda misma del conocimiento; y sobre como esta lleva a la locura, pues la mente humana simplemente no está preparada para entender las ideas profundas que rigen aquello que está más allá del velo de la ignorancia. El mundo está lleno de dioses indiferentes, o incluso malignos, y el mismo universo se retuerce con guerras que no somos capaces de imaginar ni percibir.

El concepto de lo inenarrable, de lo inefable, y de las divinidades como entes demiúrgicos e incomprensibles que nos perciben como nosotros percibimos a los insectos, si es que eso siquiera, provienen de él. *Irkalla* está inspirada en gran parte por estas ideas, con realidades que retuercen no solo los cuerpos sino también la mente, como también lo está por el muy posterior *new weird*.

El *new weird* es una línea de ficción que fue bautizada como tal a finales de los noventa, principios de los dosmil. La mayoría de sus autores están hoy en activo y siguen publicando bajo ese género, especialmente China Mieville del que ya se ha hablado en varias ocasiones. El género se caracteriza, según el prólogo de la antología que les dio nombre, por ser:

A type of urban, secondary-world fiction that subverts the romanticized ideas about place found in traditional fantasy, largely by choosing realistic, complex real-world models as the jumping-off point for creation of settings that may combine elements of both science fiction and fantasy (VanderMeer y VanderMeer, 2008: 16).

Así pues tenemos por un lado el concepto de dioses indiferentes y verdades que retuercen la mente y la consciencia, y por otro un género que mezcla fantasía y ciencia ficción, que usa la creación de mundos con generosidad, especialmente mundos complejos y urbanos, con la idea de crear nuevas estéticas. La novella que estamos analizando bebe de estos dos conceptos por razones obvias. Especialmente si, además, consideramos la subversión del binomio distopía/utopía que lleva a cabo. Pero esto no es todo: en ambos el cosmic horror y el *new weird* aparece el concepto de lo inefable o inenarrable, que serán desgranados a continuación, y los cuales guardan una relación muy cercana con los conceptos expuestos en *Irkalla*.

3.5.1 Lo inefable

El concepto de lo inefable o inenarrable proviene de mucho antes que los escritos de Lovecraft, es una idea que nace en la filosofía platónica y viene a definir aquello que no puede ser expresado, la verdad que no puede ser comprendida o explicada, la sutileza de más allá del velo. El mérito del autor de Providence viene de la idea de que ese velo, eso que está en las brumas de lo incognoscible, no debe ser rasgado. De la idea de que ciertos conocimientos no solo no pueden ser comprendidos, sino que su acercamiento se vuelve peligroso.

La idea de lo inefable parte, pues, de realidades que nuestros cerebros no están preparados para afrontar. De cosas que no pueden ser puestas en papel o en palabras, cuya simple visión es en sí misma incomprensible, pues la simpleza de la mente humana no puede poner en pié las verdades del universo sin resquebrajarse y partirse.

Esta idea, la de lo incognoscible no ya como una falla del lenguaje o del conocimiento sino como una suerte de incapacidad física o mental para comprender, es la base del cosmicismo de Lovecraft y de todo el género que crearía el autor.

Al hablar de dioses, de realidades diferentes a las nuestras, de otros planos de existencia o de eventos que están más allá de las leyes naturales del universo en el que vivimos la idea de lo inefable cobra una fuerza increíble como concepto ya que ¿Cómo poner en palabras, como conceptualizar, aquello que va más allá del mismo marco de referencia? ¿Más allá del lenguaje? ¿Más allá del concepto mismo de realidad?

Este incognoscible hostil, activamente detrimental para los seres humanos, se encuentra muy presente en toda la idea tras la creación de *Irkalla*. Los seres humanos no dejan de ser, al fin y al cabo, carne en un mundo concreto dentro de la infinitud del multiverso ¿Cómo vería un ser humano la interacción de un cuerpo, de un objeto material, con las branas que separan las dimensiones? ¿Cómo conceptualizaría la idea de la separación entre universos? Y, de existir un dios en ese no lugar, en ese concepto más allá de los conceptos que sería la realidad entre realidades ¿Cómo lo percibiríamos? ¿Podríamos entender qué es un dios? Para la limitada psique humana cualquier ente que emergiera y tuviera control dentro de un espacio conceptual como ese sería una deidad, aunque ellos mismos solo podrían percibirse como entes de carne -o de lo que fuera que un ente de estas características estuviera compuesto en su realidad- y sujetos a una serie de normas no muy alejadas de las normas que nosotros percibimos como físicas.

El concepto de un demiurgo, una forma de vida sujeta a unas normas tan extrañas, tan alienígenas a nuestra mente, que no podríamos dejar de percibirla como una deidad aún sin ser un ente todopoderoso, parte de este razonamiento. Y es esto precisamente, un demiurgo, lo que se pretendía que fuera El Hombre, el creador del corazón de *Irkalla*, una de las infinitas versiones de *Damián*.

Pero, como ya se puede observar en todo este punto, la misma idea de hablar de lo inenarrable, de lo incognoscible, de lo que está más allá de la capacidad de comprensión humana, plantea dificultades para el lenguaje y la comunicación. Si se pretendía hablar de dioses y realidades inconceptualizables y eventos que el cerebro solo puede percibir entre la bruma de lo irreal, se requería el uso de figuras retóricas y un lenguaje apropiado que pudiera transmitir esta confusión, esta incapacidad para entender, incluso este riesgo de comprender en sí mismo, sin que el lector se perdiera en la narración.

Para ello se enumeran una serie de recursos literarios de los que se han hecho uso a continuación:

recursos literarios que ya usaría, en su enormísima mayoría, H.P. Lovecraft, pero que también provienen o han sido refinados por autores como los pertenecientes a la *Fundación SCP*³⁰.

· *Circunvalación: evadir, rodear o sortear*

La circunvalación como recursos ante aquello que no puede ser nombrado, ya sea por el horror que entraña o por la falta de palabras ante la imposibilidad de ser conceptualizado, es un recurso que, a lo largo de *Irkalla, ciudad de hormigón y huesos*, se usa muchísimo.

Una de las mayores realidades a la hora de escribir es que ningún horror, ninguna oscuridad imaginada, puede ser igual de terrorífica en nuestra mente que una vez volcada en el papel. Esto se debe a que la imaginación propia crea un sabor muy peculiar de terror, uno que está diseñado en exclusiva para nosotros mismos: la evocación de un horror desconocido siempre genera pesadillas mucho peores que la descripción de algo real.

Este mismo principio es muy aplicable a casi cualquier realidad que sintamos no ser capaces de hacer justicia en un texto, aunque no debe ser abusado pues si se circunvala constantemente aquello de lo que se está hablando es increíblemente fácil perder el hilo de la acción.

Para aunar ambas ideas, la de mantener un cierto hilo conductor y la de omitir el hecho del que se habla, se usa en muchas ocasiones la parte por el todo o el efecto del hecho en vez del hecho mismo:

Las sombras, en los rincones de la habitación, parecen alargarse con cada chispazo de la sucia bombilla.

—El Csic informa —continúa la rubia presentadora, sin prestarle atención a la carne que se deforma en la sala, al espectáculo de la piel humana convirtiéndose en otra cosa— de las repercusiones sanitarias de un nuevo compuesto químico que empieza a circular por las calles. Una droga de diseño de fuertes efectos nocivos. Aunque aún no están claras las repercusiones a largo plazo de su ingesta sí que se sabe que...

Nadie la escucha. La habitación se acompasa a tres respiraciones que se han convertido en una. La bombilla explota, finalmente, y sumerge el sucio salón en las sombras.

Sorprendentemente no hay gritos. Nadie grita. (Página 2).

Este no es el único ejemplo, no obstante. A lo largo de la narración jugar con lo visible y lo entredicho, con lo explícito y lo imaginado, es uno de los juegos más importantes que se trata de

³⁰ La Fundación SCP es un proyecto bajo licencia Creative Commons, plural y anárquico, en el que cualquiera puede participar. Se compone principalmente de una wikia o web organizada según una forma de enciclopedia, en la que cualquiera puede enviar textos, fotos, dibujos u otros materiales, haciéndose pasar por empleados de una supuesta entidad sobrenatural llamada La Fundación cuyo principal objetivo es esconder del público común la presencia de las llamadas anomalías; que vienen a ser eventos sobrenaturales de índole increíblemente variada y compleja. Cuenta con más de 5000 artículos y una serie de cánones o líneas temporales alternativas en las que se puede escribir libremente.

mantener.

· *Alienación: rotura de la realidad*

Ocultar no siempre es una opción, muchas veces es necesario describir de algo aunque sea de forma pobre. En estos casos, aunque sea una aproximación con mucha menos fuerza que otros de los recursos que aquí se enumeran, una forma de mantener el ritmo narrativo sin hacer de la lectura una tediosa tarea es el hablar de como el evento rompe con la realidad establecida y no de el evento en sí.

Esto es especialmente importante cuando se está hablando de una realidad tan enormemente perturbada como la ciudad infinita de Irkalla: simplemente sería imposible describir o circunnavegar todas sus peculiaridades y de ser posible crearían una historia eminentemente peor que si no se usaran estos artificios. En su lugar Irkalla se describe así:

La enorme estación abandonada se retuerce en cascotes y flores rojas alrededor de las dos mujeres. Salen de las vías del tren por una entrada lateral de servicio, pasan salas y salas de ruinas, y luego vuelven otra vez a las mismas vías de las que habían salido. Nadia odia con todo su ser el caos de las tierras irreales como esta, reprime el gruñido de fastidio que sabe que deleitará a Elvira.

Finalmente, tras reiniciar la realidad un par de veces, una enorme nave vacía llena de escombros les devuelve la mirada al traspasar las salas derruidas. Son las mismas vías cubiertas de niebla, las mismas flores que respiran y susurran y los mismos carteles de Renfe abandonados y pelados por el tiempo... pero ahora con un andén donde antes solo había la nada. (Página 24).

Aunque podemos entender e incluso hacernos una idea de lo que está pasando en este párrafo lo cierto es que nuestra mente no tiene un marco de referencia para las palabras “tras reiniciar la realidad varias veces”.

· *Ofuscación: ocultación y vaguedad*

Otras veces, aún manteniéndose la necesidad de seguir contando, tenemos suficiente mano ancha y podemos permitirnos párrafos más largos, menos explícitos. Hablarle al lector de forma sutil, no ocultándole la información para que él mismo rellene los huecos sino sugiriéndole un camino vago, difuso, que le genere más sensaciones que imágenes en la cabeza.

Este es un recurso para la creación de lo inenarrable que no está siempre disponible, pues no siempre nos podemos permitir este tipo de pausas en el ritmo de la acción. No siempre podemos mantener la atención del lector por largos y lentos párrafos de vaguedades, pero si se efectúa bien la sensación que genera no puede ser igualada por ninguna otra técnica de esta lista.

Damián ha paseado ya una infinidad de pasillos mal iluminados y abandonados desde Dios sabía cuando... y se siente como dentro de una de esas surrealistas imágenes generadas por ordenador. Como si alguien hubiera alimentado una máquina con los conceptos de “ciudad”, “estación de metro”, “hormigón subterráneo” y “hierro urbano”; y luego le hubiera dejado reproducir una red de metro sin explicar nada más.

Todo está ligeramente combado, ligeramente derretido, ligeramente... mal. Nada guarda sentido con lo anterior. Una telaraña de esfuerzo arquitectónico confusa y sin fin que no parece tener más objetivo que declarar una intención oscura de grandeza y decadencia.

Damián tiene que sacudir la cabeza para no caer en la extraña sensación de vértigo que le recorre la espalda, como patas de insecto. (Página 29)

Párrafos como estos, llenos de descripciones que no lo son, se intercalan a lo largo de la novella una y otra vez.

· *Abstracción: sinestesia y sinsentido*

A veces las palabras simplemente no pueden hacer justicia a la idea misma de lo que se está hablando. A veces ocultar, o evadir, no basta, hace falta una descripción, una descripción que, no obstante, y a la fuerza, no puede existir.

En estos casos lo más importante, lo necesario para continuar con la trama, suele ser la idea espacial y el sentimiento que genera lo que está sucediendo, más que el suceso en sí mismo. Es por esto que la última y más importante de las técnicas utilizadas y descendientes del horror cósmico es la abstracción o, si se prefiere nombrarlo así, el uso de la sinestesia.

Es mucho más fácil observar un ejemplo de ello que tratar de continuar una explicación que, de otro modo, medraría en lo absurdo:

Hay gente en las calles, gente corriendo, gritando, muriendo, alrededor de él... pero el chico no tiene tiempo para ellos. El muchacho solo sabe, instintivamente, que debe huir, escapar, correr, esconderse... Con la misma certeza que el animal acorralado tiene de que su vida corre peligro: algo feral e indomable le dice al muchacho que tiene que salir de ahí.

Tuerce en una escalera de caracol que lleva al interior de unas bodegas llenas de flores con dientes humanos, horrorizado intenta escapar recorriendo unos tejados abandonados y llega a una obra donde están construyendo un edificio con pedazos de carne, luego cae y choca contra el suelo y da vueltas sobre sí mismo que lo hacen romper varias realidades. (Página 15).

El caso de la sinestesia, el uso de un sentido por otro o de percepciones mezcladas, está muy presente en la novella cuando se dan encuentros con lo inenarrable.

3.6 Ciencia ficción blanda o Fantaciencia

La ciencia ficción y la fantasía comparten el carácter prospectivo, ya lo comenaba Palacios cuando decía que “una de las mejores virtudes, si no la mejor, del género fantástico, es la de vehicular con particular fortuna un reflejo crítico, casi instantáneo, de la condición social de cada momento histórico que nos rodea” (Palacios, 2002: 18).. Es por eso que, sobre todo para el lector, muchas veces es difícil catalogar si estamos ante ciencia ficción o fantasía hasta que hemos avanzado unos primeros capítulos de la trama. Es más, Orson Scott Card, autor de *El juego de Ender*, nos habla en su libro *¿Cómo escribir ciencia ficción y fantasía?* De que realmente la diferenciación es arbitraria (Scott Card, 2013: 11-27).

Para el autor la diferenciación del género no deja de ser un acuerdo tácito, al que acceden lector y autor en los primeros compases del libro y que luego es imposible cambiar ya que toda “la ficción especulativa engloba todas las historias que tienen lugar en un escenario opuesto a la realidad conocida” (Scott Card, 2013: 27) y acaba por sentenciar “toda tecnología suficientemente avanzada y desconocida es indistinguible de la magia” (Scott Card, 2013: 28 a 30).

No obstante esta definición del autor no está necesariamente aceptada, otros tantos autores han hablado del género prospectivo como perteneciente de forma exclusiva a la ciencia ficción; y esta, a su vez, ha sido definida con términos rígidos: “La ciencia ficción no acepta fenómenos sobrenaturales, por muy peregrina o difusa que sea la justificación científica o racional de los elementos no cotidianos que se planteen” (Moreno y Palibrk, 2011: 121).

La realidad es bien diferente a la que plantea aquí el autor: la ciencia ficción blanda, también llamada fantaciencia, admite en muchos casos explicaciones increíblemente difusas, que rozan en la magia, y tiende puentes entre lo que tendríamos asumido como ciencia ficción y fantasía. *Música en la sangre* (Greg Bear, 1985), con su increíble plaga de entes unicelulares inteligentes y su rocambolesco final en el que humanos y microbios deciden llegar a una tregua al darse cuenta de que la realidad no podría soportar una cantidad superior de entes conscientes observándola de cerca. No puede considerarse como exhenta de hechos sobrenaturales; por mucho que su autor así lo pretenda. No, lo cierto es que la ciencia ficción solo necesita la apariencia de falta de fenómenos sobrenaturales, la inclusión de lo fantástico en una tecnología ignota, o una ciencia inexplorada, es suficiente para que la ciencia ficción admita nuevas facetas. Y así lo demuestra el *new weird*.

Así pues al explorar la ciencia ficción blanda, o la fantaciencia, se puede seguir considerando que la novella a analizar forma parte del género prospectivo.

3.7 Cronenberg y la nueva carne

La nueva carne es un subproducto del body horror, más explorado en literatura por autores como Clive Baker, que aún así mantiene la mayor parte de las características de su género progenitor. Esto es: una fantasía macabra, donde se mezcla el gore más puro con la ciencia ficción y una estética visual muy marcada (Palacios, 2002: 15). La mayor diferencia entre la estética de la nueva carne y el Body horror puro es el dualismo filosófico que muestra la primera frente a la segunda: materia y mente, cuerpo y alma ¿Dónde termina una y empieza el otro? (De Felipe y Gómez, 2016: 282).

Gómez nos habla de que “[Durante la New Wave] La distopía muta hacia preocupaciones cada vez más relacionadas con el cuerpo, lo orgánico y lo cerebral” (Gómez, 2021: 38) por lo que la exploración de la estética del body horror no puede sorprendernos. Estos son los primeros, obviamente, coletazos de la nueva carne, bautizada así por la escena final de la película *Videodrome* (David Cronenberg, 1983).

Frente a las ideas mecanicistas del cuerpo humano “Cronenberg partirá de una premisa tan innovadora como aterradora: el hombre está obligado a bioevolucionar [un hecho] visible a través de las diferentes mutaciones exteriores e interiores que sufrirá el cuerpo” (De Felipe y Gómez, 2016: 287). Por consiguiente la nueva carne plantean un choque con lo orgánico, con lo retorcido de las entrañas del propio cuerpo. La idea es que la evolución no puede provenir de un mundo aséptico y metálico, hecho con los materiales de la tecnología, sino de un sucio y sangrante cuerpo humano.

Los seres humanos han intentado siempre cazar o interpretar los mundos mentales, las sensaciones del alma a través de los estados de enajenación propios de las drogas (De Felipe y Gómez, 2016: 292 a 293) y esta es una constante especialmente reconocible en el cine y las narrativas de la nueva carne:

[En el cine de Cronenberg] las alteraciones, sea una enfermedad, un virus o un estado mental, amenazan la normalidad y abocan a los protagonistas a un proceso de destrucción en el cual pierden su condición humana (Crespo, 2006: 83-84)

La estética del *Body Horror* es la de la contorsión del cuerpo y, con ella, la contorsión de la humanidad. La contorsión del alma.

El papel del alma frente al cuerpo, y de su fusión o separación, sigue siendo a día de hoy una cuestión sin resolver y, por lo tanto, una que merece la pena ser explorada. Mientras los materialistas afirman que el cuerpo es solo carne y que los cambios sobre el cuerpo son cambios sobre la conciencia, los idealistas hablan de una materia etérea, un concepto de alma o mente, que de alguna manera anima a la carne que habita o simplemente la sueña. La ideología de la nueva

carne se cimenta con absoluta confianza en un camino intermedio: el de los dualistas, que entienden que ambas materias existen, mente y cuerpo, alma y carne, y se afectan mutuamente.

Así pues la nueva carne es una estética eminentemente enfocada en la dualidad, en la combinación de lo etéreo con lo terrenal, y solo bajo ese prisma puede llegar a entenderse:

En la nueva carne conviven curiosos elementos paganos —Como la capacidad de ascender a una esfera oculta por medio de conocimientos a los que solo una minoría selecta puede acceder— y el Gnosticismo más primitivo —el conocimiento directo y experimental de los grandes misterios de la vida y de la muerte a través de una transfiguración (Casas, 2006: 144)

Una parte importante del ideario de la *nueva carne* parte de la contraposición de lo religioso con lo profano. De lo metálico y científico con lo humano y visceral. Los misterios de la vida y la muerte, la metamorfosis y el conocimiento prohibido, muy al estilo del horror cósmico; todo ello oculta, de fondo, una dicotomía entre lo pagano y lo sacro. Entre el alma humana y el conocimiento materialista ¿Somos carne? ¿Cuanto podemos cambiar nuestros cuerpos antes de dejar de ser nosotros mismos? ¿Son los cambios de la carne, de lo material, cambios del alma, lo humano?

[Muchos de los autores de la nueva carne crearon mundos] en los que la fantasía humana, apoyada por la tecnología, triunfa sobre lo natural, imponiendo nuevas reglas de juego, que tratan de escapar al azar de lo contingente o el designio fatal de lo divino (Palacios, 2002: 28).

La nueva carne se caracteriza por una posición dualista entre el Prometeo necesario, innovador y profano, que acepta que su propia innovación será dañina aunque necesaria; y los horrores de su nueva creación. No es la teleología, la confianza ciega en la razón, que esgrimía el Modernismo pero tampoco es el nihilismo desvocado de la Postmodernidad.

Pero toda esta suerte de juego grotesco no es solo un llamamiento estético, es también una forma de reflejar realidades en cambio y de reivindicar metamorfosis: “[Cronenberg refleja], bajo el juego aparente de la invención pura, las metamorfosis culturales de la razón y el imaginario colectivo” (Navarro, 2006: 142).

El retruécano de la carne, lo fantástico y arbitrario de la destrucción del cuerpo humano, se plantea desde un primer momento como reflejo del cambio social. El cambio de lo moral y lo colectivo sirve como catalizador al cambio de lo humano. El cine de Cronenberg es un cine ciertamente metafórico, en el que se explora la destrucción del cuerpo como plataforma para destruir al ser humano, pero esto es solo la primera capa: más allá de eso está la destrucción de lo social como destructor de lo humano.

Así pues la estética de la nueva carne se basa en la destrucción del cuerpo como grotesco

recordatorio de los peligros de la innovación. En la figura del pionero, tan llena de promesas como peligrosa. En la incógnita del alma y el miedo a perder la identidad. En la mutación y la metamorfosis, especialmente entendidas como metáforas de los cambios sociales. Todo esto se relaciona con *Irkalla* a muchos niveles, pero especialmente en la forma que tienen los mensajeros de viajar entre realidades, pagando el precio en una libra de carne, valga la referencia, en la reticencia de la ciudad a aceptar el cambio y en el desbordarse de un mundo que socialmente está corrupto y tiene que romperse por las costuras.

Ejemplo de esta idea del cuerpo traicionando al individuo; de la lucha entre la mutación, la metamorfosis, y el pionero; podemos encontrarlo en uno de los capítulos a mediados de la narración cuando Elvira arranca una viga que nace de las entrañas de Fran, un Mensajero cuyos viajes están haciendo que cada vez más sus poderes lo deformen de manera horrible:

Elvira golpea el hierro una, dos, tres veces, y una lluvia de chispas la baña a ella y la azotea completa en la que está trabajando. La viga de hierro termina de emerger de la carne del hombre que descansa su costado contra el yunke con un “Pop” húmedo que llena el aire de olor a sangre quemada.

El hombre lanza un gemido de alivio mientras se separa, sangrando pero vivo, del trozo de construcción que acaba de parir su caja torácica y la mujer sonríe ante el trabajo bien hecho. La operación ha dejado una herida brutal tras de sí que Elvira se apresura a tapan con un trapo empapado en desinfectante pero nada de lo que no se puedan ocupar.

—Tienes que hacer menos incursiones Fran —Lo sermonea la mujer mientras le venda el paño con movimientos diestros de su única mano libre. El hombre en vez de responder gruñe, contrito, pero Elvira sabe que ambos juegan su papel: Fran sale a Tierras Irreales lo mínimo necesario para mantener a sus dos hijos.

(Página 48)

Pero es solo un ejemplo de muchos: dentro de toda *Irkalla* las metamorfosis éticas y sociales se ven reflejadas en mutaciones del cuerpo y de la carne. Carne que está presente incluso en los edificios, en el sol mismo que alumbra la ciudad, transmutado en corazón.

La relación de las vísceras y la ciudad, del hormigón y la carne, de las sombras de lo social y el terror de la metamorfosis individual, informan todo el texto.

4.Dificultades y soluciones

Una de las mayores dificultades encontradas por el autor a la hora de escribir esta obra han sido las relacionadas con el tiempo.

Los trabajos creativos raramente se acomodan a horarios y fechas. Aunque una cierta cantidad de planificación y disciplina sean requeridas siempre a la hora de escribir, o realmente de producir cualquier tipo de arte, la realidad es que ni siquiera de ese modo las constricciones del tiempo se

llevan bien con la escritura.

En este caso, al tratarse además de un trabajo doble, creativo y académico, esta constricción del tiempo era doblemente acuciante.

No ayuda a todo esto los problemas encontrados durante la creación, especialmente los de tipo creativo. El autor de estas líneas parte ser uno de los llamados escritores de brújula, esto es, un escritor que planea poco las tramas y que se deja guiar en gran medida por el ritmo de la creación.

La idea inicial de la novella partía de la exploración de los espacios liminales y de la marginalidad, con solo una vaga noción del uso de una droga que sirviera para viajar entre dimensiones como catalizador. Los personajes, especialmente Damián, empezaron siendo versiones muy diferentes de sí mismos y los dos primeros capítulos tienen al menos tres escrituras y otras tantas reescrituras. Si todo esto lo combinamos con lo acuciante de las fechas, que ya de por sí eran un problema, el resultado es una serie de entregas quizás más apresuradas de lo que se debería.

Con todo y con eso, a pesar de las muchas reescrituras y de la dificultad para alcanzar las fechas, el proceso fue desgranándose de una forma más o menos agradable. Incluso con el obvio estrés que puede producir un trabajo de esta magnitud, fue completándose a buen ritmo.

Una vez asumida la problemática del tiempo, y aceptando que este sería un problema que iría acompañando a la obra durante su creación, las siguientes dificultades aparecieron al tratar de plasmar los conocimientos adquiridos en el máster en una memoria justificativa cada vez más amplia y compleja.

Conforme la historia de *Irkalla* iba adquiriendo forma, esto es, conforme los personajes adquirían su forma actual, la trama se iba descubriendo y los temas que se querían explorar se iban asentando, hubo que enfrentarse a la realización de que este trabajo académico requeriría la misma dedicación que su contraparte creativa.

La bibliografía fue más o menos fácil de localizar, estudiar y de aplicar, no así tanto con las dinámicas de escritura y citación de la realización de un trabajo académico como este; las cuales no habían sido usadas demasiado durante la carrera de periodismo. La lista de libros, vídeos, webs y artículos fue creciendo de forma inexorable, y saber en qué momento dejar de buscar información sobre un tema y comenzar a trasladar esa información en un texto justificativo se convirtió en rápidamente en una preocupación.

El tema de la Postmodernidad, como se puede apreciar en estas páginas, era uno que preocupaba de especial manera al autor. Tal y como se comenta en la introducción al primer punto de esta memoria

Espinas, el TFG de con el cual se graduó en periodismo, exploró ya estas ideas sobre la Postmodernidad, por lo que el autor ya contaba con una cierta experiencia en el estudio de sus características. No obstante, al ser un tema tan amplio que hunde profundamente sus raíces en la sociología y la psicología, así como en la historiografía, el compendio de bibliografía que podía encontrarse al respecto es inabarcable. El trabajo de síntesis, sobre todo de síntesis a bibliográfica y de resumen, fue uno de los mayores impedimentos a la hora de mantener unos tiempos correctos para la entrega de este TFM.

Por otra parte, y como se comenta en esta misma memoria al hablar de la metaliterariedad propia de la Postmodernidad, Irkalla pasó por varias fases muy diferentes a las presentes en este trabajo final. En una de ellas toda la narración formaba parte de un documento encontrado, una suerte de diario escrito por Damián, pero esta idea se demostró como demasiado problemática a la larga y tuvo que ser descartada en las últimas correcciones de la obra.

No fue lo único descartado: el papel fundamental del padre de Damián en la historia, su muerte como catalizador de los eventos de la narración y la aparición de un amigo de Damián llamado Adri que pretendía protagonizar los dos primeros capítulos, todo ello fue descartado en diferentes puntos de la creación y, por lo tanto, requirieron reescrituras de variada magnitud.

La decisión final de dividir los capítulos en tercios también proviene de una reescritura, aunque esta última fue bastante temprana, nacida de varios bloqueos creativos a la hora de redondear los primeros tres capítulos de la trama.

Como se puede ver el inicio de la narración fue especialmente convulso, llevando a una miríada de cambios tanto en la trama como en la forma de expresarla. Todo esto catalizó en una obra mucho más madura y sosegada que la que empezó a escribirse en un primer momento, pero exacerbó una vez más la carga del tiempo.

Finalmente, con la obra ya más o menos encaminada y la memoria bajo control, el último de los problemas que surgieron a la hora de escribir estas líneas fue el de la inseguridad a la hora de aceptar cuando era el momento de dejar de corregir. La exigencia y la motivación por escribir temas complejos, especialmente exacerbada por un cierto síndrome del impostor que el autor considera que es muy común entre escritores, llevaron a más de un momento de ansiedad y a varias tabulas rasas en los últimos capítulos. Las diez páginas finales, en especial, fueron poco menos que un martirio ya que requerían una calidad que no estaba garantizada a esas alturas del proceso de escritura. Aceptar las imperfecciones como parte del proceso de creación fue una lección difícil de aprender, pero, aun así, tremendamente productiva una vez comprendida.

Irkalla no es una novella con fallos, muy al contrario, se trata de una creación de la que el autor se siente profundamente orgulloso como escritor y que -aunque modestamente- considera que es un reflejo de sus habilidades. La autoexigencia a veces puede ser una mala consejera, y Borges ya dijo en una ocasión que él “Publicaba para dejar de corregir” y llegado un punto creo que esa es el mejor consejo.

5. Resultados

El resultado final es esta novela corta. *Irkalla, ciudad de hormigón y sombras* una novella con imperfecciones pero aún así muy trabajada y con una trama y unos personajes bien redondeados. Que trata muchos temas, temas interesantes y de candente actualidad que difícilmente pueden ser considerados baladí; pero por encima de todo es un trabajo finalizado.

Un trabajo de creación completo, que puede ser justificado dentro de una serie de géneros y técnicas de escritura propias de su tiempo, y por lo tanto del que merece la pena sentirse orgulloso.

Tanto la memoria justificativa de esta novella como ella misma tendrán un trabajo posterior de corrección y adaptación, con la intención de ser publicados en una editorial de forma posterior.

Además de las correcciones que se han ido realizando durante la creación con la ayuda de su tutor el autor de estas líneas ha hecho uso de varios compañeros escritores como lectores beta. La finalidad de ambos trabajos es continuarlos más allá de este ámbito académico.

No es esta la primera novella que escribe el autor, que no es extraño a la publicación: con un relato finalista del premio literario *Interibus*, el cual sería publicado en la antología del mismo nombre en 2018, publicaría ese mismo año con con la editorial *Triskel Tras el ágape*; también cuenta con algunos cuentos publicados en antologías tales como *El hilo de Ariadna (Corazón de capitán, 2022)* y ha quedado finalista en el certámenes de cuentos tales como el de la Universidad de Málaga (*Telares afilados, 2020*) o el de la revista *Minatura (Llanto de sirenas en el espacio, 2019)*. El asistir al máster de escritura creativas de la Universidad de Sevilla proviene de su franca intención de hacer carrera con la escritura.

En el caso de *Irkalla* las posibles publicaciones irían de la mano de editoriales de corte nacional, editoriales con las que el autor ya ha entrado en contacto en otras ocasiones, tales como *Dilatando mentes*; con una potente línea de literatura *weird* y referente español por la calidad de sus publicaciones; o como Cerbero; que cuentan con una línea editorial especializada en novelas cortas que están abanderando la ciencia ficción y la fantasía en ese género.

Publicar con *Dilatando Mentes* contaría con el beneficio añadido de poder publicar en conjunto con

la obra su memoria a modo de ensayo, ya que esta es una práctica que la editorial barcelonesa usa mucho con sus obras.

Sea como fuere, se publique o no y en qué condiciones lo haga, todo ello forma parte de una etapa nueva e ilusionante de este proyecto que es la escritura de *Irkalla, ciudad de hormigón y sombra*. Un proyecto que lleva ya un año completo en gestación y que el autor espera que sea solo el primero de muchos.

Así pues, el final de *Irkalla*, y de estas líneas, es en realidad un inicio. El inicio de un nuevo proyecto y de una nueva idea de creación.

6. Bibliografía Consultada y aplicada

1. ACOSTA GÓMEZ, Luis, 1989. *El lector y la obra : teoría de la recepción literaria*. Madrid: Gredos.
2. ANDREWS, Hazel, y ROBERTS, Les, 2012. *Liminal landscapes : travel, experience and spaces in-between*. First edition. London: Routledge.
3. AYUNTAMIENTO DE SEVILLA, 2020. "¿Conoces la red municipal de ayuda a las personas sin hogar?". En: *sevilla.org (Blog del ayuntamiento de sevilla)* [blog]. [consulta: 29/05/2023]. Disponible en: <https://www.sevilla.org/actualidad/blog/conoces-la-red-municipal-de-ayuda-a-las-personas-sin-hogar> .
4. BAL, Mikel, 1990. *Teoría de la narrativa : (una introducción a la narratología)*. 3a ed. Madrid: Cátedra.
5. BALASOPOULOS, Antonis, 2006. "Anti-utopía and Dystopia: rethinking the generic field". *Utopia project archive*, 2010, pp.59-67. [consulta: 29/05/2023]. Disponible en: https://www.academia.edu/1008203/_AntiUtopia_and_Dystopia_Rethinking_the_Generic_Field
6. BARTH, John., 1997. *The friday book. The literature of exhaustion*. G. P. Londres: Putnam's & Sons.
7. BARTH, John, 2000. *Textos sobre el postmodernismo: (Texto bilingüe)*. León: Universidad de León.
8. BERARDI, Franco, 2014. *Después del futuro. Desde el futurismo al Cyberpunk. El agotamiento de la Modernidad*. Madrid: Enclave de Libros.

9. BOLDUC, Donald, 2022 *Don Bolduc- only to @NBCNews says the school he accused of using litter boxes for children who identify as animals needs to "prove" the claim wrong.* [Video online] disponible en <https://twitter.com/i/status/1587795819649974272> [consulta: 20 junio 2023].
10. BOOKER, Keith, 1994. *The dystopian impulse in modern Literature. Fiction as social criticism* (1.^a ed.). Greenwood Press.
11. BOURDIEU, Pierre, y Gutiérrez, A.B., 2000. *Intelectuales, política y poder.* [1a ed., 1a reimp.]. Buenos Aires: Eudeba.
12. CALINESCU, Matei, 1991. *Cinco caras de la Modernidad (Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Posmodernismo).* Madrid: Tecnos.
13. CASAS, Qim et al., [Coord.] 2006. *David Cronenberg : los misterios del organismo.* San Sebastián: Donostia Kultura.
14. CRESPO, Borja. 2006 El horror de dentro de... . En: Qim Casas. *David Cronenberg : los misterios del organismo.* San Sebastián: Donostia Kultura, 81-140
15. CLAEYS, Gregory., 2017. *Dystopia : a natural history : a study of modern despotism, its antecedents, and its literary diffractions.* Oxford: Oxford University Press.
16. COLE BOWES, Julio, 2016. "Sobre Utopías y distopías (Con comentarios sobre una novela distópica actual)". *Revista Percontari* pp.13-21. [consulta: 29/05/2023]. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/316860959_Sobre_utopias_y_distopias_con_comentarios_sobre_una_novela_distopica_moderna.
17. CORTÁZAR, Julio, 1971. "Algunos aspectos del cuento", París, Cuadernos Hispanoamericanos N° 255, pp. 403-416. [consulta: 29/05/2023]. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/algunos-aspectos-del-cuento/>.
18. CUTILLAS, G.inés, 2022. "La nouvelle: ni cuento alargado ni novela sin artificios". En: cuadernohispanoamericanos.com [blog]. [consulta: 29/05/2023]. Disponible en: <https://cuadernohispanoamericanos.com/la-nouvelle-ni-cuento-alargado-ni-novela-sin-artificios/>.
19. DE FELIPE, Fernando, y GÓMEZ, Iván. 2016. "Cronoendoscopias: un viaje alucinante al interior del cuerpo humano". *Revista Espacio, tiempo y forma*, n°4, Serie VII, pp.279-305

[consulta: 29/05/2023] Disponible en: <http://e-spacio.uned.es/fez/view/bibliuned:ETFSerieVII-2016-5060> .

20. DOMINGO I VALLS, Andreu. 2008. *Descenso literario a los infiernos demográficos*. Barcelona: Anagrama.
21. ECO, Umberto. & POCHTAR, Ricardo. 1987 *Apostillas a 'El nombre de la rosa'*. [5a ed.]. Barcelona: Lumen.
22. FARNELL, Ross., (2014) 31 Body Modification . En: *The Oxford Handbook of Science fiction*. Ed. por Latham, R., Oxford University Press, 408 a 420
23. FERRERAS SABOYE, Daniel. 2011. "*Urban Spaces in Dystopian Science Fiction*", Revista Ángulo recto: revista de estudios sobre la ciudad como espacio cultural, nº2, Volumen 3, pp.133-149. [consulta: 29/05/2023] Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3797491>
24. FISHER, Mark., 2016. *Realismo capitalista : ¿no hay alternativa?* 1a edición. Buenos Aires: Caja Negra.
25. FREUD, Sigmund., y Riviere, Joan. 1958. *Civilization and its discontents*. Doubleday.
26. FOUCAULT, Michel. & HURLEY, Robert. 1990. *The history of sexuality*. New York: Vitage Books.
27. FOSTER, Edward Morgan. 1956. *Aspects of the novele* 1a edición. Inglaterra: Mariner books.
28. GOMEZ, Iván. 2021 *La tradición de la ficción distópica*. En: *Poder, ideología y propaganda en la ficción distópica*. Ed. por Pineda, A., Valencia: Tirant Humanidades, 25 a 54.
29. GONZALEZ GALIANA, Rafael. 2018. *Apuntes de clase de Análisis del discurso Tema 1 al 5*. Documento inédito. Sevilla: Facultad de comunicación, Universidad de Sevilla.
30. GRAMSCI, Antonio. y PAGGI, Leonardo. 1981. *Escritos políticos: (1917-1933)*. 2a ed. modificada. México: Pasado y Presente.
31. HERMAN, Edward, y CHOMSKY, Noam., 1988. *Manufacturing consent : the political economy of the mass media*. New York: Pantheon Books.

32. HORKHEIMER, Max, y ADORNO, Theodor.W., 1971. *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sur.
33. JAMESON, Fredric., 1982. *Posmodernism and consumer society*, [consulta: 29/05/2023] En:https://art.ucsc.edu/sites/default/files/Jameson_Postmodernism_and_Consumer_Society.pdf, .
34. KRUSE, Kevin Michael y PRAKASH, Gyan. 2008. *The Spaces of the Modern City: Imaginaries, politics and everyday life*. Princenton University Press
35. LACLAU Ernest y MOUFFE, Chantal. 1987. *Hegemonía y estrategia socialista : hacia una radicalización de la democracia*. Madrid: Siglo Veintiuno de España.
36. LE GUIN, Ursula. Kroeber. 2015. *Ursula Le Guin (Speech of The National Book Foundation Medal for Distinguished Contribution to American Letters)* [Vídeo online] disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Et9Nf-rsALk> [consulta: 29/05/2023].
37. MARX, Karl y Engels, Friedrich. 1998. *Manifiesto comunista*. Ed. bilingüe. Barcelona: Crítica, Grijalbo Mondadori.
38. MARTÍNEZ, Layla. 2020. *Utopía no es una isla*. Madrid: Episkaia.
39. MAZUMDAR, Ravi. 2010. Fiction, collision and the grotesque : the dystopian fragments of Bombay cinema . En: *Noir Urbanisms: Dystopic Images of the Modern City*. Ed. por Prakash, G., Princenton university press, 150 a 186
40. MENDOZA, R. 2021 "*Larga vida al libro corto*". El Correo [En línea] 7 de Julio. [consulta: 29/05/2023] Disponible en: <https://www.elcorreo.com/vivir/artes/larga-vida-libro-20210707172045-ntrc.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F>.
41. MORALES, Diana Paloma. 2018. *Ritmo narrativo: cuáles son los elementos claves*. Dianapmorales [blog]. [consulta: 29/05/2023] Disponible en: <https://dianapmorales.com/2018/02/blog/ritmo-narrativo-cuales-son-los-elementos-claves/>.
42. MORENO, Fernando Ángel y Palibrk, Iiván. (2011). *La ciudad prospectiva*, Revista Ángulo recto: revista de estudios sobre la ciudad como espacio cultural, nº2, Volumen 3, pp.119-131.

43. NAVARRO, Antonio José. 2006. Metáforas de la nueva carne: El cuerpo humano en el cine de David Cronenberg . En: *David Cronenberg : los misterios del organismo*. Ed. por Casas, Q., San Sebastián: Donostia Kultura, 141-160
44. NIETZSCHE, Friedrich. 1990 . *The birth of tragedy; and, The genealogy of morals* [1844-1900]. New York: Anchor Books.
45. NIETZSCHE, Friedrich. 2001. *The Gay Science* [1844-1900]. Cambridge: Cambridge University Press.
46. NUÑEZ LADEVEZE, Luís. 1985. *De la utopía clásica a la distopía actual*, Revista de estudios políticos, nº44, marzo-abril 1985, pp.47-80. [consulta: 29/05/2023] Disponible en: <http://hdl.handle.net/10637/1319>.
47. ORWELL, George. 2004 [1946]. *Why I Write*, New York: Penguin books- Great Ideas.
48. PALACIOS, Jesús. 2002 Nueva carne/ Vicios viejos. Una arqueología libertina de la nueva carne . En: *La nueva carne : una estética perversa del cuerpo*. Ed. por Navarro, A.J., Madrid: Valdemar, 15 a 34.
49. PEDRAZA, Pilar. 2002 Teratología y nueva carne . En: *La nueva carne : una estética perversa del cuerpo*. Ed. por Navarro, A.J., Madrid: Valdemar, 35 a 72.
50. PINEDA, Antonio, FERNÁNDEZ GÓMEZ, Jorge David y HUICI, Adrián.[Coords]. 2018. *Ideologías políticas en la cultura de masas*. Madrid: Tecnos.
51. PINEDA, Antonio.[Coord.]. 2021. *Poder, ideología y propaganda en la ficción distópica*. Barcelona: Tirant lo Blanc.
52. POZUELO YVANCOS, José María, 2005. *Narrativa y Postmodernidad*. Cuenca: Centro de Profesores y Recursos de Cuenca.
53. PRAKASH, Gyan., 2008 Introduction. En: *The Spaces of the Modern City: Imaginaries, politics and everyday life*. Ed. por Kruse, K.M., Princeton University Press, 1 a 18
54. PRAKASH, Gyan, [Editor]. 2010. *Noir Urbanisms: Dystopic Images of the Modern City*. New Jersey: Princeton University Press
55. RAE. 2014 *Solo van con may. los grandes movimientos que identifican grandes periodos históricos: Renacimiento, Barroco*. [Twitter] 26 de Agosto. Disponible en <https://twitter.com/RAEinforma/status/504176277025472512> [consulta: 29/05/2023].

56. RAE. 2014 *En el resto de los casos se usa la minúscula: posmodernismo, dadaísmo, realismo mágico.* [Twitter] 26 de Agosto. Disponible en <https://twitter.com/RAEinforma/status/504176467476221952> [consulta: 29/05/2023].
57. RATO, Rodrigo. 2018. *Rato, bravucón en su comparecencia de hoy (El independiente)* [Video online] disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=HLmGfhxUg-0> [consulta: 29/05/2023].
58. RAVENELLE, Alexandra. 2020. *Precariedad y pérdida de derechos: historias de la economía GIG.* Madrid: Alianza.
59. RETAMAL, Christian. 2016. *Distopía y Nihilismo. De la utopía como tiempo de la esperanza a la distopía como tiempo del fin.* https://www.ub.edu/geocrit/xiv_christianretamal.pdf [consulta: 29/05/2023].
60. REYES MATE, Manuel. 2008. *La herencia del olvido.* Madrid: Errata Naturae.
61. ROBINSON, Jennifer. 2010. Living in dystopia: Past, present and future in contemporary African cities . En: *Noir Urbanisms: Dystopic Images of the Modern City.* Ed. por Prakash, G., Princeton university press, 218 a 240.
62. ROGAN, Joe. 2022 *November-2022: Joe Rogan admits his "litter box" story was a lie and that he "has no proof"* [Video online]. [consulta: 20 junio 2023] Disponible en https://videos.dailymail.co.uk/video/mol/2022/11/03/5774918004503497954/640x360_MP4_5774918004503497954.mp4.
63. ROGAN, Joe. 2022 *October-2022: Joe Rogan claims school installed a "litter box" for a girl* [Video online]. [consulta: 20 junio 2023] Disponible en https://videos.dailymail.co.uk/video/mol/2022/11/03/7132268617681581135/640x360_MP4_7132268617681581135.mp4.
64. SANDERSON, Brandon. 2018. *What Are Sanderson's Laws Of Magic?* [en línea]. brandonsanderson.com. [consulta: 20 junio 2023] Disponible en: <https://faq.brandonsanderson.com/knowledge-base/what-are-sandersons-laws-of-magic/>.
65. SAPIRO, Giselle. 2016. *La sociología de la literatura* [La sociologie de la littérature, 2014]. Trad. Laura Fólica. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

66. SARGENT, Lyman Towers. 1994. *The Three Faces of Utopianism Revisited*. *Utopian Studies*, 5 (1), 1–37. [consulta: 29/05/2023] Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/20719246>.
67. SCHOLLES, Robert y RABKIN, Eric. 1977. *Science fiction: history, science, vision*. Londres: Oxford University Press.
68. SCOTT CARD, Orson. 1990. *Cómo escribir ciencia ficción y Fantasía*. Madrid, Alamut.
69. SHIEL, Mark. 2010 A regional Geography of film Noir: Urban Dystopias On and Off-Screen. En: *Noir Urbanisms: Dystopic Images of the Modern City*. Ed. por Prakash, G., Princeton university press, 75 a 103.
70. TOYNBEE, Arnold. 1954. *A Study of History. Vol. IX*. Londres: Oxford university Press.
71. VANDERMEER, Anne y VanderMeer, Jeff. 2008. *The New Weird*. Tachyon Publications.
72. WOLF, Mark. 2013. *Building imaginary worlds: the theory and history of subcreation*. New York: Routledge.