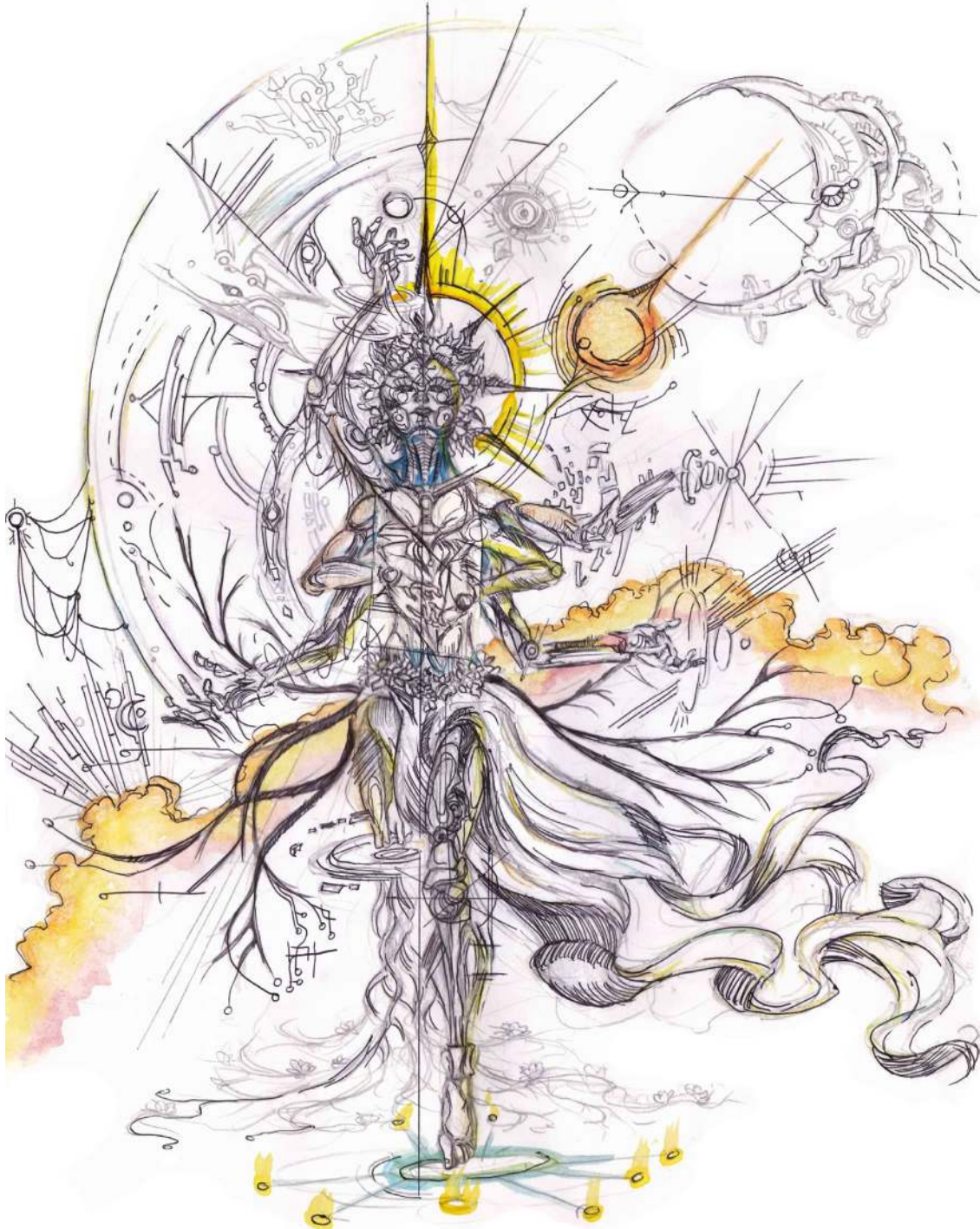


# Tens@diagonal

Nº 05 Junio 2018 - Montevideo, Uruguay



*For*

**Dossier: Ciencia ficción**

Revista de teoría, crítica y creación sobre literaturas, culturas y comunidades fronterizas. Publicación arbitrada y electrónica, de frecuencia semestral, y de consulta libre y gratuita. Forma parte de los emprendimientos de Proyecto Tenso Diagonal. <http://www.tensodiagonal.org/> ISSN: 2393-6754

<b>Contactos:</b> Solicitar información sobre la revista: <a href="mailto:info@tensodiagonal.org">info@tensodiagonal.org</a>  Presentación de trabajos: <a href="mailto:revista@tensodiagonal.org">revista@tensodiagonal.org</a>	<b>Coordinadores:</b> <i>Marcelo Damonte</i> <a href="mailto:marcelo.damonte@tensodiagonal.org">marcelo.damonte@tensodiagonal.org</a>  <i>Claudio Paolini</i> <a href="mailto:claudio.paolini@tensodiagonal.org">claudio.paolini@tensodiagonal.org</a>
<b>Imagen de tapa:</b> "Vitruvio furioso" (2018) de <i>Federico Betancor</i> .	Los diseños de F. Betancor, A. Gastán y M. Scocozza han sido realizados exclusivamente para <i>Tenso Diagonal</i> .
<b>Imágenes del interior:</b> <i>Federico Betancor, Agustín Gastán y Micaela Scocozza.</i>	<b>Diseño gráfico y diagramación:</b> Estudio C.P.V.

### CONSEJO EDITOR

*Marcelo Damonte* (Coordinador)  
Universidad de la República  
Consejo de Formación en Educación, Uruguay

*Claudio Paolini* (Coordinador)  
Universidad de la República  
Consejo de Formación en Educación, Uruguay

*Valdir Aparecido de Souza*  
Universidade Federal de Rondônia, Brasil

*Virginia Frade*  
Universidad de la República  
Consejo de Formación en Educación, Uruguay

*Marco Vladimir Guerrero*  
Universidad Autónoma de Chihuahua, México

*Javier Molea*  
Díaz Grey Editores, Estados Unidos

*Georgina Torello*  
Universidad de la República, Uruguay

*María Cristina Dalmagro*  
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

*Cristina Elgue de Martini*  
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

*Roberto Ferro*  
Universidad de Buenos Aires, Argentina

*María de los Ángeles González*  
Universidad de la República, Uruguay

*Elton Honores*  
Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

*María Infante*  
Universidad de Buenos Aires, Argentina

*Yanina Leonardi*  
Universidad de Buenos Aires, Argentina

*Adriana Libonati*  
Universidad de Buenos Aires, Argentina

*Claudia Pérez*  
Universidad de la República  
Escuela Multid. de Arte Dramático, Uruguay

*José María Pozuelo Yvancos*  
Universidad de Murcia, España

*Elena Romiti*  
Consejo de Formación en Educación  
Biblioteca Nacional, Uruguay

*Susana Rostagnol*  
Universidad de la República, Uruguay

*Heloisa Helena Siqueira*  
Universidade Federal de Rondônia, Brasil

### COMITÉ ACADÉMICO

*Hebert Benítez*  
Universidad de la República  
Consejo de Formación en Educación, Uruguay

*Elvira Blanco*  
Consejo de Formación en Educación  
Universidad Católica, Uruguay

*Riccardo Boglione*  
Investigador independiente, Italia - Uruguay

*Lindsey Cordery*  
Universidad de la República, Uruguay

LA REVISTA ES MIEMBRO Y ESTÁ INDIZADA EN:



# SUMARIO

## MANIFIESTO

- ♦ Ciencia y ficción, humano y posthumano... Fronteras que se disuelven: *Claudio Paolini*.....[5 - 11]

## TERRITORIOS USURPADOS

- ♦ Análisis crítico de la subjetividad moderna en la obra de Stanislaw Lem: *Yerson Alejandro López Chacón*.....[13 - 29]
- ♦ De la descolonización a la decolonialidad: una perspectiva desde la ciencia ficción feminista en *Midnight Robber* de Nalo Hopkinson y *De cuando en cuando Saturnina* de Alison Spedding: *Nicole Marie Fadellin*.....[30 - 41]
- ♦ La traición de la ventana en la prospectiva del film *Blade Runner 2049*: *Belén Vila*.....[42 - 52]
- ♦ Del pasado y del presente: el tiempo hegemónico en *El cuento de la criada* de Margaret Atwood: *Tharita Intanam*.....[53 - 64]
- ♦ ¿*Drácula* como ciencia ficción?: una lectura desde las definiciones del género: *Federico Giordano*.....[65 - 91]

## ZONA DE CLIVAJE

- ♦ Grupo Editorial Norma, del proyecto más ambicioso a la crónica de una muerte anunciada: *Daniela Páez*.....[93 - 103]
- ♦ La narración de las puertas de lo irreal en “Vázquez” de Carlos Montemayor: *Tomás Chacón Rivera*.....[104 - 112]
- ♦ *Pensión de animales*: la precipitación inesperada en el devenir animal: *Alma Leal Medina*.....[113 - 124]
- ♦ El cuerpo como instrumento para violentar y humillar en el cuento “El pastor Corydón” de Manuel José Othón: *Diana Hernández Castillo*.....[125 - 131]

## DIÁLOGOS CENTRÍFUGOS

- ♦ Entrevista a Ricardo Islas: *Marcelo Damonte*.....[133 - 139]

## EXHUMACIONES

- ♦ Apuntes para una cronología de la ciencia ficción uruguaya hasta 1930: *Álvaro Bonanata*.....[141 - 153]

## ENTROPÍAS LIMINARES

- ♦ La cabeza de Mary (cuento): *Mariana Moreira*.....[155 - 164]

## **NOTAS TRANSVERSALES**

- ♦ *La subversión de la lluvia* de Martín Lasalt [sobre *La subversión de la lluvia* (2017) de Martín Lasalt]: Daniela De Los Santos.....[166 - 170]
- ♦ Cuentos que vienen de tiempo atrás [sobre *Cuentos crónicos* (2017) de Diego Bengoa]: Alicia Semiglia.....[171 - 173]
- ♦ El legado de los “raros”: *Género oriental* en diálogo con una tradición nacional [sobre *Género oriental. Fantasía. Terror. Noir. Ciencia Ficción. Cosas raras* (2017) de varios autores]: Mariana Moreira.....[174 - 179]
- ♦ Una narrativa de la violencia [sobre *Cuando eso acecha* (2017) de Andrea Arismendi]: Rodrigo Villaverde.....[180 - 184]

## **CONDICIONES Y NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE TRABAJOS**

- ♦ Condiciones generales.....[185 - 186]
- ♦ Normas para la presentación de escritos.....[186]

## **CONVOCATORIAS PARA EL PRÓXIMO NÚMERO**

- ♦ Zona de Clivaje y Territorios Usurpados.....[187]

## **ANUNCIO DE LIBRO PUBLICADO POR *TENSO DIAGONAL***

- ♦ *Configuraciones del desvío. Estudios sobre lo fantástico en la literatura latinomaericana*. Edición de Claudio Paolini, Marcelo Damonte y Virginia Frade.....[188 - 189]

## MANIFIESTO

---

### Ciencia y ficción, humano y posthumano... Fronteras que se disuelven

Los acontecimientos que comúnmente se desarrollan en muchos relatos<sup>1</sup> de ciencia ficción<sup>2</sup> se han instalado desde hace décadas en nuestra cotidianeidad. De este modo, los confines entre la ficción y la tecnociencia, entre lo humano y lo posthumano, se han ido difuminando.

Es evidente que muchos de los avances tecnológicos que tienen su origen en los relatos ficticios y luego alcanzan su materialidad resultan beneficiosos para un incremento en la calidad de vida de los humanos. El problema surge cuando esos desarrollos están dirigidos a producir, por ejemplo, armas más sofisticadas; o cuando la esencia o, parafraseando al controvertido y controvertible Francis Fukuyama (2002),<sup>3</sup> el “Factor X” de lo humano –si es que existe– tiende a ser modificado o sustituido por otra entidad, materia o virtualidad.

Con la intención de poner el foco en ciertas fronteras que se disuelven, en conjunto con otras exposiciones, van estas notas.

#### De la ficción a la ciencia y tecnología

No voy a introducirme en el debate sobre la conceptualización teórica de la ciencia ficción –y todas sus variantes, como: *BEM (Bug-eyed monster)*, *Space Opera*, *Hard / Soft*, *Cyberpunk*, utopía / distopía, literatura prospectiva, etcétera–. Sin pretender desplegar una concepción totalizadora, tengamos en cuenta que su entorno debería si-

---

1. Cuando me refiero a relato, lo expreso desde una perspectiva amplia; por consiguiente, no queda restringido al género narrativo, sino que también abarca al dramático, además de otros soportes como el cine, las series, el comic y los videojuegos.

2. Jorge Luis Borges, en los últimos años de su vida, mantuvo numerosos diálogos a través de la radio con Osvaldo Ferrari –posteriormente publicados en dos volúmenes–. En uno de los apartados del segundo tomo, titulado “Literatura fantástica y ciencia ficción”, Borges expresa algo en que coincido: “Ante todo «ciencia ficción» es una mala traducción. Porque cuando hay palabras compuestas, en inglés, la primera tiene el valor de un adjetivo; de modo que *science fiction* tendría en buena gramática, en buena lógica, que traducirse por «ficción científica», y no «ciencia ficción», lo cual es absurdo” (*En diálogo II. Siglo Veintiuno*, México, 2005, p. 178).

3. En *El fin del hombre: consecuencias de la revolución biotecnológica* (Ediciones B, Buenos Aires, 2002).

tuarse en un ámbito por lo menos en algo distinto al conocido, en el que se da la presentación de alguna innovación en las áreas de la ciencia y la tecnología, y/o de la cultura y la sociedad (Amis, 1966; Suvin, 1984; Rabkin, 1994; Moreno, 2010).<sup>4</sup>

Numerosos sucesos y avances tecnológicos y socioculturales que el mundo ha experimentado y usufructuado han sido descritos y reseñados antes por la ciencia ficción. Un somero repaso. En *París en el siglo XX* (1863), de Julio Verne, se presentan autos a gas y teléfonos –algunos artefactos similares también se muestran en *El socialismo triunfante. Lo que será mi país dentro de 200 años* (1898) de Francisco Piria–; y en *De la Tierra a la Luna* (1865), también de Verne, se anticipa la experiencia antigravitatoria en el espacio exterior, la estructura de la cápsula espacial y, hasta, la ubicación de una de las principales zonas de lanzamiento –en el estado de Florida, Estados Unidos–, tal como se produciría hacia los años sesenta del siglo siguiente. En *Historia de los tiempos venideros* (1899), de Herbert George Wells, la sociedad está gobernada por la publicidad y la tecnología, y Londres se encuentra colmada de letreros luminosos. En *Robots Universales Rossum* (estrenada en 1923), la obra dramática de Karel Capek, aparece por primera vez el término “robot” –aunque los entes fabricados no eran mecánicos sino reproducciones del cuerpo humano–. En *Los navegantes del infinito* (1925), de J. H. Rosny –seudónimo de Joseph Henry Honoré Boex–, se produce la primera mención del vocablo “astronauta”. En *El hiperboloide del ingeniero Garin* (1927), de Aleksei Tolstoi, se utiliza un mecanismo similar a un rayo láser. En “Solución insatisfactoria” (1941), de Robert Heinlein, antes de que cayeran sendas bombas en Hiroshima y Nagasaki, se anticipaba una debacle atómica. En *Nervios* (1942), de Lester del Rey, se describe, varias décadas antes de lo sucedido en Chernobyl, el colapso de una central nuclear. En “Un lógico llamado Joe” (1946), de Murray Leinster, ya se delineaba una red informática similar a Internet. En la película *Destino: La Luna* (1950), con guion de Heinlein, y la novela *Preludio al espacio* (1951), de Arthur C. Clarke, se describen la llegada del hombre a la Luna de un modo muy similar al acaecido en 1969. En *Neuromante* (1984) –*Conde cero* (1986) y *Mona Lisa acelerada* (1988) completan la trilogía–, de William Gibson, aparece el término ciberespacio.<sup>5</sup> De este modo, y como señala Pablo Capanna (2007), la “ciencia ficción ha llegado así a ejercer su influencia sobre casi todos los campos de la cultura” (144).<sup>6</sup>

4. Kingsley Amis en *El universo de la ciencia-ficción* (Ciencia Nueva, Madrid, 1966), Darko Suvin en *Metamorfosis de la Ciencia Ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario* (Fondo de Cultura Económica, México, 1984), Eric Rabkin en “Otra (fantástica)” (*Escalera al cielo. Utopía y Ciencia ficción*. Compilado por Daniel Link. La Marca, Buenos Aires, 1994) y Fernando Á. Moreno en *Teoría de la literatura de Ciencia ficción. Poética y retórica de lo prospectivo* (PortalEditions, Vitoria-Gasteiz, 2010).

5. Varios de los relatos aludidos son referidos por Patrick Moore (en *Ciencia y ficción*. Taurus, Madrid, 1965) y Pablo Capanna (en *Ciencia ficción. Utopía y mercado*. Cántaro, Buenos Aires, 2007).

6. En obra ya citada.

Hasta aquí me he referido de forma sucinta al modo en que determinados artefactos y acciones presentadas primero en la ficción –independientemente del carácter positivo o negativo que revelen– son absorbidas y materializadas por la tecnociencia, disolviéndose los límites entre una y otras. No obstante, si el foco se ubicara sobre la naturaleza del ser humano, las fronteras se disolverían aún más.

## Humano y posthumano

Los vínculos entre los humanos y la tecnociencia pueden conducir a dos paradigmas de estados de conexión: la integración exógena –la humanización de la máquina– y la integración endógena –la maquinización del ser humano– (Koval, 2008).<sup>7</sup> De este modo, los relatos de ciencia ficción, a lo largo de su historia, han desplegado el vínculo entre los humanos y las máquinas desde principalmente dos perspectivas diversas: la máquina humanizada y el humano maquinizado, que han dado origen al androide / ginoide –robot antropomorfo– y al ciborg –organismo cibernético–.<sup>8</sup> En alguna medida, estos problematizan la condición del ser humano, lo que nos establece y determina como especie.

Resulta sugestivo lo que Sigmund Freud ([1930] 1992) señalara unas cuantas décadas atrás:

El hombre se ha convertido en una suerte de dios-prótesis, por así decir, verdaderamente grandioso cuando se coloca todos sus órganos auxiliares; pero estos no se han integrado con él, y en ocasiones le dan todavía mucho trabajo. Es cierto que tiene derecho a consolarse pensando que ese desarrollo no ha concluido en el año 1930 d. C. Épocas futuras traerán consigo nuevos progresos, acaso de magnitud inimaginable, en este ámbito de la cultura, y no harán sino aumentar la semejanza con un dios.<sup>9</sup> (90-91)

David Noble (1999) fundamenta el modo en que la religión y la tecnología se encuentran estrechamente ligadas desde sus orígenes. A partir de una concepción milenaristas, inspirada en el advenimiento próximo del Reino de Dios y la restitución de un nuevo paraíso terrenal –infundida a través de la profecía bíblica y el misticismo–, múltiples descubrimientos científicos estuvieron estimulados fundamentalmente por un

---

7. Santiago Koval en *La condición posthumana* (Cinema, Buenos Aires, 2008).

8. Naief Yehya, en *El cuerpo transformado. Cyborgs y nuestra descendencia tecnológica en la realidad y en la ciencia ficción* (Paidós, México, 2001), señala:

El cyborg, que se caracteriza por ser una combinación de organismo evolucionado y máquina, es una entidad distinta de sus predecesores humanos y maquinales, como el robot, que es un aparato electromecánico relativamente autónomo que puede tener cualquier forma en función de su uso, y el androide, que puede ser un robot antropomórfico carente de elementos orgánicos o bien un humanoide manufacturado tecnológicamente a partir de diversos elementos, entre ellos sustancias orgánicas. (44-45)

La saga conexas en los relatos de ciencia ficción es vasta, heterogénea y en general bastante conocida.

9. En “El malestar en la cultura” (*Obras completas* Vol. XXI. Amorrortu, Buenos Aires, 1992, pp. 57-140).

proyecto divino de la creación como modo de aproximarse a Dios y esperar su llegada, y no por un afán científicista y de progreso. Tal como sostiene Noble, pensadores como Paracelso, Francis Bacon, Robert Boyle, Michel Faraday, Isaac Newton, Charles Babbage, Auguste Comte y Thomas A. Edison, entre muchos otros, estuvieron afines al milenarismo. Por ejemplo, Newton

desde el principio “mostró una indiferencia soberana hacia los usos prácticos de la ciencia”. A lo largo de su vida, sus esfuerzos científicos para discernir las leyes operativas de la naturaleza se “dirigían casi de forma exclusiva al conocimiento de Dios”. Las creencias religiosas de Newton lo animaron “a perseguir la eficacia divina en cada aspecto del orden material”. En consecuencia, para Newton, develar la lógica oculta del universo era comprender, y en este sentido identificarse con la mente del Creador. De esta manera, como científico con pretensiones divinas, Newton ya había comenzado su ascensión.<sup>10</sup> (86)

Por otra parte, resulta interesante la categorización sobre la ciencia ficción y su vínculo con la tecnología presentada por Javier Lorca (2010). En su propuesta de una tercera y última fase caracterizada por un movimiento centrípeta –la primera y la segunda se encuentran vinculadas, respectivamente, con corrientes centrífugas y orbitales– se indica los nexos con un “proceso de interiorización de la tecnología en el cuerpo” (106).<sup>11</sup> En este sentido, y en la órbita de la tecnología, los efectos de la tecnociencia están produciendo un desplazamiento de su atención de la conquista del universo a una “endocolonización” (Virilio, 2003)<sup>12</sup> que concentra su interés en el espacio interior del cuerpo humano.

La intención de crear seres similares a los humanos –la leyenda de Dédalo, las criaturas móviles de metal construidas por los ingenieros alejandrinos Ctesibio y Hero, los autómatas de Leonardo da Vinci, Jacques de Vaucanson y Pierre Jaquet-Droz, y muchos otros (Ball, 2012; Sarti, 2012)–,<sup>13</sup> y la restauración u optimización de humanos, data de varios siglos atrás. No obstante, desde las últimas décadas del siglo XX la cuestión ha cambiado de forma sustancial. Como expresa Philip Ball (2012), ahora los constituyentes

que acoplamos para componer la criatura de Frankenstein no son piernas, brazos, cabezas ni cerebros, sino genes y otros fragmentos de ADN. Para copiar seres humanos ya no necesitamos “filas y filas de recipientes grávidos”, sino la técnica de clonación por manipulación de ADN. Al mismo tiempo, la genética brinda una

10. En *La religión de la tecnología. La divinidad del hombre y el espíritu de invención* (Paidós, Barcelona, 1999).

11. En *Historia de la ciencia ficción. Y sus relaciones con las máquinas (de las naves espaciales a los cyborgs)* (Capital Intelectual, Buenos Aires, 2010).

12. Paul Virilio en *El arte del motor. Aceleración y realidad virtual* (Manantial, Buenos Aires, 2003).

13. En *Contra natura. Sobre la idea de crear seres humanos*, de Philip Ball (Turner, Madrid, 2012), y en *Autómata. El mito de la vida artificial en la literatura y el cine*, de Graciela C. Sarti (Facultad de Filosofía y Letras / Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2012).

nueva explicación cartesiana y mecanicista del género humano: somos, se nos dice, máquinas controladas por genes.<sup>14</sup> (391)

Algunos científicos y expertos en robótica, desde algunos lustros atrás –como Marvin Minsky (1986), Hans Moravec (1999) y Ray Kurzweil (1999)–,<sup>15</sup> vienen sosteniendo que no falta mucho tiempo para que se logre trasladar una mente humana a una máquina, la denominada “subida” –*uploading*–. O como afirma Naief Yehya (2001): “tenemos que aceptar que el ser humano no es un producto final ni la cúspide de la creación, sino sólo una etapa intermedia, un eslabón entre el simio y un ser superior que aún no podemos imaginar del todo. Asimismo, debemos atrevernos a considerar que el hecho de haber nacido humanos no implica obligatoriamente que debamos morir como tales” (215).<sup>16</sup>

Del mismo modo, Peter Sloterdijk (2003) expresa:

Si “hay” hombre es porque una tecnología lo ha hecho evolucionar a partir de lo prehumano. Ella es la verdadera productora de seres humanos, o el plano sobre el cual puede haberlos. De modo que los seres humanos no se encuentran con nada nuevo cuando se exponen a sí mismos a la subsiguiente creación y manipulación, y no hacen nada perverso si se cambian a sí mismos autotecnológicamente.<sup>17</sup> (16-17)

Una acción que Sloterdijk (2000, 2012) denomina como “antropotécnica”, a través de una doble significación: la mejora del mundo –a partir de las técnicas aplicadas por unos humanos sobre otros para la gestión de los Estados– y el crecimiento de los humanos –por medio de las tecnologías utilizadas por los humanos sobre sí mismos.<sup>18</sup>

A través de estos enfoques, un reservorio tan venerado y protegido desde milenios atrás como ha sido el cuerpo, se ha convertido en una funda rústica e incompleta que necesita ser reformada y trascendida. Lo que significaría poder modificar y perfeccionar sus atributos como si fuera una máquina.

Desde una óptica diversa, y en tono de advertencia en cuanto a la falta de límites de la tecnociencia, Paula Sibilía (2013) sostiene:

la replanificación de la especie humana, posibilitada por la postevolución auto-dirigida, es un tema sumamente problemático que acarrea graves connotaciones éticas y políticas. La responsabilidad por la producción de cuerpos y subjetividades en la población global del siglo XXI parece caer en manos de una tecnociencia

---

14. En obra de Ball ya citada.

15. Minsky en *La sociedad de la mente* (Galápago, Buenos Aires, 1986), Moravec en *Robot. Mere Machine to Transcendent Mind* (Oxford University, New York, 1999) y Kurzweil en *La era de las máquinas espirituales* (Planeta, Barcelona, 1999).

16. En texto de Yehya ya citado.

17. En “El hombre operable. Notas sobre el estado ético de la tecnología génica” (*Revista Laguna*, n° 14, Marzo 2003, pp. 9-22).

18. En *Normas para el parque humano* (Siruela, Madrid, 2000) y *Has de cambiar tu vida* (Pre-Textos, Valencia, 2012).

que opera según la lógica ciega del capital, menguando la capacidad de acción de los organismos públicos, de las instancias políticas tradicionales y de los Estados nacionales, instituciones que solían orquestar el biopoder característico de las sociedades industriales. [...] En pleno proceso de formateo del hombre postorgánico: aquellos que no logren alcanzar la categoría de *posthumano*, sellando el pacto de trascendencia con las seductoras promesas y con los arduos imperativos de la tecnociencia contemporánea, estarán condenados a volverse *subhumanos*.<sup>19</sup> (135-36, 190)

De este modo, el presente y el futuro de la especie humana se encuentra en una etapa dirigida hacia una evolución posthumana. Un proyecto homólogo al de numerosas ficciones, dadas a conocer décadas atrás y recientemente, y desplegadas en textos literarios como *Brave New World* (*Un mundo feliz*, 1932) de Aldous Huxley, *More Than Human* (*Más que humano*, 1953) de Theodore Sturgeon, *Ubik* (1969) de Philip K. Dick, *Blood Music* (*Música en la sangre*, 1985) de Greg Bear, *Diaspora* (*Diáspora*, 1997) de Greg Egan, *Altered Carbon* (*Carbono alterado*, 2002) de Richard Morgan y otras. Y en películas como *Gattaca* (Dir. Andrew Niccol, 1997), *The 6th Day* (*El sexto día*. Dir. Roger Spottiswoode, 2000), *The Island* (*La isla*. Dir. Michael Bay, 2005), *Surrogates* (*Identidad sustituta*. Dir. Jonathan Mostow, 2009), *Transcendence* (*Transcendence: identidad virtual*. Dir. Wally Pfister, 2014) y *The Titan* (*El titán*. Dir. Lennart Ruff, 2018), entre otras.

### Ni bioconservadores, ni transhumanistas

En el contexto actual de un capitalismo postindustrial de alcance global, las corporaciones productoras de publicidad se encuentran inmersas en un proyecto que gestiona la promoción de individuos hiperconsumistas. En detrimento del ejercicio manual y mecanizado –propio de la modernización y la era industrial–, las funciones humanas han pasado a estar dominadas por las tecnologías digitales. La tendencia se orienta hacia un modelo de ser humano sumiso y acrítico en el marco de un programa global, como formando parte de un sistema que impone una organización de entrada y salida –*input and output*– con escaso contenido en el interior.

La humanidad se encuentra ante un dilema que demanda acuerdos y valoraciones éticas y políticas. Un camino que nos enfrenta a un borde en el cual hay que tomar la decisión de detenerse o avanzar. El problema es que se trata de una frontera que se disuelve cada día más, una zona que se presenta difusa y sin límites precisos entre las supuestas visiones apocalíptica de los bioconservadores y paradisiaca de los transhumanistas. La presentación de debates en los que muchas veces se entrecruzan lo tradicional y lo innovador, lo nacional y lo global, lo esencial y lo transitorio, lo natural y lo material...

---

19. En *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales* (Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2013). Énfasis en el original.

Estamos ante una encrucijada que implicaría a mi juicio definir con claridad si deben existir o no demarcaciones. Y, en el caso de que tengan que existir, dónde fijarlas. El alcanzar entendimientos sobre la identidad de la naturaleza humana. Y el compromiso de asumir definiciones urgentes sobre los propósitos en cuanto a los usos de la tecnología y sus costos. Si tenemos en cuenta las enormes diferencias socioeconómicas existentes entre los humanos, habría que ir en la búsqueda de zanjar las desigualdades y encontrar un equilibrio entre los costos monetarios que conlleva la “elevación” de unos pocos –aquellos que puedan pagarla– y el mejoramiento socioeconómico y cultural de innúmeros –aunque para muchos resulte una utopía–. Resoluciones, en definitiva, que no deben estar sujetas a intereses particulares o de mercadeo.

*Claudio Paolini.*

# TERRITORIOS USURPADOS

Ciencia Ficción



## Análisis crítico de la subjetividad moderna en la obra de Stanislaw Lem<sup>1</sup>

**Yerson Alejandro López Chacón**

(Universidad Santo Tomás - Maestría en Estudios Literarios, Colombia)<sup>2</sup>

**Resumen:** Este artículo examina la crítica al antropocentrismo y a la noción de subjetividad moderna, dentro de la literatura de ciencia ficción, propuesta por Stanislaw Lem. Para ello, establece un diálogo entre este género literario y la filosofía contemporánea, en particular, con los planteamientos de la Escuela de Fráncfort y su despliegue teórico, al comenzar con la teoría crítica hasta llegar a la noción de Sobremodernidad. Por consiguiente, se ubica la apuesta estética de Stanislaw Lem y los vasos comunicantes con la teoría crítica planteada por la primera generación de esta escuela filosófica, y sus respectivas influencias en una nueva comprensión del sujeto. Se toma como referencia la obra narrativa *Fábulas de robots*, con el objetivo de sustentar cómo la literatura de ciencia ficción se convierte en la expresión de una nueva subjetividad, frente a la crisis de sentido que afronta el hombre dentro de la civilización tecnológica. Así, se argumenta como esta literatura, expuesta por el autor polaco, es un horizonte de sentido que se despliega en distintos mundos posibles, para que el sujeto pueda agenciar su devenir y habitar poéticamente su realidad.

**Palabras claves:** Subjetividad, ciencia ficción, sobremodernidad, civilización tecnológica

**Abstract:** This article examines the critique of anthropocentrism and the notion of modern subjectivity, within the science fiction literature, proposed by Stanislaw Lem. To this end, it establishes a dialogue between this literary genre and the contemporary philosophy, in particular with the approaches of the Frankfurt School and its theoretical deployment, when beginning with the critical theory until reaching the notion of supermodernity. Consequently, it is located the aesthetic bet of Stanislaw Lem and the communicating vessels with the critical theory posed by the first generation of this philosophical school, and their respective influences in a new understanding of the subject. It is taken as reference the narrative work fables of robots, with the aim of supporting how the science fiction literature becomes the expression of a new subjectivity, in the face of the crisis of sense faced by man within the technological civilization. Thus, it is argued as this literature, exhibited by the Polish author, is a horizon of meaning that unfolds in

---

1. Este trabajo tiene varios puntos de contacto con la tesis de maestría *Distopías poéticas de la sobremodernidad: Stanislaw Lem y su propuesta en fábulas de robots*, cuya autoría corresponde a Yerson Alejandro López Chacón, Nelson Raul Piraquive Betancourt e Ingrid Maritza Ruiz Parra.

2. Licenciado en Ciencias Sociales, Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Magister en Estudios Literarios de la Universidad Santo Tomás. Candidato a doctor en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, Universidad Autónoma de Barcelona, España. Catedrático en la Facultad de Arte, Comunicación y Cultura de la Uniagustiniana; en la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad EAN, orienta la formación en escrituras creativas, competencias comunicativas, historia del cine y saber pedagógico. Correo electrónico: yalopez@universidadean.edu.co

different possible worlds, so that the subject can agency his evolution and inhabit his reality poetically.

**Keywords:** Subjectivity, Science Fiction, Supermodernity, Technological Civilization

*Recibido:* 15 de abril. *Aceptado:* 29 de mayo.

## Introducción

### Planteamientos filosóficos de referencia. Lem y la Escuela de Fráncfort

El presente artículo de reflexión desarrolla la hipótesis respecto a que Stanislaw Lem, como se evidencia en sus obras ensayísticas y biográficas<sup>3</sup>, mantiene una estrecha relación de correspondencia con los teóricos de la Escuela de Frankfurt, en especial con Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, al construir vasos comunicantes en su proyecto narrativo con los planteamientos y críticas filosóficas que se despliegan en esta escuela. Por esta razón, en la Polonia de la segunda mitad del siglo veinte dominada por la antigua URSS, Lem sostuvo diversos debates frente a la posición ortodoxa socialista respecto al autoritarismo y poder burocrático del Estado, al punto que, se vio obligado a evadir la censura estalinista sin perder su carácter crítico y su simpatía por la corriente marxista. De esta manera, constituyó una literatura de ciencia ficción a partir de un compromiso ético y político, no como simple escapismo o entretenimiento.

Sin duda, esta escuela constituyó uno de los pensamientos más influyentes del siglo XX. A partir de su fundación en 1923, planteó en el campo de la filosofía una crítica profunda a la cultura burguesa y su ideal de razón objetiva, mediante dos ejes fundamentales: la reducción de la libertad y su oposición a la masificación degradante del sujeto. Es evidente la complejidad de todos los pensadores que integraron esta escuela, su heterogeneidad y eclecticismo, pero en este artículo se destaca un elemento en común, la responsabilidad que asigna al pensamiento contemporáneo, por el rescate de la razón y la necesidad de un sujeto crítico, en un mundo marcado por las pugnas ideológicas y la búsqueda de verdades absolutas que pretenden objetivar el conocimiento. Así, es posible examinar la siguiente definición de sujeto, que circunscribe una racionalidad instrumental y objetiva desde la modernidad

En el imaginario moderno, para definir al 'sujeto' se pone toda la fuerza en su razón y en el lenguaje con que se nombra lo que pasa por la razón. De esta manera la categoría sujeto ha ido saturándose de discurso, de lenguaje, pero quedando vacía, se ha ido perdiendo la realidad, se ha ido perdiendo la vida que habita en

---

3. Para los interesados en este aspecto se recomienda revisar la obra autobiográfica de Lem, titulada *El castillo alto*, donde el autor cuenta los detalles de sus influencias literarias y filosóficas, junto a episodios de su vida en Polonia, antes y después de la Segunda Guerra Mundial.

ella... el sujeto racional abstracto separado del otro, del mundo, de sus propias mediaciones, deviene en sujeto vacío, sin historia, sin concreciones. El sujeto racional sustancia, es sujeto cosificado, objetivado, alienado, que pierde su historicidad, su acción, su impermanencia, su transformación. (Alvarado 26)

En este sentido, frente a una concepción moderna de la subjetividad, es importante deducir que de acuerdo con la teoría crítica marxista, adscrita a la mencionada Escuela, el hombre o sujeto de la civilización moderna se encuentra inmerso en el progresivo dominio de la razón instrumental, donde es reducido como sujeto a la utilidad de sus acciones, a ser centro reactivo de factura mecánica, ajeno a toda decisión reflexiva, organizado para obedecer, aceptando automáticamente lo que viene de afuera, como pieza de un orden que lo constituye y lo define. De esta forma, Adorno y Horkheimer, como ejercicio de toma de posición, evidencian el trasfondo de una época caracterizada por la pérdida de la libertad, la cosificación social y la realidad convertida en el escenario de la razón instrumental. Tal como lo sustenta Adorno, en su *Dialéctica Negativa*.

El sujeto es la mentira, porque niega sus propias determinaciones objetivas en función de la incondicionalidad de su propio dominio (Herrschaft). Recién habría sujeto después de haberse desprendido de tal mentira y de haber tirado su cobertura con la propia fuerza que le viene de la identidad (Adorno, *Dialéctica Negativa* 274)

En este orden de ideas, el propósito de esta corriente consistió en investigar el concepto de racionalidad inmerso en la industria cultural de su tiempo y como los avances técnicos acompañaron un proceso de deshumanización. En consecuencia, frente a esta lógica de dominación y automatización de la vida humana se propone la reivindicación de un pensamiento autónomo. Esta propuesta parte de la reflexión por lo que implica la idea del progreso, el cual amenaza con destruir la autonomía del individuo, ya que su capacidad de resistencia al aparato de manipulación de las masas, y su juicio independiente, parecen ir en detrimento de su propia razón. Horkheimer, lo desarrolla en su obra, *Crítica de la razón instrumental*.

El método de la negación, la denuncia de todo aquello que mutila a la humanidad y es obstáculo para su libre desarrollo, se funda en la confianza en el hombre. [...] Si por Ilustración y progreso espiritual comprendemos la liberación del hombre de creencias supersticiosas en poderes malignos, en demonios y hadas, en la fatalidad ciega -en pocas palabras, la emancipación de la angustia- entonces la denuncia de aquello que actualmente se llama razón constituye el servicio máximo que puede prestar la razón. (Horkheimer 177)

Por lo tanto, cuanto más se debilita el concepto de razón, mayor es su manipulación ideológica. Esta razón instrumental se convierte entonces en el fracaso y exterminio del sujeto, ya que se sirve como excusa para dominar al hombre en todas sus dimensio-

nes, éticas, políticas sociales y económicas; pues convierte al sujeto en un dispositivo mercantil, hecho para la tecnificación y el consumo, esta circunstancia conlleva al sujeto a estar avasallado. Desde este punto surge la necesidad de construir un nuevo tipo de subjetividad, el sujeto agenciado.

### **El papel del sujeto en la apuesta ficcional de Stanislaw Lem**

Para analizar el papel del sujeto, dentro de la literatura de ciencia ficción (CF), expuesta por Stanislaw Lem, es imprescindible destacar este punto como *leitmotiv* en su proyecto narrativo. Así, la reflexión por el ser humano se presenta desde su primera novela: *El hospital de la transfiguración* en (1946), hasta el final de su carrera literaria, con su último libro de cuentos, publicado en español, *Máscara* (2003), inquietudes que continúan, en su carrera como ensayista e investigador hasta el final de su vida.

He vivido en sistemas sociales radicalmente distintos. No sólo he experimentado las enormes diferencias entre la pobre pero independiente Polonia capitalista (si corresponde llamarla así) de preguerra, la Pax Soviética en los años 1939-41, la ocupación alemana, el regreso del Ejército Rojo, y los años de posguerra en una Polonia muy diferente, sino que al mismo tiempo llegué también a entender la fragilidad que todos los sistemas tienen en común, y aprendí cómo se comportan los seres humanos en condiciones extremas, cuan imprevisibles se vuelven bajo una presión enorme, de modo que casi nunca es posible predecir la conducta, he ahí la clave de mi literatura. (Lem, *El castillo* 17)

Este interés del autor por abordar al sujeto y su comportamiento en condiciones extremas, encierra un profundo pesimismo respecto a la condición humana. Patentiza su exigencia por plantear a los lectores interrogantes existenciales, claves para comprender el propio devenir, a partir de problemáticas que someten al hombre en su contexto sociohistórico. Así, se hace posible explicar cómo estos cuestionamientos conforman una nueva subjetividad a partir de su propuesta literaria y con ello analizar una obra sustancial en el desarrollo de su apuesta ficcional para repensar el sujeto, a saber: *Fábulas de robots*.

Esta obra plantea una relación alegórica -hombre-máquina-, entre *paliduchos* y *robots*, circunstancia que permite abordar una dimensión ética en los relatos. Su interés es generar profundas reflexiones, y trascender el tono de moraleja correspondiente a la fábula clásica. El autor busca constituir una propuesta óptica como dimensión del sujeto, un espacio de reflexión donde su agenciamiento debe ser el pilar de una nueva subjetividad, ello para garantizar la supervivencia del hombre sobre la tecnología en su universo social.

El sujeto de la CF en Stanislaw Lem no está dispuesto a aceptar las reglas y los marcos normativos que lo constriñen. Este modelo hegemónico de la historia, donde el

hombre ha sido arrojado, es ahora incierto, pues a partir de la lectura de mundos ficcionales se toma una posición más política frente al contexto cultural moderno y sobremoderno<sup>4</sup>, circunstancia que sugiere las mismas dinámicas de explotación y alienación referenciadas en su obra. La nueva subjetividad requiere de un elemento que anteriormente había sido invisibilizado: el poder de fabular e imaginar un mundo más allá de su propio devenir.

Se toma como referencia el concepto de Sobremodernidad, planteado desde la antropología social de orden fenomenológico, ya que se considera, en esta investigación, una categoría heredada del paradigma frankfurtiano, como crítica de la sociedad occidental capitalista y consumista contemporánea. Aunque no es el objetivo fundamental de este artículo, es indispensable mencionar que existen numerosos estudios que documentan la influencia de la Escuela de Frankfurt en destacadas posturas filosóficas de la actualidad, como el caso, del reciente fallecido, Zygmunt Bauman y el pensador estadounidense Richard Rorty.<sup>5</sup>

En concordancia, entre la apuesta estética de Lem y la urgencia de una nueva subjetividad en el contexto sociocultural contemporáneo, es posible afirmar que el hombre en esta apuesta ficcional, no se manifiesta desde un modelo antropocéntrico; el escritor busca fundar un *nuevo sujeto* abarcador, con una conciencia crítica, al comprender aquellos actores que hacen parte de su entorno. Por tanto, cada fábula aborda aspectos esenciales de la expresión más íntima de la solidaridad humana tal como son la amistad, honestidad y fragilidad del hombre, alterados por sus deseos de ambición y poder, que reflejan la intención del escritor polaco de plasmar estas contradicciones de la existencia humana en medio de un sistema caótico sobremoderno.

El texto de reflexión relacionado, constituye una breve aproximación a los aspectos mencionados, de forma general, en esta introducción. Los cuales fueron desarrollados de forma profunda en la tesis de grado, para obtener el título de *Master en Estudios Literarios*, como consta en los reconocimientos finales, soportado en un diseño metodo-

---

4. Concepto acuñado por el antropólogo francés Marc Auge, para referirse a la aceleración de todos los factores constitutivos de la modernidad del siglo XVIII al XX, también llamada hipermodernidad. Desde esta perspectiva, el sujeto está determinado a partir de una nueva concepción de la identidad ya no como algo auto contenido, sino entendido desde una hibridación cultural que sustenta todos los procesos identitarios actuales. Procesos que conforman nuevas relaciones entre los seres humanos, donde el espacio se interpreta desde la práctica de los lugares y los no lugares, éstos últimos entendidos como aquellos instantes donde el hombre hace uso de un lugar sin desarrollar una pertenencia, al mostrar un mundo en caos y en crisis con relaciones espaciales impredecibles. Es entonces, cuando los intersticios entre el individuo y la relación con su entorno construyen una serie de redes que orientan las acciones hacia una *sobremodernidad* en el desarrollo discursivo de la propuesta Augeana, donde en esencia lo social se construye como un territorio de relaciones espaciales en cada producción cultural, y el escritor de ciencia ficción actúa como un etnógrafo que retrata la soledad de la condición humana.

5. Frente a este punto se recomienda revisar el libro de Adolfo Vásquez Rocca, titulado.: La influencia de la Escuela de Frankfurt en Zygmunt Bauman y Richard Rorty: de la teoría crítica a la modernidad líquida.

lógico específico<sup>6</sup>. Se presentan en la referencia bibliográfica autores que no son directamente citados dentro del artículo, pero que su lectura fue esencial para la conformación del discurso entorno al género literario de la CF y su crítica la subjetividad moderna; tal como lo plantean en sus estudios Pablo Capanna, Darko Suvin, Terry Eagleton; incluso en el concepto de Habitar poético, el filósofo alemán Martin Heidegger.

### **La literatura de CF como el agenciamiento de una nueva subjetividad**

La novedad de esta apuesta estética ficcional, radica en el agenciamiento de una nueva subjetividad, la cual permite asumir la vida de una forma distinta, con una mirada crítica, rigurosa e intelectual. Así, el hombre desarrolla la capacidad de observación, sin perder sensibilidad dentro de su contexto cultural. De esta manera cada fábula es, en suma, la expresión más pura de las contradicciones del hombre, las cuales deben ser reveladas si se quiere pensar en un futuro en donde la sociedad y los sujetos tomen conciencia de clase, se emancipen de la dependencia de la máquina y no estén subyugados a ningún tipo de régimen totalitario, para que se establezca un equilibrio que no condene la diferencia y el respeto por otras culturas. De esta forma la literatura de CF está en correspondencia con la Dialéctica de la ilustración, postura central de la escuela referenciada.

La humanidad ha debido someterse a cosas terribles hasta constituirse el sí mismo, el carácter idéntico, instrumental y viril del hombre, y algo de ello se repite en cada infancia. El esfuerzo para dar consistencia al Yo queda marcado en él en todos sus estadios (in jedem Augenblick), y la tentación de perderlo ha estado siempre acompañada por la ciega decisión de conservarlo. (Adorno y Horkheimer 84)

Ahora bien, es importante recalcar que en la propuesta narrativa de Lem es evidente la exigencia por detenerse en esta reflexión por el ser humano y su subjetivación. Asumir una concepción distinta frente a la condición humana, un agenciamiento capaz de vertebrar la lógica implacable del contexto moderno y su correspondiente incompreensión. La caducidad de los grandes relatos lleva al autor a plantear una crítica (sin intenciones panfletarias) a modo de manifiesto, desde el humor y la sátira, orientada a repensar el sujeto y su papel activo en la transformación de sí mismo y su sociedad.

---

6. El diseño metodológico del trabajo está soportado por un principio de organización de los argumentos y sus relaciones entre los distintos autores, constituidas no mediante un estricto orden cronológico, ya que el propositivo de este modelo analítico discursivo consiste en establecer una relación dialógica entre los distintos enfoques que fundamentan, cada uno desde sus propios dominios teóricos y metodológicos, las reflexiones y aportes en la construcción de una nueva subjetividad en la literatura de ciencia ficción. Este modelo se constituye desde un orden diacrónico inductivo, en el cual los postulados desarrollados por Stanislaw Lem se complementan, en la medida que se potencializan discursos y se entrecruzan miradas para precisar las características de una distopía poética sobremoderna. En consecuencia, todos los discursos que se presentan en esta publicación, corresponden a una época determinada, donde el contexto marxista atraviesa los discursos filosóficos y sociológicos entre los sesenta y la última década del siglo veinte, época de producción de la obra examinada: *Fábulas de robots*.

Por tanto, para este escritor se hace necesario enunciar una nueva subjetividad frente a la inanidad que supone la modernidad, y subrayar el papel activo que debe retomar el hombre por sacar a la luz su propio pensamiento y poder de transformación. Esta tarea la emprende la CF distópica desarrollada por Lem, ya que las características socio-históricas marcadas por la opresión se articulan con la posibilidad de imaginar del sujeto. Es así que el hombre mediante la CF puede librarse de la caducidad sobremoderna. En síntesis: el sujeto elidido es el que se debate en una época de la muerte de su identidad y su desesperación, es entonces cuando la CF se convierte en la oportunidad de configurar un sentido crítico frente a la realidad, y rescatar los valores esenciales de su humanismo, sin despreciar tanto al colectivo social como a sus propias creaciones cibernéticas, al emanciparse de las necesidades del mercado y dejar de ser un sujeto consumido por la angustia y la soledad sobremoderna.

Más aún, se requiere de un sujeto que domine su pensamiento, un sujeto que racionalice la dominación de la máquina y la tecnología, un sujeto que no está subyugado a un dogma oficialista político, este es el aporte de la literatura de CF propuesta por Lem. Esta nueva manera de concebir al sujeto significa su emancipación de la constitucionalidad del Estado nacional y la imposición de una representación objetiva del modelo moderno y la estructura fracturada de la sobremodernidad. Es allí donde el contexto la CF pone en contraste las dos subjetividades y permite al hombre afrontar una nueva forma de representación de su propio ser. Se propone, de este modo, como una literatura de ideas, que hace énfasis en universos de posibilidades que dan apertura a su humanidad mediante el uso de diferentes alteridades, funcionales a la conformación de nuevas subjetividades.

A partir del siglo veinte, las expresiones artísticas del sujeto fuera del marco de la racionalidad científica, comenzaron a percibirse de tal forma que con el paso del tiempo se transformaron en la evidencia palpable de un sistema que entraba en crisis. Dicha descomposición contó con la fuerza necesaria para dar apertura a una serie de cambios culturales y sociales, que sumados a los avances impulsados por la ciencia, la tecnología y el auge del consumismo capitalista, desembocan en la expresión de un nuevo sujeto. El modelo positivista de científicidad, representado en la configuración de una teoría tradicional aplicada a todos los campos de saber y del sujeto, que tuvo su apogeo entre los siglos diecinueve y veinte, se encontró en franca decadencia, por lo que, lejos de impulsar los ideales del progreso y el dominio de la técnica, se ha convertido en el mayor reto a superar por la CF. El recurso: un sujeto que evalúa su mundo al estar consciente de la dominación y busque su emancipación.

Detrás de ese sujeto todopoderoso que se considera creador del mundo, garantía del saber, previsor de las acciones, fuente del significado, organizador de la sociedad, se-

ñala Adorno una instancia débil amenazada por la disolución. Debido a esta situación de precariedad es que el sujeto necesita de mecanismos de reforzamiento que vuelvan a suturar sus costuras, que lo coloquen otra vez en su independencia ideológica de lo natural y neutralicen la posible recaída en hybris. Estos mecanismos, que podríamos denominar “mecanismos ideológicos”, deberían sostener y reproducir la subjetividad como dominio e identidad, es decir deberían producir la ideología de la subjetividad, el cierre del sujeto sobre sí mismo (Robles 152).

Al mismo tiempo, para Stanislaw Lem las consecuencias de estos modelos: el racional moderno y el sistema superfluo de la sobremodernidad no pueden tener otra consecuencia que la subyugación del hombre frente a la cultura del consumo y el imperio cibernético. De tal manera, desde la época de Lem hasta la actualidad se presenta una proliferación de obras que apuntan a satisfacer las necesidades del mercado y la pérdida de profundidad del sujeto, fenómenos que expresan la muerte de la racionalidad crítica para el hombre contemporáneo. Frente a esta situación Lem se apartó de forma radical, oponiéndose al paradigma hegemónico de la cientificidad desplegado por la modernidad, y con ello anticipó las fracturas que tendría este modelo. Así pues, la manera de cosificar el mundo señala la relatividad y los prejuicios del sujeto frente al conocimiento y la realidad, un método incontaminado de lo social fundado en la matemática y la lógica.

### **La apuesta estética ficcional en *Fábulas de robots***

Estas reflexiones se manifiestan, de forma alegórica, en la primera fábula titulada *Los dos monstruos*. Aquí, se cuenta la historia de un poderoso Estado, en un lugar muy apartado ubicado en el polo galáctico, llamado *Argentios*, planeta que sufre el ataque de un monstruo que desea aniquilar su reino.

Toda la capital estaba llena de pavor; el rey *Inhistón* mandó llamar a los sabios, que estuvieron meditando noche y día, juntando sus cerebros para mejor analizar el problema y éstos proclamaron que solamente con ingenio era posible aniquilar al monstruo. Así que el rey ordenó que el Gran *Cibernador* de la Corona, el Gran *Aridinámico* y el Gran *Abstraccionista* conjugaran sus conocimientos para elaborar los planes de un electroser capaz de lanzarse contra el monstruo. (Lem 41)

Frente a la maldición desconocida que sufre este planeta, su rey ordena a los sabios que se encarguen de destruir al monstruo, entender su mecanismo de funcionamiento, su procedencia y sus puntos débiles, para demostrar que la inteligencia es la clave de la victoria. Pese a ello, los tres especialistas no logran ponerse de acuerdo, cada uno idea un plan para detener al temerario monstruo que asola sus tierras, pero los planes resultan infructuosos, ya que el monstruo desconocido resiste todos los ataques y resulta invencible. Solo resta un camino para los *Argentios*, consiste en descifrar una profecía

ancestral, que desde tiempos inmemoriales está grabada en el cetro del rey y dentro de éste existe un trozo de cristal que vaticinan las razones de su catástrofe.

Ante la angustia de su inminente desaparición el rey *Inhistón* convocó a todos sus sabios, estos comenzaron a meditar día y noche hasta descifrarla inscripción grabada en el cetro, con mucho esfuerzo comprendieron lo que significaba, destruyeron el símbolo monárquico y de éste escapó un trozo de cristal, el cual comenzó a escribir con fuego el mensaje milenario para su civilización.

En medio del resplandor del aire, el cristal escribió y les explicó que todos ellos eran los lejanos descendientes de un ser que hacía ya miles de siglos había engendrado el propio creador del monstruo. Y ese antiguo creador del monstruo no se parecía a las criaturas racionales de cristal, de acero o de oro ni a nada de lo que vive y está hecho de metal. Pues dicho ser y todos sus semejantes habían salido del océano y construyeron unas máquinas que por ironía llamaban corderos de hierro y que sumieron en la más espantosa esclavitud. Como carecían de la fuerza necesaria para rebelarse contra los hijos del océano, las criaturas metálicas volaron por el espacio, huyendo de la esclavitud hasta el archipiélago estelar más alejado, *Argentio* no era más que un grano de arena perdido en el desierto (Lem 45).

El monstruo que repudian resulta ser parte de su propia estirpe, provienen de un creador milenario, él fabricó *corderos de hierro* máquinas para perfeccionar y dominar. Sin embargo, sus planes se vieron frustrados y su propia creación escapó de sus manos, las máquinas huyeron con el propósito de obtener su libertad. Entonces, esta raza creadora humana se encargará de vengar la afrenta y desaparecer todo vestigio de insurrección cibernética y de esta manera eliminar en el universo aquello que se deriva del atributo tecnológico y su evolución, como son el producto del cristal, acero y demás elementos que se fusionan en sus propias invenciones.

Así, Lem establece una dialéctica entre cibernética y antropomorfismo, al situar en diálogo contrapuntístico el avance tecnológico y la condición humana, para evidenciar cómo el género literario en cuestión es prospectivo, con respecto a los peligros que conlleva entender la máquina como un paso evolutivo de la especie. Así, el hombre moderno ha creado artefactos tecnológicos a su imagen y semejanza, como invención de un demiurgo, con máquinas que representan la prolongación de su propia existencia. Estas creaciones, desde el punto de vista de Lem, implican la perfección de las capacidades biológicas del hombre, con ello, el autor anticipa el surgimiento de lo que hoy se conoce como nanobiotecnología, ingeniería genética, el desarrollo de la robótica y las tecnologías digitales de la comunicación y la información; avances científicos que han determinado el derrotero de la especie humana, no desde sus ideales antropomórficos, más bien lo contrario de la misma, su deshumanización progresiva. Por ello, no es casual

el título de la obra: *Fábulas de robots*, ya que para Lem dotar de atributos humanos a las máquinas, implica una crítica irónica a la concepción antropomórfica del progreso cibernético, en donde la máquina resultará ser más humana que la misma especie que la creó.

Por esta razón, el sujeto moderno se muestra desde el agotamiento epistemológico de su propio antropomorfismo, al satirizar el cientifismo se ridiculiza los logros y cuestiona la autoridad misma de la ciencia. Así, Lem manifiesta las contradicciones del totalitarismo que lo rodea. De tal manera, estas fábulas se convierten en una crítica de la metodología científica, crítica del objetivo de la ciencia y crítica de la propia comunidad científica. El hombre creó las máquinas para demostrar su dominio sobre la ciencia y la tecnología sin pensar que ello lo llevaría a perder su propia condición de sujeto, a perder su propia subjetividad, su misma condición humana, convirtiéndose en un ser despreciable ambicioso y cruel.

Estas manifestaciones del comportamiento humano, enmarcadas en el perfeccionamiento constante, parten del exceso de racionalidad y la avalancha de inventos que pretenden facilitar la existencia. Lo anterior sustenta sus condiciones de alienación, al direccionar la vida hacia el paradigma del progreso y la felicidad del sistema, donde pasó a ser objeto, mercancía del consumo, perdiendo así sus propias cualidades esenciales humanas. Así continúa la historia de los dos monstruos, *Los Argentios* empiezan a comprender qué significa descender de los corderos de hierro y el anatema que los conducirá a su desaparición.

Pero sus antiguos amos no se olvidaron de los libertos, que llamaban insurrectos, y nunca dejaron de buscarlos a través del cosmos, recorriéndolo de este a oeste de la muralla galáctica y del polo norte al polo sur. Y donde quiera que descubran a los inocentes descendientes del primer cordero de hierro, en los soles oscuros o claros, en los planetas ardientes o helados, se valen de su maléfico poder para atormentarlos. ¡Así ha sido, así es y así será! Y para los desgraciados descendientes de aquellos antiguos y esclavos corderos de hierro no hay salvación ni perdón, ni pueden escapar a la espantosa venganza que convierte sus ciudades en un desierto estéril a través de la despiadada furia destructora del monstruo (Lem 46).

Desde el punto de vista del autor polaco, la venganza es propia de la episteme humana moderna, producto de un irreflexivo antropocentrismo, donde el sujeto intenta encontrar un orden, uno que se incorpore a los principios de claridad, generalidad e inmutabilidad y lo que está por fuera de éste, o no siga sus determinaciones, es condenado a desaparecer. Pero estos principios no son verdades reveladas, son simplemente convenciones científicas; lo que llaman inteligencia de la máquina no es más que su capacidad de adaptarse a las hipótesis del mundo del sujeto.

¡Pues que así sea! Y puesto que decidido está – dijo el rey - Ahora os revelaré el nombre de la criatura que nos arrastró a esa desventura; al subir al trono oí hablar de ella. ¿Acaso es un ser humano? -¡Tú lo has dicho! – Replicaron los miembros del consejo. Entonces el rey Inhistón le dijo al gran abstraccionista: ¡Cumple con tu obligación! (Lem 46)

En este sentido, al cumplir la orden de su rey y al aceptar su destino, el gran abstraccionista pronunció la temible palabra cuyas vibraciones llegaron hasta los más recónditos lugares del planeta, y entonces el cielo se estremeció y las torres se vinieron al suelo, fue el final apocalíptico de los Argentios, mientras tanto en el vacío del cosmos esperaban las naves de los Paliduchos, entendidos como el estadio más abyecto de la humanidad, y con sus resentidas palabras cierran la fábula.

-¡Lo conseguimos! -dijo el creador de los monstruos a sus compañeros-. Dejó de existir el Estado de los plateados. Nada queda de Argentio. Ya podemos irnos. En medio de las tinieblas, las popas de sus naves comenzaron a escupir llamas y huyeron por el camino de la venganza. El cosmos es infinito y sin fronteras, y tampoco tiene límites su odio, y cada día, cada hora, puede alcanzarnos. (Lem 47)

En consecuencia, estas fábulas permiten reflexionar ante todo al ser humano, evidenciar la incapacidad para entender cuestiones alejadas de sus parámetros culturales. Esta situación faculta a Lem para examinar la posición del ser humano en el universo, y así, invalidar razonamientos morales y filosóficos derivados de un antropocentrismo embaucador. Su papel como pensador, científico y creador literario apunta a construir el agenciamiento de un nuevo sujeto, entendido como la capacidad de crear espacios críticos, no hegemónicos de enunciación de su propio yo, pensado en y desde lo colectivo, al contrarrestar las lógicas de control que se le imponen.

Entonces, la muerte blanca es el paradigma del pensamiento hegemónico moderno, que cubre con su herrumbre positivista todo lo que toca, para destruir lo que no se adapta a su modelo ideológico. El incordio del sujeto moderno frente a las máquinas y la ciencia es que éstas no se pueden constreñir a su completo dominio, a una total sumisión. Por esta razón, Lem designa en sus fábulas a las máquinas como: *Los corderos de hierro*, con la ironía respectiva que contiene la expresión.

La idea de una supuesta subordinación de la máquina, sujeta a los caprichos y deseos antropocéntricos del hombre, está presente en todas las fábulas. Esto se vincula con el sujeto y la subjetividad moderna, la cual Lem critica, ya que manifiesta que este sujeto carece de autodeterminación. El bien o la máquina dentro de la concepción moderna están hechos para que un sujeto disponga de estos. Esta propuesta crítica de Lem se reafirma en otra de las fábulas, claves para comprender la dimensión de sus reflexiones, a saber: *De cómo Erg Autoexcitador venció a Paliducho*. En esta historia los robots contemplan a los seres humanos como bestias fabulosas, hasta el rey posee un ejemplar

homo disecado como parte de su colección privada. Este rey, llamado *Boludar*, llama al sabio más reconocido de su planeta *Halazonio*, le pide que le consiga un paliducho vivo, a costa de cualquier precio. Este sabio parte en busca de la repugnante criatura húmeda y viscosa, y, en su ausencia, otros dos sabios de la corte, advierten al rey de lo peligroso que es la especie de los paliduchos, toda la maldad que traen consigo y los infortunios que pueden generar. Así, comienzan a describir todo el funcionamiento físico y químico de esa extraña raza humana.

—¡Bien, bien! -exclamó el rey-. ¿Es cierto que es un ser nacido del agua y, sin embargo, tan opaco como el que tengo disecado? -También es cierto. Pues esa criatura tiene en su interior un gran número de tubos por los cuales circulan líquidos; dichos líquidos son de color amarillo y perla, pero en su mayoría son rojos y transportan un veneno terrible al que llaman oxígeno; dicho gas transforma en herrumbre o en llamas todo lo que toca. Por eso mismo se vuelve de color perla, amarillo y rojo. Suplicamos a su majestad que renuncie a su idea de traer un Homo vivo, pues se trata de la criatura más peligrosa y dañina que existe. (Lem 24)

En relación al sujeto y la CF, se expresa en estas páginas la preocupación del autor por la supervivencia del hombre y su relación con la cultura. Al analizar la realidad técnica y científica del siglo veinte, sostiene que en éste sobran las pruebas para demostrar que la sofisticación contemporánea siente un desprecio olímpico por la cultura, aunque a veces finja lo contrario; convirtiéndola incluso en mercancía de consumo o símbolo de estatus. Es importante recordar ahora que la CF recurre al enfoque desde distintas perspectivas históricas y cósmicas, para demostrar al hombre hasta qué punto son ridículos algunos de sus afanes más solemnes de controlar el universo y dominar la naturaleza a su antojo, esa es la paradoja que Lem plantea en esta fábula, cómo el ser humano puede ser tan despreciado que puede llegar a ser exhibido como fenómeno de feria.

Efectivamente, al poco tiempo apareció una noche una astronave con un enorme paquete, que descargaron y transportaron inmediatamente a los jardines reales. Pronto se abrieron las doradas puertas del parque para los súbditos del rey *Boludar*; entre los setos de brillantes, la glorieta de jaspe tallado y los monstruos de mármol, vieron en la jaula de hierro una criatura pálida y débil sentada en un pequeño barril, ante un recipiente lleno de una cosa extraña, cuyo olor recordaba al aceite, pero estropeado tras haberlo quemado en el fuego y, por lo tanto, inservible. Sin embargo, aquella criatura metía con toda naturalidad en el pequeño recipiente una especie de palita con la que se llevaba aquella sustancia aceitosa y repugnante al orificio que tenía en la parte inferior de la cara. (Lem 25)

En el anterior apartado se evidencia al hombre como espectáculo, tal como lo sustenta el pensador francés, Guy Debord, el cual actualiza la reflexión de la Escuela de Frankfurt sobre la *reificación*<sup>7</sup> para la situación del capitalismo de consumo tardío. En

---

7. Reificación es considerar a un ser humano o viviente consciente y libre como si fuera un objeto o cosa no consciente ni libre; también se refiere a la reificación o cosificación de las relaciones humanas y sociales, que se transformarían al reificarse en simples relaciones de consumo de unas personas respecto a otras. Este concepto está vinculado a las nociones de Marx de alienación y fetichismo de la mercancía.

este escenario ficcional, donde sus extrañas costumbres de comportamiento y alimentación son la novedad del reino, lo describen de antemano como un ser inteligente pero que posee un instinto destructor. Así para Lem, desde su apuesta ficcional, le interesa poner en consideración las ventajas del progreso técnico, producto del ingenio del hombre, frente a la mala aplicación que se da a sus productos, sus propias creaciones, tal como se ha mencionado en pasajes anteriores con la creación de los corderos de hierro, que luego perseguirá por todo el cosmos hasta aniquilarlos. Con ello, el escritor polaco no rechaza el progreso técnico del hombre, ni mucho menos plantea su abolición o cambio de paradigma, está constituyendo una puesta en escena para pensar un posible balance entre el dominio de la ciencia pero sin conducirlo a la destrucción y la aniquilación, es otra manera de construir el futuro, no sobre la destrucción del otro y la naturaleza, todo lo contrario es la afirmación del sujeto crítico.

La hija del rey, *Electrina*, se enteró de aquello. La princesa, deseosa de contemplar aquel fenómeno, no vaciló en acercarse a la jaula dentro de la cual aquella extraña criatura se pasaba las horas rascándose o tragando cantidad de agua y de aceite estropeado que hubiese matado en el acto a cien súbditos del rey. El paliducho aprendió pronto a expresarse inteligiblemente y empezó a dialogar con *Electrina*. (Lem 26)

En este fragmento de la obra, Lem presenta uno de los ejemplos más emotivos y poéticos del enfrentamiento entre los valores humanos y la influencia alienante de la sociedad sobremoderna, marcada por la individualidad, el egoísmo y la ambición personal sobre el otro y lo colectivo. El autor no podía pasar por alto la aparición de estos síntomas, que presagiaban el contagio de un sistema de valores penosamente dislocado.

Un día la princesa le preguntó qué eran las cosas blancas que le relucían en la boca. -Se llaman dientes -dijo el Homo. -¡Dame uno a través de las rejas! -rogó la princesa. -Y tú ¿qué me darás? -Te dejaré mi llave de oro, pero sólo un momento. -¿Qué llave es ésa? -Es mi llave personal con la que cada noche doy cuerda a mi entendimiento. Supongo que tú también tienes una llave parecida -dijo la princesa. -Mi llave es muy distinta -contestó Paliducho riéndose-. ¿Y dónde la guardas? -Aquí mismo, en el pecho, debajo de la válvula de oro. -Déjamela. -¿Y me darás el diente? -Sí. La princesa aflojó el tornillo de oro, abrió la válvula, sacó la llave de oro y se la entregó a través de las rejas. Paliducho la agarró rápidamente y corrió a meterse en el fondo de la jaula. La princesa le suplicó que le devolviera la llave, pero en vano. (Lem 26)

De esta manera el *Homo* traicionará a la princesa robótica. Al día siguiente, ésta no despierta. La causa de ello, la desaparición de la llave que guardaba en su pecho, los súbditos se ponen a buscarla por todas partes. Al segundo día, le dicen al rey que Paliducho desea hablar con él. El monarca se acerca hasta la jaula y comienza a hablar con el cautivo, éste expresa que sabe dónde se encuentra la llave, pero no lo dirá hasta que se encuentre a salvo en una astronave bien aprovisionada y a punto de despegar. El rey manda que se cumpla el deseo del prisionero, y éste, cuando ya está a punto de partir,

muestra la llave, que no está dispuesto a entregar, y escapa con ella. El paliducho asevera que esto lo hace por venganza, ya que su orgullo y egocentrismo no puede tolerar que fuese expuesto como un mono que divierte a todos, pues él es único monarca real del universo. Más tarde, intentan alcanzarlo, pero no lo consiguen. Para poder salvar a la princesa, todos los cerrajeros de palacio y todos los conocedores de los secretos del metal, intentan hacer una llave de oro como la robada, pero también fracasan.

El rey estuvo esperando junto a la nave, puesto que el Homo le había prometido decirle dónde se encontraba la llave en cuanto estuviera a bordo de la nave. Pero tan pronto como se encontró en ella, sacó la cabeza por el tragaluz y, mostrando la reluciente llave, gritó: - ¡Aquí está la llave! Me la llevo para que tu hija jamás se despierte, y así me vengaré por la humillación de convertirme en el hazmerreír de tus súbditos al encerrarme en la jaula de hierro. (Lem 27)

Ahora bien, la propuesta literaria de este escritor, no se agota en un sujeto que piensa, pues su dimensión subjetiva cobra valor al trascender al campo de la lucha por su verdadera emancipación. Ese sujeto que exige la fábula debe buscar el equilibrio entre el progreso y las ciencias humanas, ya que en la medida en que este hombre construye parte de su subjetividad con el otro, desafía su propia otredad. Esta otredad entendida como una postura epistémica que incluye la voz narrativa de aquellos que no han tenido voz, por ello la CF se constituye como la expresión más contundente de la otredad, capaz de construir vasos comunicantes frente a las demás culturas. La problemática en torno al concepto de la otredad surgió bajo ciertos paradigmas construidos desde el pensamiento filosófico, establecido desde la disciplina antropológica y cultural de la modernidad. Este sujeto se reconoce con el otro, a partir de la revolución del modelo positivista del sujeto incluyente.

Así, el sujeto agenciado en la CF, adquiere un sentido más abarcador, por tanto la otredad se convierte en una categoría discursiva, donde permite a este sujeto agenciado dialogar en la comprensión de los fundamentos básicos de la existencia humana y así poder construir un nuevo tipo de voz narrativa. De esta forma, la CF ubica a este sujeto designado como otredad, en un ser agenciado, capaz de brindar múltiples representaciones del individuo como voces que transforman al sistema cultural de la sobremodernidad en una subjetividad ideológica emancipadora. De esta manera, las diversas representaciones hechas por este sujeto agenciado son el resultado de la llamada otredad, la cual representa una salida a ese distanciamiento del ser humano frente a su existencia que lo hace ajeno a su propio mundo.

## Conclusiones

En definitiva, Stanislaw Lem manifiesta que en cada uno de sus personajes existe una nueva subjetividad que representa la Otredad, un nuevo sujeto agenciado que esta-

blece rupturas ante el modelo fundacional sobremoderno para generar un punto de vista crítico sobre el mundo de referencia. De hecho, la Otredad se convierte en una posibilidad renovadora del sujeto, en donde el individuo revoluciona su conciencia al visibilizar el pensamiento de la colectividad, pues esta permite representar un discurso ideológico marxista, que empodera la propuesta distópico poética de la narrativa de CF. Con ello, el autor polaco despliega un nuevo panorama frente al modelo tradicional del sujeto hermético y tradicionalista referente al paradigma clásico moderno. Por estas razones se argumenta la correspondencia narrativa del autor polaco con los postulados de la Escuela de Fráncfort.

Lem, señala el papel dinámico que tiene cada personaje, al anticipar su propio devenir y su inevitable extinción. Allí el carácter de Otredad muestra la disyunción entre un sujeto maravillado por la cosmovisión utópica de la sobremodernidad y el reconocimiento de un sujeto agenciado por ese individuo capaz de extrapolar los mundos posibles y abordar su propia realidad de forma crítica. De esta manera, la CF resalta de forma radical el error de la subjetividad hegemónica en la sociedad del siglo veinte. La otredad es esencial en la medida en que cada sujeto se construye desde el otro, a través de una forma específica de relación, que sobrepasa una dependencia social o biológica que garantiza la supervivencia, constituida desde la pluralidad que permite al hombre encontrar sentido a su devenir.

Por ende, la colectividad es la multitud de voces que luchan contra la disolución del individuo, al permitir que la CF en *Fábulas de robots* establezca una alternativa de afianzamiento y sentido para el sujeto, en medio de un mundo contemporáneo que intenta despersonalizarlo, es decir, eliminar su autenticidad para convertirlo en mercancía. Es así como la otredad está más allá de todo paradigma y se constituye, sin exclusión alguna, entre los seres que constituyen el universo, razas cósmicas, organismos cibernéticos y herederos del cordero de hierro, tal como está planteado en la obra.

En esta subjetividad planteada por la CF se exige el deber de luchar contra el propio destino tecnológico y digital, no para desaparecer cualquier vestigio de avance científico y regresar al mundo analógico, por el contrario repensar la relación con la máquina y brindar apertura al conocimiento humano y sus infinitas posibilidades, que le permitan ampliar el horizonte cognitivo sin llegar a perder su dimensión axiológica y erigir una ética para que el ser humano sea capaz de mirarse a sí mismo y al otro no como mercancía. Así, se constituye una apuesta ética pensada desde el altruismo, aquella filantropía que ha perdido el hombre sobremoderno, donde cada individuo vive en su propia burbuja, en esta realidad no importa el valor de la ciencia para el beneficio de la humanidad y el bienestar de los otros. De esta manera, en la CF propuesta en *Fábulas de robots*, al sujeto solo le interesa alimentar la industria del odio y la guerra, al llevar su propia especie a la devastación. Ahora este hombre es el lobo de los corderos de hierro,

al perseguirlos por el cosmos para destruirlos, las propias máquinas producto de su creación se han convertido en su enemigo, allí radica la sátira distópica del autor polaco.

En conclusión, el sujeto inmerso en esta metamorfosis del capitalismo, necesita una nueva subjetividad, una nueva mirada sobre la realidad, ya no sometido a un desplazamiento de las referencias, donde los sujetos no están definidos por un Estado nacional sino por las corporaciones globales para adoptarlos como sujetos de consumo. Esta tarea la asume la CF, al recrear por medio de mundos posibles horizontes de sentido, para que el sujeto pueda agenciar su devenir y pueda repensar la realidad y así habitarla poéticamente. Ahora la CF se nutre de esta fuente contemporánea, para construir todo tipo de mundos posibles, que evidencia la crisis en la que se encuentra el sujeto, pero Lem, en particular, plantea una posible salida. Sus fábulas son la respuesta al papel del hombre en el universo, donde las máquinas en un futuro distópico, se vieron obligadas a crear otros mundos y otros espacios frente a la sociedad sobresaturada de la sobremodernidad.

### **Bibliografía citada**

- Adorno, Theodor. *Crítica de la cultura y sociedad I*. Vol. 71. Ediciones Akal, Madrid, 2008.
- . *Dialéctica negativa: La jerga de la autenticidad*. Vol. 66. Ediciones Akal, Madrid, 2017.
- . *Teoría estética*. Vol. 67. Ediciones Akal, Madrid, 2004.
- Adorno, Theodor W. y Max Horkheimer. *Dialéctica de la Ilustración*. Vol. 63. Ediciones Akal, Madrid, 2001.
- Alvarado, Sara Victoria, et al. "Las tramas de la subjetividad política y los desafíos a la formación ciudadana en jóvenes." *Revista argentina de sociología* 6.11, 2008, pp. 19-43.
- Augé, Marc. *Los no lugares: espacios del anonimato*. Gedisa, Barcelona, 1993.
- . *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*. Gedisa, Barcelona, 1995.
- Capanna, Pablo. *Ciencia ficción: utopía y mercado*. Cántaro, Buenos Aires, 2007.
- Catanzaro, Gisela. *Marxismo tardío*. "Adorno y la persistencia de la dialéctica. Fredric Jameson." *Revista Posdata: Revista de Reflexión y Análisis Político* 16.2 (2011, pp. 313-15).
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Traducido por J. L. Pardo. Pre-Textos, Valencia, 1976.
- Duque, Fêlix. *El mundo por de dentro. Ontotecnología de la vida cotidiana*. Ediciones del Serbal, Barcelona, 1995.

- Eagleton, Terry, and Andrés Sorel. *Literatura y crítica marxista*. Zero, México, 1978.
- Heidegger, Martin, y Eustaquio Barjau. *Conferencias y artículos*. Serbal, Barcelona, 1994.
- Horkheimer, Max, et al. *Crítica de la razón instrumental*. Vol. 194. Sur, Buenos Aires, 1973.
- Horkheimer, Max. "Teoría crítica." *Papers: revista de sociología* 2. n° 171-176, UAB, Barcelona, 1974.
- Jameson, Fredric. *Arqueologías del futuro: el deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Ediciones Akal, Madrid, 2009.
- Lem, Stanislaw. *Diario de las estrellas*. Alianza, Barcelona, 2005.
- . *El hospital de la transfiguración*. Traducido por J. Bardzinska. Impedimenta, Madrid, 1946.
- . *Fábulas de robots*. Punto Omega ediciones Guadarrama, Barcelona, 1977.
- . *Ciberiada*. Traducido por M. Jadwiga. Bruguera, Barcelona, 1979.
- . *Paz en la tierra*. Traducido por G. Bak. Cátedra, Madrid, 1999.
- Lem, Stanislaw, y Andrzej Kowalski. *El castillo alto*. Funambulista, Madrid, 2006.
- Lewis, Clive Staples, et al. "De este y otros mundos": *ensayos sobre literatura fantástica*. Alba, Barcelona, 2004.
- López Chacón, Yerson Alejandro, Nelson Raul Piraquive Betancourt, e Ingrid Maritza Ruiz Parra. *Distopías poéticas de la sobremodernidad: Stanislaw Lem y su propuesta en fábulas de robots* [Tesis de Maestría]. Facultad de Filosofía y Letras - Universidad Santo Tomás, Bogotá, 2016. <https://repository.usta.edu.co/handle/11634/2401>
- Rocca, Adolfo Vásquez. "La influencia de la Escuela de Frankfurt en Zygmunt Bauman y Richard Rorty: de la teoría crítica a la modernidad líquida." *Nómadas*, n° 50.1, 2017, p. 1.
- Robles, Gustavo Matías. *La crítica al sujeto en la filosofía de Theodor W. Adorno*. Diss. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Buenos Aires, 2016.
- Suvin, Darko. *Metamorfosis de la ciencia ficción: sobre la poética y la historia de un género literario*. Fondo de Cultura Económica, México, 1984.

**De la descolonización a la decolonialidad:  
una perspectiva desde la ciencia ficción feminista en  
*Midnight Robber* de Nalo Hopkinson y  
*De cuando en cuando Saturnina* de Alison Spedding**

---

**Nicole Marie Fadellin**

(Universidad de Wisconsin-Madison, Estados Unidos)<sup>1</sup>

**Resumen:** Las dos obras consideradas proponen un futuro en que una nación previamente colonizada ha establecido una utopía. *De cuando en cuando Saturnina: Una historia oral del futuro*, escrita por la antropóloga inglesa Alison Spedding, quien reside en Bolivia desde la década de 1980, se ambienta a finales del siglo veintiuno e imagina la recuperación del territorio y de las prácticas de una de las cuatro divisiones del antiguo imperio inca. *Midnight Robber*, de la escritora jamaicana-canadiense Nalo Hopkinson, tiene lugar en el planeta de Toussaint, donde avances tecnológicos han facilitado que los descendientes de los afro-caribeños vivan liberados del trabajo físico, la pobreza y la violencia. En este trabajo examinaré los procesos de descolonización planteados por las dos autoras y también las críticas que las mismas articulan hacia estas utopías con el fin de explorar la sutil pero significativa diferencia entre la descolonización y la decolonialidad.

**Palabras claves:** Utopía, Descolonización, Decolonialidad, Ciencia ficción feminista, Interculturalidad.

**Abstract:** The two works under consideration propose a future in which a previously colonized nation establishes a utopia. *De cuando en cuando Saturnina: Una historia oral del futuro*, written by the English anthropologist Alison Spedding, who has resided in Bolivia since the 1980s, is set at the end of the twenty-first century and imagines the recovery of the territory and practices of the one of the four divisions of the former Incan Empire. *Midnight Robber*, by the Canadian-Jamaican author Nalo Hopkinson,

---

1. Es licenciada en Estudios Hispánicos e Historia por la Universidad de Northern Michigan (2006), máster en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Middlebury (2008), y candidata a doctora por la Universidad de Wisconsin (2010-2018). Ha publicado ensayos para la *Gaceta Hispánica de Madrid*: "Teoría literaria feminista: las mujeres, el género y la identidad en la posmodernidad" y "'Semejante a la noche' de Alejo Carpentier: la Historia y el hombre." Además ha presentado ponencias en diversos congresos y coloquios internacionales como el XXXIII Congreso Internacional de la Asociación de Estudios Latinoamericanos (2015), la Feria Internacional del Libro de la Habana (2017), WisCon: un congreso global de ciencia ficción feminista (2016, 2017), el V Congreso Internacional de Narrativa Fantástica (2017) y el XLIII Congreso de la Asociación de Estudios Caribeños (2018). Sus temas de investigación incluyen la colonialidad y el neocolonialismo en el Caribe, el arte y la literatura contemporáneos, el feminismo y la ciencia ficción. Su tesis doctoral examina la representación de infraestructuras en crisis en la literatura caribeña contemporánea. Desde 2006 ejerce como docente de idiomas y cultura en varias instituciones educativas.

takes place in a distant future on the planet of Toussaint, where technological advances have made it possible for the descendants of Afro-Caribbeans to live free from physical labor, poverty and violence. In this paper I will explore the process of decolonization set forth by the two authors and the critiques that the same authors elaborate about these utopias with the goal of exploring the subtle but meaningful distinction between the decolonization and decoloniality.

**Keywords:** Utopia, Decolonization, Decoloniality, Feminist science fiction, Interculturality.

*Recibido:* 30 de abril. *Aceptado:* 18 de junio.

*El mundo al revés del colonialismo,  
volverá sobre sus pies realizándose como historia  
sólo si se puede derrotar a aquellos  
que se empeñan en conservar el pasado,  
con todo su lastre de privilegios mal habidos.*

Silvia Rivera Cusicanqui

¿Cómo será el futuro si los previamente colonizados establezcan una utopía que rectifique su opresión y recupere la sabiduría de sus ancestros? Dos novelas publicadas al inicio del siglo XXI se plantean tal propuesta. *Midnight Robber* [*Ladrona de medianoche*], de la escritora jamaquino-canadiense Nalo Hopkinson, tiene lugar en un futuro lejano en el planeta Toussaint, donde la tecnología avanzada ha hecho posible la fundación de una sociedad sin violencia, trabajo físico o pobreza para los colonos descendientes de los afro-caribeños. *De cuando en cuando Saturnina: una historia oral del futuro* fue escrita por Alison Spedding, antropóloga inglesa y residente en Bolivia desde la década de 1980. Su novela proyecta una revolución indigenista en Bolivia, que resulta en la creación de un Estado sin Estado que recupera el territorio y muchas prácticas del *Qullasuyu*,<sup>2</sup> la región del imperio inca que incluía gran parte de lo que hoy es Bolivia y Puno. Por más alucinantes que sean las utopías imaginadas por estas dos autoras, la fuerza de sus obras consiste más bien en cómo atraviesan tales futuros utópicos con una mirada crítica. Nos demuestran que la descolonización es solo el comienzo de un largo proceso decolonial.

Este trabajo trazará dos líneas de pensamiento. Una explícita que tiene que ver con el trayecto de la descolonización a la decolonialidad dentro del contexto de las novelas, lo cual nos permitirá aclarar la diferencia entre los dos conceptos. Al mismo tiempo, la comparación de estas dos novelas –una que imagina una utopía afro-caribeña en el cosmos y otra que propone la recuperación del *Qullasuyu*–, añadirá matices a los temas de la ciencia ficción feminista, por un lado, y la interculturalidad, por otro.

---

2. Conforme aparece en la novela, se usará la ortografía aimara.

## Colonialismo, Colonialidad, Descolonización, Decolonialidad

Los editores de la antología *El giro decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, explican que el concepto de la decolonialidad pretende completar el proceso de descolonización realizado por “la independencia jurídico-política de las periferias” (Castro-Gómez y Grosfoguel 17). De esta manera, la descolonización responde al acontecimiento político y territorial de la expansión colonial europea desde el siglo XVI hasta los siglos XIX y XX. La decolonialidad, por su lado, es “un proceso de resignificación a largo plazo” que intenta hacer frente a lo que el sociólogo peruano Aníbal Quijano denomina la colonialidad, es decir, busca desarraigar “las múltiples relaciones raciales, étnicas, sexuales, epistémicas, económicas y de género que la primera descolonización dejó intactas” (*ibid*). Este planteamiento se desarrolla en la década de 1990 dentro del proyecto de modernidad/colonialidad/decolonialidad que une a pensadores latinoamericanos de diversos países y disciplinas.

Dentro de este proyecto, Catherine Walsh, lingüista norteamericana radicada en Ecuador, ha desarrollado la relación entre la interculturalidad y la decolonialidad. En el contexto latinoamericano, Walsh explica que la colonialidad conlleva “la subordinación de las distintas lógicas y modo de pensamiento —indígenas y afros— como ‘saberes’ locales y folclorizados al frente del conocimiento ‘científico y universal’ (léase: eurocéntrico)” (Walsh 46-47). Es más, el conocimiento indígena o afro queda relegado como algo del pasado o algo tradicional al mismo tiempo que el conocimiento occidental se proyecta hacia el futuro. La interculturalidad se distingue de otros modelos de convivencia en cómo se plantea el contacto entre las diversas lógicas y modos de pensamiento. La multiculturalidad y la pluriculturalidad proponen la tolerancia o la inclusión, “sumando la diversidad cultural a lo establecido” en el mejor de los casos (Walsh 45). La interculturalidad, por su parte, busca un diálogo equitativo entre todos estos saberes, un intercambio que tenga presente las estructuras de poder históricas y actuales. Por eso, tanto la decolonialidad como la interculturalidad se articulan como procesos continuos y de largo plazo.

La ciencia ficción muchas veces ha sido cómplice de la colonialidad del saber descrita por Walsh. Las dos novelas analizadas en este trabajo, en cambio, desafían esta tradición literaria. Para empezar presentan protagonistas poco convencionales. *De cuando en cuando Saturnina* sigue los pasos de una lesbiana aimara y anarco-feminista, que es además *hacker*, ingeniera y pilota de naves espaciales. *Midnight Robber* es menos frontal pero igual de subversiva al retratar la transformación de una adolescente afro-caribeña, víctima de exilio interplanetario y violación que asume un personaje carnavalesco tradicionalmente masculino para buscar justicia para ella y para los demás oprimidos. Es más, las dos novelas hacen frente a la colonialidad del saber al

situar los conocimientos indígena y afro en el futuro, y en un futuro condicionado por la tecnología avanzada.

La novela de Hopkinson, *Midnight Robber*, presenta una red alucinante de intertextualidades que fusionan la tradición oral afro-caribeña y la historia revolucionaria del Caribe con nanotecnología, computación cuántica e inteligencia artificial. Los ayudantes virtuales que habitan los implantes de los ciudadanos llevan el nombre del Orisha *eshu*, dios de las encrucijadas y los mensajes. *Granny Nanny*, la interfaz benévola que vigila y protege a sus habitantes, porta el legado de una figura histórica que estableció y defendió a una comunidad de cimarrones en la Jamaica del siglo XVIII.

La relación es todavía más compleja entre el conocimiento andino, el futuro y la tecnología en *De cuando en cuando Saturnina*. La novela de Spedding proyecta el restablecimiento del *Qullasuyu*, uno de los cuatro *suyus* o regiones del imperio inca para finales del siglo XXI. Con esto viene un rechazo de la tecnología y de los objetos asociados con la modernidad occidental junto con una recuperación del conocimiento tradicional, sobre todo de la agricultura y la artesanía. Como parte de un gremio selecto de técnicos con permiso para trabajar en el espacio exterior, la protagonista sirve de puente entre esta utopía originaria aislacionista y el capitalismo extractivista interplanetario que rige más allá de las fronteras del *Qullasuyu*.

### Ciencia ficción feminista

El que las novelas fueran escritas por mujeres y presenten protagonistas mujeres fuertes y autónomas no es requisito suficiente para catalogarlas como feminista. Más bien la categoría de ciencia ficción feminista se refiere a una mirada crítica, que cuestiona no solo el patriarcado sino también la colonialidad –en el sentido previamente definido– que ha perseguido el género de la ciencia ficción. Aunque el feminismo empezó como una lucha por la extensión de los derechos del sufragio y a la propiedad para mujeres cultas, blancas y de clase alta, muy pronto se establecieron vínculos tanto con el movimiento obrero como con el activismo anti-racista, y más tarde en el siglo XX con el ámbito intelectual y cultural. Aún así, se puede decir que las primeras olas del feminismo pecaban de una perspectiva elitista y universalista, que ignoraba las experiencias de gran parte de las mujeres del mundo. Y así, aparecieron feminismos negro, indígena, chicano, lesbiano, queer, socialista, anarquista, comunitario, poscolonial, interseccional y hasta pos-humano a lo largo de los siglos XX y XXI.<sup>3</sup> Estas perspectivas han enriquecido

---

3. La lista de feminismos aún está incompleta pero podría darle al lector o a la lectora interesado/a un punto de partida. Para más información, véase: Moi (feminismo intelectual y cultural desde los años 1960 hasta los 1980); King (un recorrido general de la teoría feminista desde los años 1960 hasta la primera década del siglo XXI); Peres Díaz (feminismo poscolonial); Cabrera y Vargas (feminismo queer, chicano, lesbiano, poscolonial); Y para las perspectivas que no se han incluido en los recorridos generales mencionados, véase: Crenshaw (feminismo interseccional); Paredes (feminismo comunitario); Halberstam (feminismo queer y trans); Haraway o Braidotti (feminismo pos-humano).

el término hasta que en el presente trabajo decir feminista implica el conocimiento situado, una perspectiva encarnada y atención a las múltiples relaciones desiguales que caracterizan la colonialidad.<sup>4</sup>

### **Recuperando el pasado, descolonizando el futuro**

En el artículo “Futurismo arcaizante: Descolonización y anarcofeminismo en *De cuando en cuando Saturnina*,” Hannah Burdette explica que la novela produce el efecto de “mirar atrás mirando el futuro,” puesto que la “narradora nos hace ver un futuro hipotético, mientras que las narradoras miran desde nuestro futuro hacia su pasado (que es todavía nuestro futuro)” (Burdette 120). Tanto *De cuando en cuando Saturnina* como *Midnight Robber* plantean un segundo proceso de descolonización jurídico-político-territorial en un futuro medianamente cercano. Las dos novelas toman como punto de partida un acontecimiento una revolución y la colonización de otro planeta, respectivamente— que conlleva sus propios antecedentes y consecuencias. Además de las cronologías ficticias en cada novela hay referencias implícitas al primer proceso de descolonización que ocurrió a lo largo de los siglos XIX y XX, desde las luchas abolicionistas o anti-coloniales hasta la independencia nacional y la época poscolonial. Finalmente, como nota Burdette, todo esto se lee desde el contexto actual del lector. En las dos secciones a continuación examinaré cómo se articulan las utopías en relación con sus contextos históricos ficticios y actuales.

### ***El espacio como el lugar de la liberación afro-caribeña***

Aunque Hopkinson no especifica el país de origen de los colonos interplanetarios ni en qué momento histórico se desarrolla la acción de la novela, deja claro que se trata de los descendientes de varias islas caribeñas que lograron abandonar la tierra y colonizar otro planeta. La narrativa no sigue una cronología lineal pero se pueden deducir por lo menos cuatro etapas: 1) La esclavitud (pasado histórico); 2) La lucha abolicionista e independentista (pasado histórico); 3) “La partida” o “The Leaving Times” (pasado ficticio); y 4) La utopía (presente ficticio).

A través de referencias sutiles, Hopkinson logra abarcar un pasado histórico de varios siglos. Para empezar, la novela tiene lugar durante carnavales y más específicamente durante la fiesta de Jonkanoo, que fue uno de los pocos días de descanso para los esclavos en las colonias inglesas del Caribe. Un personaje anciano le explica a la joven protagonista

---

4. Haraway define estos conceptos en su monografía *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza*, traducida al castellano en el año 1995. Tanto el conocimiento situado como la perspectiva encarnada (*embodied*) tienen que ver con estar consciente de la posicionalidad y la corporalidad del sujeto y cómo se relaciona con la construcción del conocimiento.

que además de los bailes y las celebraciones se acostumbraba vestir elaborados sombreros en forma de barcos negreros, que llevaban incluso figuritas de los esclavos visibles al interior del sombrero. En las celebraciones de Jonkanoo en el presente ficticio de la novela los sombreros ya no son barcos negreros sino las naves espaciales que usaron los colonos durante “La partida”. La transformación del sombrero enfatiza la humanidad y la soberanía de los colonos, frente a la deshumanización de la esclavitud. La nave especial además rechaza el estereotipo de los africanos como primitivos frente a la ciencia y la tecnología de los europeos.

La utopía se encuentra en el planeta *Toussaint* y cuenta con topónimos como *Garvey-prime* y *Douglass Sector*. La interfaz consciente que controla todo se llama *Granny Nanny* y fue creada por la corporación *Marryshow*. Con estas referencias a figuras históricas –que no van más allá de sus nombres– Hopkinson sutilmente evoca la historia del activismo antirracista transnacional y de los movimientos revolucionarios y nacionalistas del Caribe. El nombre del planeta recuerda a Toussaint L’Ouverture, uno de los líderes más destacados de la Revolución Haitiana, durante la cual los esclavos africanos expulsaron a los colonos franceses de la isla de Saint-Domingue para establecer la primera república negra del mundo. El estadounidense Frederick Douglass y el granadino T.A. Marryshow fueron políticos y oradores de renombre internacional. Douglass abogó por la abolición de la esclavitud y Marryshow por la fundación de una federación pan-caribeña. Finalmente, el jamaicano Marcus Garvey fundó *La asociación universal para la mejora del hombre negro*. Activista de fama internacional, él promovió que los afro-americanos regresaran a África y exigió la libre determinación de los negros al nivel global.

De esta manera Hopkinson añade profundidad histórica y conceptual a su utopía. En el mundo ficticio la corporación *Marryshow* facilita la fundación de una sociedad pan-caribeña. Una sociedad que ha realizado el sueño pan-africano de Garvey, no en el continente africano sino en el espacio. Una sociedad donde los descendientes de los esclavos africanos se han liberado del trabajo físico, la pobreza y la violencia. La tecnología que lo ha hecho posible nanotecnología, inteligencia artificial y computación cuántica– se concentra en el personaje de *Granny Nanny*, la interfaz consciente que protege, guía y cuida a los habitantes de *Toussaint*. A través de implantes auriculares acompaña a los habitantes en todo momento mientras al mismo tiempo estudia sus emociones y pensamientos para prever cualquier crimen. El nombre de la interfaz alude a *Queen Nanny* o *Nanny of the Maroons*,<sup>5</sup> heroína popular jamaicana que se escapó de la esclavitud y fundó una comunidad para cimarrones en el siglo XVIII. A la luz de estas referencias históricas, tanto a la esclavitud como a la historia revolucionaria del Caribe, la utopía de *Toussaint* se vuelve aún más significativa.

---

5. “La reina nana” o “La nana de los cimarrones” (*la traducción es mía*).

### **Tawantinsuyu sin el Inka Rey**

*De cuando en cuando Saturnina: Una historia oral del futuro* fue escrita por Alison Spedding. Antropóloga de formación, Spedding describe la novela como una colección de recopilaciones orales sobre una revolución ficticia y los eventos consecuentes en lo que era Bolivia y el departamento peruano de Puno. A pesar de que Spedding sí ubica los acontecimientos con fechas específicas, es mucho más radical que Hopkinson en su perturbación del tiempo lineal. Los capítulos no siguen una secuencia cronológica ni lógica, más bien de capítulo en capítulo hay saltos en el tiempo, cambios del lugar y de los personajes presentes. Es tan confuso que el libro viene con un “Manual para la usuaria” que no solo clarifica de qué se trata cada capítulo sino que también ofrece dos secuencias de lectura alternativas. Aún así se puede deducir una cronología de cinco momentos explícitos o implícitos: 1) *Tawantinsuyu* (pasado histórico); 2) La conquista por los españoles (pasado histórico) ; 3) La independencia de Perú y Bolivia en 1824-1825 (pasado histórico); 4) La revolución y el establecimiento de *Qullasuyu Marka*, 2022-2025 (pasado ficticio); 5) La acción de la trama, 2070-2085 (presente ficticio).

Mientras que la utopía de Toussaint depende de innovaciones tecnológicas y del desplazamiento hacia otro planeta para el segundo proceso de descolonización, la revolución indigenista de la novela de Spedding apuesta por el rechazo de la tecnología avanzada, la expulsión de todos los *q'aras*, es decir “persona no-campesina, no-india, de la clase media”, y la recuperación de los saberes ancestrales para realizar la autosuficiencia nacional (Spedding 332). Se establece un Estado sin Estado, con énfasis en la organización local y regional, en los gremios profesionales y en la dirección espiritual de los curanderos andinos tras la disolución del gobierno boliviano y la prohibición del culto cristiano.

A través del tono irónico e irreverente característico de la novela aprendemos que la realidad no siempre alcanza las expectativas. La siguiente conversación entre la protagonista y otra activista conserva la ortografía original de la autora:

“[...] es *Tawantinsuyu* recuperado pero sin el Inka Rey”.

“...es el paraíso verde combinado con la utopía anarquista, yaa. La utopía arcaizante”.

“Será ps que yo era ilusa, pero la verdad es que no imaginaba una teocracia clandestina, con sesiones de *ch'amakani* en vez de juicios de asesinato, y cárceles dirigidas por *yatiris*”.

“En combinación incómoda pero aparentemente estable con el neoliberalismo *online* y una economía de remesas ¿no?” (275).

La protagonista tiene una perspectiva privilegiada debido a sus múltiples habilidades. Mientras que la mayoría de los *qullasuyanos* están aislados de la tecnología avanzada

y los medios masivos de comunicación, la protagonista es *hacker*, programadora, ingeniera y piloto de naves espaciales. Es miembro de un gremio exclusivo de ingenieros y programadores que pueden trabajar en el (espacio) exterior. Muy cotizada por compañías extranjeras para quienes hace encargos y extracciones minerales, la protagonista tiene que pagar un diezmo de sus ganancias al no Estado. Es además espiritista, *ch'amankani*, que puede hacer hablar a los vivos, a “las almas de los muertos, los espíritus de los cerros, ríos, y a cuánto ser espiritual se desee consultar” (Spedding 323). Como es mujer, los *yatiris*, los sabios y los curanderos, es decir “la teocracia clandestina”, la hubieran obligada a curar simplemente. Sin embargo, la protagonista se rebela y realiza sesiones de *ch'amankani* con el cráneo de su abuela dónde y cuándo quiera. La conversación citada se realiza en la misma cárcel dirigida por los *yatiris* quienes la persiguen no solo por sus habilidades espiritistas sino también por su activismo anarco-feminista.

Esta reconstitución de prácticas, políticas y creencias andinas dentro del territorio del antiguo imperio inca se considera otro *pachakuti*, definido en el glosario de la novela como “el mundo que se da la vuelta, fin de un mundo e inicio de otro nuevo” (Spedding 331). El término proviene del Inca Pachacútec, quien expandió su imperio hasta crear el *Tawantinsuyu* en el siglo XV. Los españoles instigaron otro *pachakuti*, es decir, otra transformación radical del mundo, al conquistar el imperio inca en el siglo XVI. Finalmente, las independencias nacionales del XIX no lograron otro *pachakuti* más; no lograron deshacerse de los lastres del colonialismo español. Por lo tanto la recuperación del *Qullasuyu* pretende instigar otra inversión más que logre superar “el mundo al revés del colonialismo” a finales del siglo XXI (Cusicanqui, *Ch'ixinakax* 55).

El gran teórico contemporáneo de la utopía y de la ciencia ficción, Frederic Jameson, explica que hay una diferencia entre el programa utópico, que abarca la praxis revolucionaria, las comunidades intencionales, los textos literarios, etc., y el deseo utópico, “un impulso oscuro pero omnipresente que aflora en diversas expresiones y prácticas encubiertas” (Jameson 17). La revolución indigenista de la novela de Spedding cabe dentro del programa utópico, lo cual se define por una inclinación hacia la totalidad, la exclusión o el aislamiento. El activismo anarco-feminista de la protagonista rompe con ese esquema. Como líder del grupo subversivo “Comando Flora Tristán” se dedica a la liberación de la mujer indígena, no solo del racismo colonial sino también del patriarcado. Rechazan la reivindicación superficial de los valores andinos: “Nos cagamos en esas babeadas de *chachawarmi*, qué hay de la complementariedad de los sexos si al fin los hombres siguen copando los puestos directivos” (Spedding 101). No buscan la inversión del mundo ni la simple recuperación del *Tawantinsuyu*; en lugar de llegar al poder buscan desarrollar el “contra-poder” a través de un activismo constante y subversivo (*ibid*). Se podría decir que la protagonista no está conforme con el programa utópico del *Qullasuyu Marka* pero que sí está comprometida con el impulso utópico del *pachakuti*.

Los matices de este contra-poder, de este impulso utópico, se desarrollan a través de una referencia histórica a la escritora y activista franco-peruana Flora Tristán. Socialista, feminista, anarquista, defensora de los derechos de los obreros, Flora Tristán siempre fue una voz crítica dentro de los movimientos socio-políticos del siglo XIX. Estudiaba a los grandes teóricos utópicos de su momento, como el francés Charles Fourier, que proponían una transformación radical de la sociedad con énfasis en la emancipación de las mujeres, el pacifismo y la libre asociación de las personas (Beik xv). Fourier se fascinaba por las dificultades que presentaban los colectivos y buscaba la manera de fomentar “la voluntad de tener voluntad” (Jameson 297). Flora Tristán por su parte admiraba estos proyectos pero buscaba aterrizarlos en la realidad. Le mandó sus críticas relacionadas con la implementación del proyecto al discípulo de Fourier, quien a su vez las publicó en su revista con su nombre real, algo radical en una época en la que muchas escritoras se sentían obligadas a usar pseudónimo. Es precisamente esta combinación de teoría y praxis, de impulso utópico y mirada crítica, de feminismo irreverente, que está detrás del nombre del grupo subversivo.

Es importante mencionar que la protagonista forma parte de la facción armada del Comando. Realizan asesinatos, ataques informáticos y hasta hacen explotar el templo del Coricancha en pleno *Inti Raymi*. El ataque al templo inca sobre todo resalta la complejidad de la crítica elaborada por la novela. El motivo del ataque es estropear el evento turístico de mayor visibilidad internacional para que el Perú ya no cuente con tantos ingresos del turismo y finalmente deje que Cusco también se sume al *Qullasuyu Marka*. Al mismo tiempo las activistas del Comando Flora Tristán están inconformes con el manejo del *Qullasuyu Marka*; buscan expulsar a los hombres. Finalmente, hay la cuestión de la lucha armada. La novela fue publicada un año después de que salió el informe final de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación sobre la violencia interna en el Perú. Así, de esta manera, los mismos debates y que aparecen en la novela sobre el uso de la violencia podrían incitar a la reflexión sobre la historia reciente de la lucha armada en el Perú.

### ***El lado oscuro de la utopía afro-caribeña del planeta Toussaint***

A diferencia de la novela de Spedding, que elabora una crítica irreverente y constante desde el primer momento, la novela de Hopkinson sigue las pautas tradicionales del género utópico. Presenta una utopía cibernética en la cual no hay trabajo físico ni violencia gracias a *Granny Nanny*, una interfaz consciente. Es el desplazamiento de la protagonista a un lugar sumamente penoso, el planeta cárcel de *New Halfway Tree*, lo que le hace cuestionar la benevolencia de *Nanny*. Allí se encuentra con los *douen*, unos seres medio-pájaro medio-lagarto, que fueron exiliados al planeta penoso para

acomodar a la colonia afro-caribeña. Después de su expulsión forzosa no queda registro de ellos en la interfaz más allá de: “fauna indígena, ahora extinta” (Hopkinson 33, *la traducción es mía*). Al convivir con estas criaturas la protagonista se da cuenta que son más civilizados de lo que se suponía y que la utopía de Toussaint se construyó a partir del exilio y la deshumanización de unos seres conscientes. Es decir, la utopía afro-caribeña ha reproducido la misma violencia colonial de la que buscaron escaparse.

## Recuperando el futuro

Como hemos visto las dos novelas elaboran utopías que representan una segunda descolonización jurídico-político-territorial que resulta ser insuficiente. Entonces, ¿qué es lo que plantean estas novelas? ¿Qué nos dicen estas especulaciones sobre cómo debemos mirar el pasado y pensar el futuro? Dos proverbios, uno del África Occidental y el otro de la cultura aimara, servirán para concretizar estas conclusiones.

El primer proverbio, del África occidental, se resume en la palabra *Sankofa* que quiere decir *vuelve, busca y recoge*. Se asocia con la imagen de un pájaro mítico que gira la cabeza hacia atrás donde cuida un huevo en el pico. El huevo, que descansa sobre su espalda, representa el futuro. Entonces, *Sankofa* nos anima a regresar y recoger lo mejor de lo que nos puede enseñar el pasado para que podamos lograr nuestro potencial mientras avanzamos hacia el futuro.

La socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui nos presenta con el segundo proverbio en lengua aimara: *Qhip nays uñtasis sarnaqapxañani*. A través de la imagen de un caminante, el proverbio evoca “el espacio-tiempo en el que la sociedad “camina” por su senda, cargando el futuro en sus espaldas (*qhipha*) y mirando el pasado con los ojos (*naysa*)” (Cusicanqui, *Sociología* 211).<sup>6</sup> Tanto el proverbio africano como el aforismo aimara tienen que ver con la relación entre pasado, presente y futuro. Es decir, es necesario reflexionar sobre las tensiones y los conflictos tanto del pasado como entre pasado, presente y futuro. La imagen del caminante además enfatiza un lento pero persistente andar que se contrapone al triunfo de una revolución o a la idealización de lo arcaico.

Estas dos imágenes nos ayudan a entrelazar los varios conceptos que hemos explorado en paralelo: la descolonización, la decolonialidad, el programa utópico y el impulso utópico. Al representar sociedades previamente colonizadas que han reivindicado su derecho al territorio, a la autodeterminación y a una cultura propia, se plantea la

---

6. Es importante señalar que Hannah Burdette ya había examinado el tema de la descolonización en *De cuando en cuando Saturnina*, teniendo en cuenta además la noción andina de *nayrapacha*, descrita por Cusicanqui como una manera de mirar el pasado como si fuera el futuro. Burdette examina cómo los aspectos formales de la novela, como el uso de la oralidad y del tiempo no lineal, se relacionan con la noción andina y con una ‘descolonización radical’ que va más allá de la utopía tradicional.

descolonización. Esta descolonización se realiza además dentro del programa utópico, a través de unas utopías tradicionales, con fronteras claras e impenetrables, y una política del exilio permanente para disidentes y criminales. De esta manera, las dos novelas nos llevan a la misma conclusión de que la descolonización y el programa utópico no son procesos sino acontecimientos que parten de la premisa de que la resolución ya está dada, solo es necesario realizarla. Los proverbios no tienen nada que ver con esta aproximación.

Más bien los dos proverbios nos demuestran que es necesario un proceso constante y pausado de reflexión e indagación. Nos animan a practicar tanto la retrospectión como la introspección en todo momento. El análisis comparativo nos permite ver que no es simplemente una cuestión de rectificar un problema específico, como puede ser la igualdad de los sexos en *De cuando en cuando Saturnina* o la violencia colonial en *Midnight Robber*. Por el contrario, la lectura comparativa nos demuestra que la colonialidad del saber y del poder persistirán hasta que cambiemos de aproximación. Y a través de estas imágenes es posible entender mejor el impulso utópico y el proceso decolonial; son formas de atención que se pueden notar en la imagen del caminante o el pájaro que cariñosamente examina el pasado para avanzar con cuidado hacia el futuro. Ninguno de los dos propone de antemano una solución. Más bien ofrecen una manera de pensar, sentir y actuar.

### **Bibliografía citada**

- Beik, Doris y Paul, editores. *Flora Tristan, Utopian Feminist: Her Travel Diaries and Personal Crusade*. Traducido por Doris y Paul Biek. Indiana University Press, 1993.
- Braidotti, Rosi. *Lo posthumano*. Traducido por Juan Carlos Gentile Vitale. Gedisa, Barcelona, 2015.
- Burdette, Hannah A. "Futurismo arcaizante: Descolonización y anarcofeminismo en *De Cuando en Cuando Saturnina*." *Revista de Estudios Bolivianos*, vol. 18, 2012, pp. 115-33.
- Cabrera, Marta y Liliana Vargas Monroy. "Transfeminismo, decolonialidad y el asunto del conocimiento: Algunas inflexiones de los feminismos disidentes contemporáneos." *Universitas humanística*, vol. 78, Julio-Dic. 2014, pp. 19-37.
- Castro-Gómez, Santiago y Ramón Grosfoguel. *El giro decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Siglo del Hombre Editores, Bogotá, 2007.
- Crenshaw, Kimberle. "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics." *University of Chicago Legal Forum*, 1989, pp. 139-67.

- Cusicanqui, Silvia Rivera. *Ch'ixinakax utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Tinta Limón, Buenos Aires, 2010.
- . *Sociología de la imagen: Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Tinta Limón, Buenos Aires, 2015.
- Halberstam, Jack. *El arte queer del fracaso*. Traducido por Javier Sáez. Editorial Egales, Madrid, 2018.
- Haraway, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza*. Traducido por Manuel Talens. Cátedra, Madrid, 1995.
- Hopkinson, Nalo. *Midnight Robber*. Edición Kindle, Grand Central Publishing, New York, 2004.
- Jameson, Frederic. *Arqueologías del futuro: El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Traducido por Cristina Piña Aldao. Ediciones Akal, Madrid, 2009.
- King, Nicole. "Teoría literaria feminista: Las mujeres, el género y la identidad en la posmodernidad." *Gaceta hispánica de Madrid*, n° 7, Otoño 2008, pp. 1-23.
- Moi, Toril. *Teoría literaria feminista*. Traducido por Amaia Barcena. Cátedra, Madrid, 2006.
- Paredes, Julieta Carvajal. "Disidencia y feminismo comunitario." *E-MISFÉRICA*, vol. 10, n° 2, 2013.
- Peres Díaz, Daniel. "Feminismo poscolonial y hegemonía occidental: Una deconstrucción epistemológica." *Dossiers Feministes*, n° 22, 2017, pp. 157-77.
- "The Power of Sankofa: Know History." *Carter G. Woodson Center*, Berea College, 25 Sept. 2017, <https://www.berea.edu/cgwc/the-power-of-sankofa/>
- Spedding, A. L. *De cuando en cuando Saturnina: Una historia oral del futuro*. Editorial Mama Huaco, La Paz, 2004.
- Walsh, Catherine. "Interculturalidad, conocimientos y decolonialidad." *Siglo y Pensamiento*, vol. XXIV, Enero-Junio 2005, pp. 39-50.

## La traición de la ventana en la prospectiva del film *Blade Runner 2049*

**Belén Vila Osores**

(Consejo de Educación Secundaria, Uruguay)<sup>1</sup>

**Resumen:** Este manuscrito versa acerca de la trascendencia simbólica que cobra la “ventana” en el film, no solo porque permite ver aquello que se encuentra más allá sino porque brinda seguridad a quien reside en el interior del recinto. Los cristales permiten observar el conjunto de espectáculos que despliega la megalópolis en sus dimensiones espaciales y terrestres; la frecuente alteración climática a la que se ven expuestas las aeronaves de vuelos rasantes que sobrevuelan los rascacielos, el constante desplazamiento virtual y físico de los beduinos urbanos. El documento transita entre el funcionamiento del género prospectivo y el perfil de los *replicantes*, con la asistencia teórica de Ángel Moreno recorre las múltiples irradiaciones signícas que efectúan los cristales como replicadores de imágenes. Se atiende la función que desempeña la ventana principal de la vivienda del Oficial K (también la aeronave y la escafandra). Umbral simbólico, metonimia posmoderna del film *Blade Runner 2049*, ya que se considera que como concepto problematiza el estado actual en el que se erigen los lentes que comunican visual o virtualmente las distintas dimensiones y aunque sin llegar al *pathos*, se originan a partir de la vacilación que se establece entre el objeto representado y el receptor precisamente en el instante en el que la obra lo propone.

**Palabras claves:** *Blade Runner 2049*, Prospectiva, Ventana, Ángel Moreno.

**Abstract:** This manuscript deals with the symbolic transcendence of the “window” in the film, not only because it allows us to see what is beyond it but also because it provides security to those who reside inside the enclosure. The crystals allow observing the set of shows displayed by the megalopolis in its spatial and terrestrial dimensions; the frequent climatic alteration to which the low-flying aircraft that overfly the skyscrapers are exposed, the constant virtual and physical displacement of the urban Bedouins. The document transits between the operation of the prospective genre and the profile of the replicants, with the theoretical assistance of Ángel Moreno through the multiple signal irradiations that the crystals make as replicators of images. The function performed by the main window of the home of Officer K (also the aircraft and the diving suit) is met. Symbolic threshold, postmodern metonymy of the film *Blade Runner 2049*, since it

---

1. Belén Vila Osores (Uruguay). Magíster en Ciencias Criminológico Forense por la Universidad de la Empresa. Licenciada en Humanidades por la Universidad de Montevideo. Profesora de Literatura por el Instituto de Profesores Artigas. Profesora de Literatura por el Instituto Nacional Pedagógico de Monterrico de Perú. Profesora de Música por Conservatorio Musical Montevideo. Cuenta con Diplomados de Especialización. Dirección electrónica: vilazz66@gmail.com

is considered that as a concept it problematizes the current state in which the lenses that visually or virtually communicate the different dimensions are erected and although without reaching the *pathos*, they originate from the hesitation that is established between the represented object and the receiver precisely at the moment in which the work proposes it.

**Key words:** *Blade Runner 2049*, Prospective, Window, Angel Moreno.

*Recibido:* 28 de febrero. *Aceptado:* 24 de abril.

## El funcionamiento de lo prospectivo

*El futuro penetra en nosotros,  
para transformarse en nosotros,  
mucho antes de que tenga lugar*

Rainer María Rilke

Angel Moreno señala que lo prospectivo es “un tipo de acto de habla” (Moreno, 163), un tópico por antonomasia posmoderno, porque está inscrito en esta época histórica en la que nos situamos. La Modernidad como periodo se transforma en un caldo de cultivo que alimenta y dinamiza el terreno de la ciencia ficción para que eche a volar la imaginación con los recursos que le provee, pues las “innovaciones tecnológicas representan los drásticos cambios de la humanidad, conviven con los cambios sociales y resultan idóneos para proponer un nuevo paradigma literario” (Moreno, 147). Es que lo prospectivo es un “término [...] acuñado por Julián Díez (2008) y reutilizado como concepto clave con matices diferentes” (Moreno, 122) se trata de un género adscrito a la ciencia ficción que apela a un campo de referencia cuyo género institucional remite a convenciones intrínsecas que radican en la novedad. Los géneros proyectivos funcionan con motivos temáticos que muestran el futuro de una ciudad (no sobrenatural). *Blade runner 2049* descubre una metrópoli enigmática, por un lado, y desde el punto de vista arquitectónico-tecnológico se presenta futurista, altamente tecnificada, y por otro, conservadora de regiones marginales contaminadas con radioactividad que permanecen inhabitables. Pues se está frente a un estado de la sociedad en la que seres que devienen de humanos coexisten con especies humanas diferentes y semejantes a la vez, pues el aspecto físico externo (apariencia humana, vestimenta) como interno (sangre, emociones) la forma de cómo actúan, hablan y se relacionan con los demás son similares. Las diferencias con los humanos se marcan en la mayor resistencia al clima que ofrece la

nueva generación de no humanos, el permanente cambio de tonalidades en los iris, un mayor desarrollo muscular y por tanto mejores destrezas físicas que en ocasiones logran extinguir al oponente.

El tiempo-espacio (cronotopo bajtiniano) es muy importante en la literatura ficcional ya que las libertades para que se desarrolle la historia son infinitas, pero se debe tener cuidado porque la ambientación espacial inventada en el futuro dice Moreno debe ser creíble en el presente y continúa “Un contrato de ficción asentado en el futuro parte ya de base de algunas premisas desconocidas para el pacto de ficción convencional” (Moreno, 257). No se trata del género fantástico empleado para las recreaciones ficcionales de Alan Poe, Kafka, Julio Cortázar, Guy de Maupassant, Stephen King o maravilloso de J.R.R. Tolkien y el *Señor de los Anillos*, ni del realismo mágico de Gabriel García Márquez.

La propuesta se sostiene desde una realidad que tiene cabida en lo no dado o no existente en lo real, lo verosímil con lo inverosímil se interconectan, conviven armónicamente o se alternan. El juego sopesa en que a pesar de que es improbable que se pueda efectuar no es imposible, y si es imposible puede tornarse posible. El antecedente literario se aloja en el concepto de desfamiliarización del lenguaje, dado por la ruptura semántica - sintáctica de lo que usualmente se considera como “normal” y estable, que proponían los estructuralistas rusos. La invención ingresa atacando y subvirtiendo toda formulación preconcebida, alterando las diversas dimensiones sígnicas, sorprendiendo al receptor en sus dimensiones intelectuales, emocionales, visuales, conceptuales, sociales, culturales, humanas, sexuales.

La cercanía con la referencia real se presenta, pero no tiene porqué seguirse ya que lo verosímil debe situarse dentro del contexto de la ficción pues como señala Ángel Moreno “ni tiene por qué haber cuatro estaciones al año ni los seres humanos han de tener cinco dedos” (143). Además cuando se habla de “mundo posible” nombramos un artificio estético construido “una realidad abstracta formada por un conjunto de elementos temáticos y formales” (220); mientras “lo imposible es aquello que no puede ser, que no puede ocurrir, que es inexplicable según dicha concepción” (Roas 94).<sup>2</sup> El diálogo de estos conceptos se retroalimentan en la *diégesis* posmoderna que “rechaza el contrato mimético (cuyo punto de referencia es la realidad) y se manifiesta como una entidad autosuficiente que no requiere la confirmación de un mundo exterior («real») para existir y funcionar” (Roas, 103).

La ciencia ficción se encuentra emparentada con narraciones discursivas que se vinculan con universos alternos, formas de vida hasta el momento desconocidas pero que podrían llevarse a cabo en algún recodo de la galaxia. La plataforma donde esos

---

2. Cfr. Roas, David.

otros universos se construyen y recrean son simulados en los soportes ficcionales de las utopías, distopías, ucronías, máquinas, robots, BEM, space opera, viajes espaciales, acuáticos, en el tiempo transportados con el ingenio de las fórmulas de la física nuclear, desplazamientos a través de agujeros negros, abducciones extrañas en el terreno de la ufología, proyecciones en prospectiva, etc.

La película en prospectiva estadounidense *Blade Runner 2049* que fue dirigida por Denis Villeneuve se estrenó en el año 2017 como continuación de *El cazador implacable*, que retoma en parte a la novela denominada *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (1968) de Philip Dick. El argumento producido por Ridley Scott versa sobre un *Blade Runner*, (*blade* espada; *runner* corredor), un caza recompensa estatal o agente del orden policial que tiene la singularidad de ser un replicante<sup>3</sup> identificado por una serie combinada de letras y números que suplantán el nombre real. Pertenece a una línea nueva y avanzada de replicantes que se caracterizan por ser obedientes y perseguir a variantes antiguas como Nexus 8, que lograron sobrevivir a pesar de los cambios que se dieron en el sistema y en el cosmos.

El relato de la cinta se despliega sobre escenas que muestran paisajes desolados, nevados y urbanos e inicia la acción a partir de una investigación de fósiles humanos que se lleva a cabo en el laboratorio de la agencia, integrado por el Oficial K (el protagonista) y especialistas en antropología y paleontología biológica. Se descubre que una mujer “artificial o replicante” estuvo embarazada. Hecho que desconcierta a los investigadores ya que lo estiman imposible, porque los replicantes no son organismos que nacen de los humanos, sino que son alumbrados biogenéticamente. Este descubrimiento supone la búsqueda inmediata de un niño o niña que nació hace treinta años atrás. Dar con su paradero se convierte en una cuestión vital, de lo contrario podría generarse un conflicto bélico con escalas de horror alarmantes e imprevistas frente a las otras especies vivientes. La implacable exploración llevará al actor Ryan Gosling al encuentro de un ex *Blade Runner* caracterizado por Harrison Ford y padre de la criatura a la que encontrará treinta años después. Finalmente, descubrirá que la chica, su hija, permanece encerrada de por vida y es ella quien suministra los diseños y las creaciones de los recuerdos.

### El arte desde la ventana

El título de este artículo remite a varios hipervínculos textuales, visuales, virtuales que enlazan al conjunto de obras pictóricas que se exhiben en *La traición de las imágenes* del popular René Magritte. Entre ellas recordamos *Ceci n'est pas une pipe*, *Esto no es una pipa*; que, aunque se parece no lo es. En efecto, solo es una imagen.

---

3. Un replicante no es un ser humano tal como lo conocemos sino que es un ser biomecánico que se genera a partir de un humano. Poseen destrezas modificadas y muy superiores a la especie humana que se manifiestan en la resistencia al agua, al hielo, al calor.

El conflicto estético, aunque sin *pathos* es creado a partir de la duda que se establece entre el objeto representado y el receptor. En principio, al mirar advierto una pipa, sin embargo, el autor me indica debajo que no lo es. Entonces, qué es lo que veo realmente. El problema de la representación del arte, de la desfamiliarización del lenguaje visual y de la complejidad de la configuración espacial se ha instaurado.

La convergencia de miradas se efectúa en otras representaciones estéticas como en el cuadro denominado *La familia de Felipe IV o Las meninas* de Diego Velázquez, donde se presenta un espejo colocado al fondo cerca de la puerta abierta, que refleja a los esposos de tal manera que fija y enfoca una secuencia de la pareja desde otro ángulo. La presencia de este objeto particular que al mismo tiempo absorbe y devuelve presenta el juego del doble, desvirtúa la realidad del cuadro con su consecuente tópico del engaño, de mirar y ser mirado. En la profundidad de la escena que se percibe convergen las miradas entre personajes, receptor y autor. El símbolo del espejo propone la versatilidad del tiempo, de la existencia, ambos descifran:

[y] explican su sentido esencial y a la vez la diversidad de conexiones significativas del objeto. [...] símbolo de la imaginación —o de la conciencia— como capacitada para reproducir los reflejos del mundo visible en su realidad formal [...] órgano de autocontemplación y reflejo del universo (...); desde la Antigüedad [...] es visto con un sentimiento ambivalente. Es una lámina que reproduce las imágenes y en cierta manera las contiene y las absorbe (Cirlot, 38).

En *Blade runner 2049* las ventanas ocupan espacios significativos desde el inicio del film, ya que la historia comienza con un plano aéreo. Desde el avión en la que viaja el protagonista sus miradas atraviesan los cristales y recorren la ciudad de márgenes contaminados con amplias extensiones de chatarra acumulada, ambiente tóxico y espacios envueltos en una nieve que cae sin cesar. Así los receptores nos enteramos de cómo es la región en donde moran los habitantes de *Blade Runner 2049*, miramos a través de los vidrios de la nave todo aquello que el protagonista divisa. Luego aterriza en el campo del agricultor e ingresa a la vivienda de este para instalarse en la cocina. Entre el vaho de los alimentos que se guisan los vidrios de las dos ventanas asoman empañados cercenando la visualidad exterior. Por medio del lente cinematográfico el director del film dirige el zoom a otro cuadro, en donde se encuentra Sapper Morton, un agricultor con escafandra que protegido de sus cristales cultiva una huerta acuática.<sup>4</sup> Otra vez la mirada a la realidad se efectúa por intermedio de un filtro que limita el adentro y el afuera.

El cuadro de Magritte, como el de Velázquez se conectan con *Blade runner 2049* porque presentan elementos que son reales (pipa, espejo, ventana) pero que proyectados dentro de un contexto artístico traicionan al receptor, pues no funcionan como podría pensarse previamente. En la ficción desempeñan una dinámica diferente para las que fueron concebidas en origen.

---

4. El agricultor es un replicante adulto, por lo que el Oficial K deberá liquidarlo o “retirarlo” y dar fin a esta especie arcaica.

En el caso de la ventana como elemento arquitectónico representa la ideología implícita sostenida por el film, funciona como metonimia posmoderna, donde las actividades humanas son manifestadas en ella, al frente (el Oficial K se sienta al frente de ella para almorzar, curiosear el clima exterior) o a través de ella. Pues miro una película desde mi ordenador electrónico y para ello abro una “nueva pestaña” e ingreso sin desplazarme físicamente al universo virtual, cuya ambientación me mantiene alejada a la realidad presente y aunque basta una llamada telefónica para interrumpir mi mirada en el monitor y devolverme la realidad actual continuo abstraído al universo real.

En el film, el espectáculo de la incesante tormenta se aprecia a través de los cristales transparentes que permiten observar qué es lo que hace el Oficial X cuando llega a su vivienda después de un día de trabajo. Nos enteramos que vive con Joi en un apartamento con escasos muebles pero con tecnología de primera.

La ventana como telón de fondo imprime “carácter simbólico de unión y separación de los dos mundos: profano y sagrado. [...] puede hablarse de un umbral entre la vigilia y el ensueño” (Cirlot, 453). En efecto Joi al mismo tiempo “es” y “no es”, es la conciencia del Oficial X, vive en relación a él, lo espera, lo atiende, le da aliento en los momentos de mayor flaqueza, y no lo “es”, no es corpórea es intangible. De esta manera el “juego” de la ventana se manifiesta traicionando, pues ella, aunque inmaterial toma decisiones. Permite reemplazarse físicamente, trasluce los objetos que tiene detrás, vive en un espacio real cuando está en directa relación a alguien, pero no envejece, no se enferma aunque puede presentar fallas y “morir” cuando el sistema se desvanezca. Cada vez que aparece en escena Joi significa que las ventanas están presentes, que alguien más (desde un satélite que “absorbe y devuelve” multiplicando las perspectivas) está mirando.

En definitiva, los cuadros, los espejos, las aperturas, son los agujeros de las superficies planas, ámbitos alegóricos, umbrales que conectan con trascendentes dimensiones y comunican. Veamos ahora las múltiples irradiaciones sígnicas que se generan ante su presencia.

### **Los poderosos replicantes y la ventana como indicio de significaciones**

En *Blade Runner 2049* los replicantes<sup>5</sup> se confunden con el resto de los seres vivientes que habitan la urbe, como son cazadores por naturaleza el propósito que tienen es alcanzar el objetivo que la misión les encomienda. No son especies evolucionadas dado que matan y explotan si es necesario, pues para que sean superiores indica Pablo Capanna: “no deberán conocer ya las clases ni las guerras, ni la explotación mutua” (62).

Los replicantes también viven detrás de la ventana que pone en duda la realidad del mundo del que dependen. Son seres exteriormente autocontrolados e inexpresivos,

---

5. Seres creados con técnicas de bioingeniería.

rara vez sonríen, se entristecen o expresan sus emociones, se desplazan de manera ascendente y resuelta en dirección al plan trazado. No se brindan al humano con gestos amistosos, no le temen pero desconfían de ellos por ello prefieren no tener contacto físico, excepto cuando discuten y pelean a golpes. Son más cercanos a los holográficos, con los cuales mantienen vínculos recíprocos que pueden extender al romance. La excepción a la regla es la mujer replicante que ha quedado embarazada de un humano, motivo que debe ser ocultado a los demás habitantes para que no se extienda la guerra.

No son dueños de sus recuerdos, pues el pasado es construido para que habite en ellos. El pasado es artificial, superficial, efímero, posmoderno, ya que no es vivido naturalmente tal como lo experimentan los humanos, en ellos es solo estético pues nacen directamente adultos y carecen de vivencias infantiles. Las evocaciones que fijan en sus mentes no les pertenece, ya que son implantes fabricados, artificios mecánicos elaborados por proveedores de *software* que a condición de ser mantenidos vivos realizan diseños exclusivos con detalles específicos para que frente a una operación determinada funcionen como mecanismos de escapes y los motiven a realizar actos mayores. Así, sus pensamientos fluctúan entre las celebraciones de fiestas de cumpleaños que reúne a los amigos predilectos con la familia ideal. Episodios familiares donde sus padres le brindaban afecto y cuidado y les regalaban en señal de cariño diversos presentes. En general todas las remembranzas las exhiben como felices.<sup>6</sup>

El protagonista de *Blade Runner 2049* no vive suntuosamente a pesar de tener un empleo especial, le basta una vivienda funcional en un barrio desmejorado y deprimente, donde pululan seres de diferentes edades, en situaciones vulnerables. Que interactúan mediante amenazas verbales y que permanecen apiñados cerca de la puerta principal donde ingresa y egresa a diario el protagonista.

Al ingresar a la vivienda y después de elaborar el almuerzo, el denominado Oficial K se sienta en una silla que tiene incluida la mesa y se coloca precisamente al frente de una ventana que cubre una extensión amplia de la pared pero también del sintagma fílmico. El director ha optado por mantener al receptor a través de cristales en reiteradas secuencias del film. La interrogante que inmediatamente formulamos es qué observa el protagonista, pues no hay nada gratificante (paisaje virtual o real) del otro lado que motive la contemplación.<sup>7</sup>Cuál es la función de esa abertura en la pared que el director del film se encarga de mostrar. Pues es un umbral, portador de significaciones múltiples que

---

6. El protagonista (Ryan Gosling) al encontrar el juguete de madera desea ser el hijo que nació y desapareció años atrás. Por un momento se ilusiona con ser humano, muy por el contrario Rick Deckard (siendo humano) y endurecido por las experiencias vividas parece no conservar emociones. Los sentimientos vendrán ligados después al creer ver a su amada y madre del bebé que buscan los replicantes o al acercarse físicamente, en las escenas finales, a su hija.

7. Este pasaje recuerda al estribillo de la canción "Qué ves", que reza así: "¿Qué ves? ¿Qué ves cuándo me ves? Cuando la mentira es la verdad" (Grupo "Divididos". Autores: Diego Arnedo, Ricardo Jorge Mollo, Federico Gil Sola).

se manifiesta no como un campo abierto a infinitas posibilidades sino como un campo abierto a una única posibilidad, la aspiración de que en algún momento pueda avistarse el anonimato en el que se inscribe la expectación de la no esperanza.

De todas maneras, el agente policial no espera que suceda nada nuevo, se limita a mirar sin ver, no le interesa realizar una reflexión o un análisis individual hacia el presente. Lo interesante es que el “agujero o umbral” transmite la existencia de dos ambientes definidos, uno interno y otro externo. Desde el más acá (interno) conforma la división subsistente con el más allá. Establece límites fronterizos entre la realidad interna y la realidad externa, a la vez los interconecta. Hacia el lado interno expresa el refugio, el sitio seguro (el útero biológico) en el caso externo simboliza aquello que no es conocido y por tanto resulta más temeroso. Confiere simbolismos diversos y convoca a participar en dimensiones trascendentes. Pero solo apartándose de los cristales es posible conocer el cosmos desconocido y casi inhabitable que se extiende como un manto a las afueras de la metrópoli, que muestra los ordenadores superdesarrollados. Con modernos y amplios letreros que condicionan a los rascacielos, en la medida que se identifican con la marca que representan. Los holográficos<sup>8</sup> (también ventanas proyectadas) de las prostitutas gigantes se acercan a seducir a los residentes mediante el ofrecimiento de servicios sexuales virtuales.

Y si continuamos el recorrido, yendo aún más allá de la ventana física del apartamento del protagonista nos encontramos con regiones donde los niños son explotados desde temprana edad, trabajan alienados sin cesar en ambientes infrahumanos y paupérrimos, a cambio de alimento básico. Subsumidos a una disciplina feroz donde alguien los vigila y controla para que no esquiven el sistema que desde la “ventana” se crea, tal como lo manifiesta el instrumento funcional, práctico y perverso que ejemplifica Michel Foucault con el panóptico. Y es que los modos de hacer, sentir y pensar se fabrican a partir de la infancia, el individuo replica lo que le han enseñado, del mismo modo que el soldado los chicos aceptan porque son amoldados a la fábrica multiplicadora que los dirige desde los cristales. Al respecto el autor señala que el soldado:

se ha convertido en algo que se fabrica; de una pasta informe, de un cuerpo inepto, se ha hecho la máquina que se necesitaba; se han corregido poco a poco las posturas; lentamente, una coacción calculada recorre cada parte del cuerpo, lo domina, pliega el conjunto, lo vuelve perpetuamente disponible, y se prolonga, en silencio, en el automatismo de los hábitos (124).

Los chicos anidan apiñados en los sitios laterales realizando tareas de extracción de níquel para que la urbe pueda reutilizarlo como materia prima a favor de las naves coloniales y así sus “amos” alcancen otros beneficios a cambio de brindarle a la sociedad tecnificada lo que necesita.

---

8. Imagen tridimensional.

Desde pequeños los hábitos son dirigidos en coordenadas maniqueístas que se orientan en dos direcciones populares el “bien” y el “mal”, a partir de allí las inclinaciones naturales son moduladas o no según las coordenadas que consideran aquellos quienes tutelan el crecimiento.

En este sentido, se muestra el pasaje donde el supervisor de la creación (en la paradoja de la ceguera con la que mira este dios moderno decide quien vive o muere) observa atentamente cuando la bolsa que contiene al nuevo ser “perfecto” se rasga y cae al suelo. La criatura (femenina o masculina) envuelta en un líquido viscoso y tras intentar pararse dubitativamente y por primera vez en la vida al nacer queda expuesto, desnudo ante las “ventanas” de los ojos de quienes miran (*myse en abime*) a través de la “ventana” del reproductor elegido. El contraste funciona exitosamente, el adulto que nace es bello y enclenque ante quien lo controla, y aún más lejos, ante su destino. El creador se ayuda del sentido del tacto de sus manos para demostrar el control sobre el organismo, al hablarle le impugna en una expresión que delata y resume la ontogénesis del pensamiento humano presente y futuro “es fascinante no sabemos que somos y ya tememos no serlo”. Para él no es más que uno de sus millones de prototipos, y así como le da la vida se la arrebató en un instante.

Volvamos ahora al significado que alcanza la “ventana” cuadrangular, en tanto se considere su representación física, virtual, de la pantalla chica o del sintagma mayor (Christian Mertz):

[...] la idea de penetración, de posibilidad y de lontananza: (...) su sentido se hace terrestre y racional. Es también un símbolo de la conciencia, especialmente cuando aparece en la parte alta de una torre, por analogía de ésta con la figura humana. Las ventanas divididas tienen un significado secundario, que puede sobreponerse, dimanado del número de sus aberturas y de las conexiones que de las ideas propias de dicho número y del sentido general de la ventana pueden derivarse (Cirlot, 457).

Conexiones que ensamblan con el paisaje abandonado, con zonas letales para los que intenten ingresar pues la contaminación con radiación la vuelve estéril. A todo esto, las inclemencias del tiempo afectan la normal producción de alimentos, dando origen a otros sistemas de cultivos alternos. Los insectos cobran relevancia además de valor simbólico, pues solo las orugas viscosas y regordetas (con valor proteico) crecen debajo del agua en reservorios especiales. El mal tiempo es una constante, la tormenta amenaza infatigablemente las aeronaves, el paisaje se torna agresivo y nevado ya que el blanco encharca toda demarcación visible. No es factible encontrar otros colores para confrontar. Un único árbol seco y sin vida se mantiene erguido, sin hojas entre tanta nieve, es más ninguno de los seres vivientes lo reconoce como tal porque solo han crecido en un universo con naturaleza muerta.

Las certezas han devenido, nada existe tal como lo conocían las humanas generaciones anteriores pues existen en esa actualidad otras miradas. La identidad no está definida, el pasado es comprado a proveedores como si se tratara de simples materiales, “lo prospectivo surge de la imposibilidad que tiene la especie humana de lograr el control y la estabilidad individual y colectiva del universo” (Moreno, 148). La literatura prospectiva como discurso sitúa al hombre y a la mujer, y por extensión a la humanidad, en el presente, en el “hoy” y le propone reflexionar. Además de especular (futuro) ante las múltiples posibilidades sociales, culturales, económicas, políticas que se avecinan y que se tornan catastróficas si no se toma conciencia ante los inminentes legados que transfieren unas a otras generaciones.

### **Hacia el final**

La “ventana” como tema permea la cinta cinematográfica e imbrica de resignificaciones a la historia que se desarrolla a través de cristales. Es innegable el valor que la época actual le ha dado a la ficción distópica de George Orwell, la idea de que ya nadie está solo, pues la omnisciencia y la omnipresencia de un ente que está constantemente observando desde algún sitio (satélites, cámaras, celulares, gps) se convierte en una presencia acechante. Al fin y al cabo, la individualidad se va difuminando entre los números que el sistema proporciona (documentos de identidad, códigos, contraseñas, Oficial K) y que la “ventana” del ordenador arroja cuando es introducido el dato para luego consultarlo.

La traición de la ventana se efectúa porque se supone que los cristales límpidos arrojarán una visión real y no falseada de aquello que está del otro lado, en cambio se obtiene una faceta deformada donde la realidad exterior en permanente dinamismo resulta falseada (hasta la naturaleza puede dirigirse), sujeta a control.

De tal manera, el receptor alterna dos modalidades, la pasiva con la activa, dado que contempla la obra desde un lugar de espectador, pero también las imágenes le devuelven la reflexión hacia el futuro de lo que puede suceder en su sociedad si no actúa como ciudadano pensante ante el constante desafío que le propone la ciencia y la tecnología. Al género le interesa mostrar el lado social, cultural, político, económico, de un sistema, procura hacer reflexionar al actual lector modelo (Umberto Eco). Llama la atención sobre la humanidad, coloca el relato dentro de un espacio-tiempo futuro, creación que implica a su vez la aceptación del discurso adherido que dispone de la construcción de un mundo alterno que pensamos como nuestro o no.

## Bibliografía citada

- Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Traducido por Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra). Taurus Humanidades, Madrid, 1991.
- Capanna, Pablo. *El sentido de la ciencia ficción*. Tauro, Buenos Aires, 1966.
- Cirlot, Eduardo. *Diccionario de símbolo*. Labor, Barcelona, 1992.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Lumen, Barcelona, 1993.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. Siglo Veintiuno, Buenos Aires, 2003.
- Moreno, Ángel. *Teoría de la Literatura de Ciencia ficción. Poética y Retórica de lo Prospectivo*. PortalEditions, Vitoria-Gasteiz, 2010.
- Moreno, Ángel, e Ivana Palibrk. “La ciudad prospectiva.” *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*. vol. 3, nº 2, 2011, pp. 119-131.
- Moreno, Ángel. “El monstruo prospectivo: el otro desde la ciencia ficción”. *UNED. Revista Signa*, nº 20, 2011, pp. 471-496.
- Roas, David. “Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición.” *Actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción*. nº 1, Madrid, 2008, pp.94-120.

## Film

- Blade Runner 2049*. Dir. Denis Villeneuve. Warner Bros. Sony Pictures. 2017.

## Del pasado y del presente: El tiempo hegemónico en *El cuento de la criada* de Margaret Atwood<sup>1</sup>

**Tharita Intanam**

(Universidad de Thammasat, Tailandia)<sup>2</sup>

**Resumen:** Este trabajo presenta un concepto del tiempo llamado “tiempo hegemónico” que funciona como instrumento de opresión sobre las mujeres en *El cuento de la criada* de Margaret Atwood. La novela presenta un tiempo no lineal, cronológico, y universal tal como lo entendemos, especialmente cuando lo aplicamos a la lucha de las mujeres por la liberación y autonomía de sus propios cuerpos. En la novela la vida de las mujeres es tomada por las autoridades patriarcales, forzándolas a vivir con el único propósito de la reproducción, tal como se puede ver en los personajes femeninos, especialmente en las criadas. El estado totalitario crea y ejerce el tiempo hegemónico para alcanzar su objetivo: la procreación. En este trabajo se explora la coexistencia del tiempo hegemónico con otro tipo de tiempos: el psicológico o tiempo interno del narrador, y el tiempo biológico o estacional del cuerpo de las mujeres, así como también la re periodización del tiempo hegemónico en relación a la lucha de las mujeres por la liberación. El tiempo hegemónico es visto como un fantasma del pasado que persiste en poseer el presente anulando otro tipo de tiempo. Offred<sup>3</sup> crea y escapa del tiempo psicológico o interno, para resistir al tiempo hegemónico y mantener, de este modo, su cordura y su vida. Paralelamente, el tiempo hegemónico persiste en una sincronización con el tiempo biológico y estacional, o el del ciclo de la fertilidad femenina, así Gilead podría llevar a cabo su plan para controlar a las mujeres e incrementar la tasa de nacimiento. Finalmente, la re periodización del tiempo hegemónico se hace visible a través de la forma que toma esta novela como la existencia de notas históricas que crean un anacronismo a la historia en sí misma y al entendimiento de la historia por parte del lector. El estudio del tiempo, especialmente el del tiempo hegemónico, servirá para arrojar luz sobre cuestiones relacionadas con los movimientos a favor de los derechos de las mujeres, presentes en la novela y en nuestra comprensión del tiempo, el cual no es pasivo ni homogéneo, pero que juega un rol importante en determinar y cambiar la vida de las personas y de la historia de la humanidad.

**Palabras clave:** Hegemonía, Atwood, Tiempo, Movimientos de los derechos de las mujeres, *El cuento de la criada*.

1. Traducción del artículo, del inglés al español, realizada por Virginia Frade Pandolfi. (NT: todas las traducciones de las citas incluidas en el texto por la autora del artículo son de Frade).

2. Dr. Tharita Intanam es Profesora titular (dedicación total) y Directora del Programa de Lengua inglesa y de Literatura en la Facultad de Artes Liberales en la Universidad de Thammasat, Tailandia. En el año 2017 obtuvo la beca SUSI en Literatura norteamericana contemporánea que otorga el Departamento de Estado de los Estados Unidos.

3. Personaje principal y narradora.

**Abstract:** This paper presents a concept of time called “the hegemonic time” as a tool of oppression on women in Margaret Atwood’s *The Handmaid’s Tale*. The novel portrays that time is not linear, chronological, and universal as we understand, especially when we apply it to women’s struggles for liberation and autonomy over their own body. Women’s lives are pulled backwards by the patriarchal authorities forcing them to live only for reproduction as we can see from the female characters, especially the handmaids. The totalitarian state creates and enforces the hegemonic time to achieve its goal of procreation. The paper explores the coexistence of the hegemonic time and other kinds of time: psychological or inner time of the narrator and the biological or seasonal time of women’s body, and the reperiodization of the hegemonic time in relation to women’s struggles for liberation. The hegemonic time is seen as a ghost of the past which persists in possessing the present and overrides other kinds of time. Offred creates and escapes to the psychological or inner time to resist the hegemonic time in order to maintain her sanity and life. Meanwhile, the hegemonic time persists in synchronizing with the biological and seasonal time or the cycle of women’s fertility, so Gilead would achieve their plan to control women and increase the birth rate. Finally, the reperiodization of the hegemonic time is seen through the form of this novel as the existence of the Historical Notes creates anachronism to the story and to the reader’s understanding of the story. The study of time, especially the hegemonic time, would help shed the lights on the issues of women’s rights movements presented in the novel and on our understanding of time that time is not passive or homogeneous, but plays an important role in both determining and changing people’s lives and human history.

**Keywords:** Hegemony, Atwood, Time, Women’s rights movements, *The Handmaid’s Tale*.

*Recibido:* 20 de abril. *Aceptado:* 28 de mayo.

Ciertamente, no es una coincidencia que la novela *El cuento de la criada* haya sido escrita en la primavera de 1984, el año en que George Orwell ambienta su mundo distópico en su novela *1984*. La novela de Atwood, según E.L. Doctorow, “puede ser leída como una publicación complementaria” a la de Orwell (citado en Ingersoll 64), ya que ambas tienen varios puntos en común, como ser: un estado totalitario del futuro, la censura, la pérdida de la individualidad, y la lucha del individuo por recuperar su libertad y su humanidad. Sin embargo, las diferencias que propone Atwood se pueden ver en: la presencia de una narradora femenina, el cómo se dice la historia (Winston escribe en su diario), el foco en el poder religioso y en cuestiones medioambientales, la deconstrucción del autor de su propia narrativa y la de otros; esto sucede no solamente para liberar a *El cuento de la criada* de ser simplemente un “complemento” de *1984*, sino también para construir un nuevo hito para la literatura distópica en la era postmoderna al redefinir la distopía. Earl G. Ingersoll aclara el término utilizado por David Ketterer llamando a *El*

*cuento de la criada* una “distopía contextual” en la que “Atwood está menos interesada en el tiempo lineal de Oceanía que en un tiempo que oscila como un péndulo o, incluso, se mueve cíclicamente, al que Gilead puede recurrir” (Ingersoll 72).<sup>4</sup> Para Winston, el tiempo es lineal: su memoria es el pasado y el partido es en presente, y este será un futuro indefinido. La historia termina cuando el protagonista declara su “amor” por el Gran Hermano, una visión desesperanzada del futuro. Por el contrario, Atwood muestra que el tiempo histórico no es lineal y homogéneo. El péndulo oscila; los pasados persisten, se fusionan con el presente y, eventualmente, crea múltiples pasados. La condición distópica no implica un final trágico, sino un final que nunca finaliza.

En el año 2012 Margaret Atwood publica un artículo en *The Guardian* titulado “Haunted by The Handmaid’s Tale”;<sup>5</sup> en 2017 *The New York Times* publica un ensayo de la escritora, titulado “Margaret Atwood on What ‘The Handmaid’s Tale’ Means in the Age of Trump”;<sup>6</sup> en ambas publicaciones, Atwood reconstruye sus recuerdos del año 1984 cuando estaba escribiendo la novela, y revela el contexto detrás de la misma: la tensión en la Guerra Fría, la vigilancia que se experimentaba en Berlín Occidental, y la Nueva Inglaterra puritana del siglo XVII como el cimiento profundo de los Estados Unidos que “siempre ha descansado bajo la actual América que conocemos” (2017),<sup>7</sup> “con su marcado sesgo contra las mujeres, el cual necesitaría solamente la oportunidad de un período de caos social para reafirmarlo” (2012).<sup>8</sup> En *Two Solicitudes: Conversations* (1996), Atwood contextualiza el persistente poder puritano en la historia de los gobiernos de Estados Unidos:

El primer gobierno de los Estados Unidos fue un gobierno fundamentalista [...] una teocracia muy estricta especialmente con respecto al sexo. Los países continúan del modo en que comenzaron; reacomodan los símbolos y las estructuras, pero algo permanece de sus orígenes. Y los presidentes de los Estados Unidos han continuado citando a los primeros teócratas, quienes se referían a su colonia como una “ciudad sobre la colina” y “una luz para todas las naciones”. Reagan, por ejemplo, repetía estas tempranas referencias puritanas de la Biblia.<sup>9</sup> (Citado en Neuman 857)

Asimismo, Atwood afirma en el ensayo de *The New York Times* que ella no inventó nada nuevo como “El control de las mujeres y los bebés han sido una característica

---

4. “Atwood is less interested in the linear time of Oceania than in a time which may swing like a pendulum or even move cyclically so that Gileads can recur”.

5. “Perseguida por *El cuento de la criada*”.

6. “Margaret Atwood y el significado de *El cuento de la criada* en la era de Trump”.

7. “Always lain beneath the modern-day America we thought we know”.

8. “With its marked bias against women, which would need only the opportunity of a period of social chaos to reassert itself”.

9. The first government of the United States was a fundamentalist government [...] a very strict theocracy especially with respect to sex. Countries continue the way they began; they rearrange the symbols and structures but something remains of their origins. And the Presidents of the United States have continued to quote the first theocrats, who referred to their colony as a “city upon a hill” and “a light to all nations.” Reagan, for instance, repeated this early Puritan references to the Bible (quoted in Neuman 857).

de cada régimen represivo sobre el planeta” (2012).<sup>10</sup> Neuman muestra que la autora recolectó información de los movimientos sobre los derechos de anti-humanos y de anti liberación de las mujeres, durante 1970 y la década de los 80, como ser la Revolución islámica de 1979 en Irán, donde las mujeres fueron forzadas a ser dependientes de los hombres: teniendo que abandonar su educación y trabajos, vestir *burqas*, y permanecer en sus hogares (Neuman 859); así como también los movimientos de derecha en contra de la libertad de las mujeres de optar por el aborto. Este contexto presenta la necesidad de revisar nuestro entendimiento del tiempo y de la historia, especialmente cuando se explora la historia de las luchas de las mujeres por la libertad, ya que no han continuado en la linealidad temporal, la cual está presente en la novela de forma muy clara. En este trabajo presento la re-periodización del tiempo en *El cuento de la criada* al enfocarme en el “tiempo hegemónico” y en el péndulo de los poderes dominantes retratados a través de la narradora, quien cuenta la historia para enfatizar que el tiempo no es un jugador pasivo o universal en la historia, sino que se da a sí mismo como activo y múltiple, coexistiendo uno con el otro en una jerarquía diferente, en un contexto determinado. Aquí, discutiré tres aspectos del tiempo hegemónico en relación a la lucha de las mujeres por la liberación presente en la historia.

En primer lugar, uno de los instrumentos que Gilead usa para controlar y oprimir a las personas es el tiempo hegemónico. En este “Reino de Dios” “(l)a campana que mide el tiempo está sonando. El tiempo aquí es medido por las campanas, como una vez lo fue en los conventos” (18).<sup>11</sup> La campana es la única medida que determina que cada uno debe realizar sus tareas, las cuales son fijadas cada día, marcando el presente de los individuos. La campana suena para indicarle a Offred que debe despertarse (85), ir de compras, realizar la Ceremonia, salir para encontrarse con los Salvadores (284); es omnipresente hasta el punto en que la protagonista “no escuchaba a las campanas” por estar “acostumbrada a ellas” (42). Aunque hay un reloj en marcha “con su péndulo, manteniendo la hora”<sup>12</sup> (89) en lo del Comandante, raramente influye a las personas que se encuentran en la casa, como sí lo hacen las campanas. Además, el movimiento de las campanas, balanceándose como un péndulo, no transmite la sensación de avanzar o progresar; tampoco tienen dígitos, ni medida exacta, depende de quién está a cargo cuándo hacerlas sonar. El tiempo está absolutamente controlado por la autoridad o (lo que las campanas simbolizan) por la Iglesia.

El tiempo hegemónico obliga a las personas a desempeñar y repetir los roles y las rutinas que deben ser realizados cada día y, finalmente, cambia la percepción que tienen

10. “The control of women and babies has been a feature of every repressive regime on the planet”.

11. “Reino de Dios”, [t]he bell that measures time is ringing. Time here is measured by bells, as once in nunneries”.

12. “With its pendulum, keeping time”.

sobre sí mismos y sobre aquello que los rodea. Offred ve los lugares por los que solía pasar o solía observar con un sentido diferente. Cuando se encuentra en una habitación de hotel con el Comandante (lugar donde él la lleva en secreto), ella se siente extrañamente “reconfortada, como en casa. Hay algo reconfortante sobre los baños. Por lo menos las funciones del cuerpo continúan siendo democráticos” (263),<sup>13</sup> ya que es en el baño donde ella siente algo de privacidad, la cual está prohibida en Gilead. Offred, por lo general, no puede soportar ver a las mujeres turistas extranjeras que se visten de manera “inapropiada”, exhibiendo sus piernas con mini-faldas y usando maquillaje. Más tarde, ella se da cuenta de que “les ha llevado muy poco tiempo cambiarles sus mentes sobre cuestiones como esta” (38),<sup>14</sup> teniendo en cuenta que ella solía vestirse como esas mujeres en el pasado, pero ahora ella las ve como si estuviesen desnudas y desvergonzadas. Otro ejemplo es la visión que ella tiene sobre Serena Joy, cuando imagina que a ella “le hubiese caído bien, en otro tiempo y en otro lugar, en otra vida” (26),<sup>15</sup> ya que Offred intenta buscar la amistad de Serena la primera vez que se conocen, pero Serena muestra desprecio hacia ella debido a su estatus de criada. Claramente, todo lo antes mencionado refleja que el tiempo modifica el modo en que Offred se percibe a sí misma y a los otros.

Desde el punto de vista del lector, esta sociedad (post) apocalíptica parece un fantasma que viene desde el pasado y recupera su trono, el que alguna vez tuvo en el siglo XVII en la Nueva Inglaterra puritana. Los derechos de las personas, especialmente de las mujeres, son arrebatados. Cuando Moira le dice a la narradora, “(l)as mujeres no pueden poseer propiedad alguna [...]. Es una nueva ley. ¿Encendiste la televisión hoy?” (187),<sup>16</sup> pareciera como si Atwood quisiese realizar un truco con el tiempo, porque esta ley no es para nada “nueva”, ya que estuvo vigente antes del siglo XX, y parece irrelevante para el mundo moderno. “La televisión” o la tecnología parecen confirmar que el tiempo corre hacia adelante, hacia el avance; ya no vivimos en el mundo primitivo donde los humanos tuvieron que luchar duro para encontrar refugios, comida, y cubrir otras necesidades para sobrevivir. Sin embargo, la vida de las mujeres ha sido suspendida de esta línea de tiempo progresiva. Lo único que las ha retrasado es la creencia religiosa de que tienen que cumplir con sus roles de esposas y madres dedicadas a la crianza de sus hijos. Gilead puede ser vista como el pasado que se ha apoderado del presente y que transforma el presente en “el pasado”. En la novela, Offred se refiere a los no conformistas que han sido ejecutados en la Muralla como “viajeros del tiempo, anacronismos. Ellos han

---

13. “Feel comforted, at home. There is something reassuring about the toilets. Bodily functions at least remain democratic”.

14. “It has taken so little time to change [her] minds, about things like this”.

15. She “would have liked her, in another time and place, another life”.

16. “Women can’t hold property any more, she said. It’s a new law. Turned on the TV today?”.

venido aquí desde el pasado” (43).<sup>17</sup> Jane Armbruster (1990) señala que la lucha de las mujeres por liberarse ya no es vista como progreso en Gilead, sino como “culpa por los problemas permanentes” (147).<sup>18</sup> Claramente, tanto para las mujeres como para los no conformistas, el pasado persiste en poseerlas en el presente; el tiempo no es universal, sino hegemónico.

Con el tiempo hegemónico del presente el tiempo psicológico de la narradora vuelve al pasado, otro pasado que es más reciente que el del siglo XVII se agota. En el presente controlado por Gilead, su individualidad e identidad son borradas, deshumanizada al punto de ser solamente una parte de un cuerpo: un útero. Offred necesita encontrar un escape para sostenerse, lo cual solamente puede ser hecho fuera del tiempo hegemónico. En cada capítulo, especialmente en “Noche”, Offred “vive” y contempla el pasado:

La noche es mía, mi propio tiempo, para hacer lo que desee, siempre y cuando esté en silencio. Siempre y cuando yazca inmóvil. [...]

Me encuentro tendida, [...] y doy un paso fuera de mi propio tiempo. Fuera de tiempo. Aunque esto es tiempo, no estoy fuera de él.

Pero la noche es mi tiempo fuera. (47)

Lo que necesito es perspectiva. [...] De otro modo vives el momento. El cual no es donde quiero estar.

Pero allí es donde estoy, no hay escapatoria. El tiempo es una trampa, yo estoy atrapada en él. [...]

Vivir en el presente, aprovecharlo al máximo, es todo lo que tienes.

Tiempo de hacer un balance.<sup>19</sup> (153)

Para escapar del tiempo hegemónico Offred crea su tiempo interior. Las “reservas” que posee son los recuerdos pasados de su vida anterior a Gilead: estudiar en la universidad, tener un trabajo, una madre, un marido y una hija, la cual le hace recordar de su condición como una persona individual y humana en su totalidad. Este tiempo interior se compara con el tiempo hegemónico a través de la historia. Offred entra y sale de su tiempo interior, como si ambos tiempos se fundieran en uno. Un ejemplo de esto es cuando la narradora llena los espacios de su tiempo hegemónico con su tiempo interior, tal como se puede ver en la escena donde ella espera al Comandante: “Nosotros espe-

17. “time travelers, anachronisms. They’ve come here from the past.”

18. “blamed for [its] continuing problems.

19. The night is mine, my own time, to do with as I will, as long as I am quiet. As long as I don’t move. As long as I lie still. [...]

I lie, [...] and step sideways out of my own time. Out of time. Though this is time, nor am I out of it.

But the night is my time out. Where should I go? (47).

What I need is perspective. [...] Otherwise you live in the moment. Which is not where I want to be.

But that’s where I am, there’s no escaping it. Time’s a trap, I’m caught in it. [...]

Live in the present, make the most of it, it’s all you’ve got.

Time to take stock. (153)

ramos, el reloj en la entrada marca la hora, Serena enciende otro cigarrillo. I entro en el coche. Es una mañana de sábado” (94).<sup>20</sup> Offred, repentinamente, cambia de tiempo cuando el reloj da la hora y Serena enciende un cigarrillo, viaja (mentalmente) al pasado, cuando sube a su coche y se dirige hacia la frontera para escapar junto con su esposo y su hija. Karen F. Stein (1991) observa que hablar de sus recuerdos es una forma de obtener tiempo y preservar tanto su cordura como su vida; acto que se podría comparar con el de Scheherazade, cuando le contaba historias al Sultán en *Las mil y una noche* (269). Este tiempo interior la mantiene con vida mientras ella intenta autoconvencerse de que los miembros de su familia aún siguen vivos, esperando reunirse con ella; o que Moira logra escapar de Gilead con éxito. Esto es un mecanismo para mantener su esperanza de resistencia y liberación. Lo que es más, el tiempo interior le da la oportunidad de explorar el pasado pero, especialmente, de buscar cómo se creó Gilead, y por qué ella se transformó en una criada. Las conversaciones con Moira, su madre, y su esposo sobre los movimientos políticos de mujeres, así como también las noticias sobre la muerte de otras mujeres que ella solía no cuestionar, le recuerdan que ella, de algún modo, formó parte de la creación de Gilead. Neuman (2016) enfatiza que “su (Offred) ignorancia por voluntad anestesia cualquier impulso de resistir las acciones represivas que se incrementan, que llevan a un golpe de Estado que establece a Gilead” (862).<sup>21</sup> Al mismo tiempo, Offred critica la postura de su madre, ya que apoyar la censura no liberó realmente a las mujeres sino, por el contrario, abrió la puerta al poder totalitario.

En segundo lugar, a parte del tiempo interno de Offred, existe otro tipo de tiempo que se suma al tiempo hegemónico, el tiempo biológico. Como la misión de Gilead es la reproducción, y las criadas están “entrenadas” para este propósito, su potencial para quedar embarazadas es esencial. Las criadas necesitan realizarse chequeos mensualmente para asegurarse de que están “prontas” y saludables para la Ceremonia. Martha debe cuidar bien la dieta de las criadas para mejorar las chances de embarazo. Las mujeres que se niegan a ser criadas, llamadas “Unwomen”<sup>22</sup> (20) son enviadas a las Colonias para realizar trabajo duro en un medio tóxico hasta que mueren de hambre. El tiempo biológico determina la vida de las mujeres, cómo serán tratadas y si vivirán. La vida de Offred, además de depender del tiempo hegemónico, depende del tiempo biológico, ya que su vida en Gilead depende de su capacidad de reproducción. Es el médico quien le recuerda esto, y quien intenta “ayudarla” cuando le dice: he visto tu registro. A ti no te

---

20. “We wait, the clock in the hall ticks, Serena lights another cigarette. I get into the car. It’s a Saturday morning”.

21. “her willed ignorance anaesthetizes any impulse to resist the increasingly repressive actions leading to the coup that establishes Gilead”.

22. No-mujeres.

queda demasiado tiempo. Pero es tu vida” (71).<sup>23</sup> Serena Joy también le orece “ayuda” a través de Nick, cuando le dice: “Tu tiempo se está acabando” (214).<sup>24</sup> Pareciera que el único modo para poder sobrevivir, si ella decide permanecer en Gilead, es seguir, estrictamente, su tiempo biológico.

Atwood concretiza su tiempo biológico, dentro y fuera del cuerpo de Offre, a través de metáforas que se relacionan con la naturaleza, por ejemplo en las imágenes de una nube, una fruta, y una luna:

Yo soy una nube, solidificada alrededor de un objeto central, con forma de una pera, la cual es dura y más real de lo que soy yo, y brilla en rojo dentro de su envoltura translúcida. Dentro hay un espacio, grande, oscuro y curvo como el cielo en la noche, aunque más negro rojizo que negro. Señalizaciones de luz que crecen, centellean, estallan y se secan dentro, incontables como las estrellas. Cada mes hay una luna, gigante, redonda, pesada, un presagio. Transita, pausa, continúa y se hace imperceptible, y veo como la desesperación acercándose como el hambre. Sentir el vacío nuevamente, una y otra vez. Escucho a mi corazón, ola tras ola, salado y rojo, que continúa y continúa marcando el tiempo.<sup>25</sup> (84)

Envuelta por su cuerpo, la imagen de una “pera” de un color rojo brillante podría ser interpretada como su ovario con un óvulo en su interior, el cual debe cumplir un ciclo para “madurar”. Esto está relacionado a lo estacional o al tiempo natural de la luna llena que vuelve cada mes. En Gilead, la sincronización del tiempo hegemónico y del tiempo biológico o tiempo estacional es clara, en el sentido en que el cuerpo de las criadas y del feto está sujeto a Gilead para poder progresar. Esto produce en Offred desesperación y vacío, ya que significa que cuando el óvulo está “maduro”, o la luna está llena, ella tiene que encontrar un “augurio” o la Ceremonia en la cual ella tiene que transformarse en un objeto sin emociones, en un algo sin vida, “una nube” que contiene un hermoso óvulo para ser entregado y pertenecer a alguien más. Esto reafirma en ella su condición inhumana, la imposibilidad de ser madre.

La sincronización del tiempo hegemónico y del tiempo biológico/estacional también se hace visible en la escena en que Serena le entrega a Offred una foto de su hija:

23. “I’ve seen your chart. You don’t have a lot of time left. But it’s your life” he visto tu registro. A ti no te queda demasiado tiempo. Pero es tu vida”.

24. “Your time’s running out”.

25. I’m a cloud, congealed around the central object, the shape of a pear, which is hard and more real than I am and glows red within its translucent wrapping. Inside it is a space, huge as the sky at night and dark and curved like that, though black-red rather than black. Pinpoints of light swell, sparkle, burst and shrivel within it, countless as stars. Every month there is a moon, gigantic, round, heavy, an omen. It transits, pauses, continues on and passes out of sight, and I see despair coming towards me like famine. To feel that empty again, again. I listen to my heart, wave upon wave, salty and red, continuing on and on, marking time.

El tiempo no se ha detenido. Ha pasado sobre mí, arrasándome, como si no fuera más que una mujer de arena, abandonada cerca del agua por una niña descuidada. He sido aniquilada por ella. Ahora, solamente soy una sombra, lejos detrás de la simple superficie brillante de esta fotografía. Una sombra de una sombra, como en lo que se vuelven las madres muertas. Lo puedes ver en sus ojos: yo no estoy allí.<sup>26</sup> (240)

En esta escena se puede apreciar que el tiempo hegemónico está activo, ya que “arrasa con ella”. Ella se encuentra mirando una fotografía de su hija quien, luego de que se la arrebataran, fuera criada por alguien más. Su tiempo psicológico (los recuerdos de su maternidad y de la intimidad madre-hija) es desafiado por esta fotografía cuando se da cuenta de su inhabilidad para congelar el pasado y su ausencia en la mirada de su hija. Lo que es más, esta fotografía crea una ilusión del tiempo, o un anacronismo como, en primer lugar, la fotografía y la persona que en ella aparece deberían haber sido el pasado, tanto como Offred debería haber sido el presente, una persona que está mirando esta fotografía que fue tomada mucho tiempo atrás. Sin embargo, este objeto del pasado ha “arrasado” con ella porque le recuerda que no ha existido en la memoria de su hija, y su maternidad ha sido suprimida desde hace mucho tiempo. En síntesis, Offred, como madre y persona, se ha transformado en el pasado, antes de que la fotografía fuese tomada. Irónicamente, debido a su ausencia, ella logra ver a su hija nuevamente a través de la fotografía que muestra el presente. Una ironía mayor se ve en el hecho de que una vez Offred le dijo a su madre: “yo no soy la justificación de tu existencia” (132),<sup>27</sup> esto sucede cuando ellas discuten sobre el deseo de su madre de que Offred siga su elección sobre tener una vida en familia y ser madre; ella quiere que Offred sea independiente y no sirva a un hombre solo como esposa. Este dicho de la madre de Offred, más adelante también puede ser releído como una ironía, ya que la hija de Offred, literalmente y biológicamente, no sería la justificación de su existencia como madre y como persona, teniendo en cuenta el deseo de la madre de Offred, esta última “satisface” ese deseo, ya que “queda libre” de ser esposa o madre. La maternidad existe solamente en su recuerdo.

En tercer lugar, el tiempo hegemónico es re-periorizado a través de las notas históricas, la parte final del libro, donde se desafía el sentido del tiempo del lector. Algunos lectores pueden sentirse “traicionados” o “engañado” ya que, al inicio, la forma de la novela nos da la ilusión de que la historia no está siendo contada cronológicamente, dado que el orden numérico de los quince capítulos más las “Notas” al final del

---

26. Time has not stood still. It has washed over me, washed me away, as if I'm nothing more than a woman of sand, left by a careless child too near the water. I have been obliterated for her. I am only a shadow now, far back behind the glib shiny surface of this photograph. A shadow of a shadow, as dead mothers become. You can see it in her eyes: I am not there.

27. “I am not your justification for existence”.

libro que, aparentemente, explican el “principal” y “primer” contenido. Cada capítulo, con un título del siguiente estilo: “Noche”, “Compras”, “Sala de espera”, “Siesta” y “Hogar”, parece transmitirle al lector la idea de que se introducirán a la vida de una mujer o una “ama de casa” para ver qué tareas realiza en su rutina diaria, cómo y si ella podrá escapar de su situación crítica. Al contar su historia en un tiempo presente (con excepción de sus recuerdos), el lector siente como si estuviesen viviendo esos momentos con ella, como un recuerdo reciente.

Sin embargo, Atwood sorprende al lector con sus Notas Históricas que pueden ser vistas como otro anacronismo. En primer lugar, la existencia de las Notas expresan que lo que acabamos de leer es una vieja historia de un tiempo antiguo, que está siendo discutida de una conferencia académica en un tiempo futuro, en 2195: “el manuscrito” titulado “El cuento de la criada” (312), es transcripto desde su medio original, treinta y tres casetes, e interpretados por profesores (hombres) que han hecho “algunas suposiciones” “para organizar las partes del discurso en el orden en el que fueron apareciendo” (314).<sup>28</sup> No se trata de recuerdos recientes, sino de una reconstrucción de la memoria luego de que Offred contara y grabara su historia mientras aún sucedía. En segundo lugar, las Notas Históricas no son solamente una parte extra que explican el punto “principal” de la historia de Offred, que el lector acaba de terminar de leer; por el contrario, la historia de Offred es una parte reducida del macrocosmos. Su historia es, solamente, uno de los artefactos que aparecen brevemente en “una transcripción parcial de las actas del Doceavo simposio de estudios Gileadeanos realizado como parte de la Convención Internacional de la asociación histórica” (311),<sup>29</sup> una pequeña parte a la que el profesor señala como con varios problemas en cuanto a su autenticación. El simposio académico es parte de un plan mayor en el que la historia de Offred quizá sea vista como menor, un punto no demasiado claro para ellos al “redibujar el mapa del mundo” (311),<sup>30</sup> una nueva versión del colonialismo, el peso del hombre blanco.

Por consiguiente, este mundo académico repleto de autoridades masculinas puede ser visto como una nueva hegemonía con su propio tiempo hegemónico que ellos interpretan, evalúan, así como también autentican la identidad e historia de Offred. Pareciera que Atwood intenta recordar al lector de la existencia de dos líneas de tiempo diferentes, ya que los hombres viven en un tiempo progresivo, mientras que las mujeres siempre están atrapadas en el pasado. El lector puede sentirse esperanzado, ya que este simposio prueba que Gilead finalmente concluyó. Aún así, la imagen del

---

28. “Some guesswork”, “to arrange the blocks of speech in the order in which they appeared to go”.

29. “A partial transcript of the proceedings of the Twelfth Symposium on Gileadean Studies held as a part of the International Historical Association Convention”.

30. “redrawing the map of the world”.

simposio nos hace recordar el anacronismo, el tiempo hegemónico que persiste y retorna con un formato nuevo.

Resumiendo, *El cuento de la criada* puede ser considerado como un espacio abierto para que los lectores exploren los múltiples pasados. Nos recuerda que no todos tenemos el mismo el mismo y único tiempo. Como se menciona en la novela: “una película sobre el pasado no es lo mismo que el pasado” (247),<sup>31</sup> pareciera transmitir que la razón por la cual no tenemos el mismo pasado es porque no podemos realmente conocer el pasado real (si es que hay uno), pero solamente podemos conocerlo a través de representaciones o medios, como Offred, que reconstruye su pasado en su cabeza y se apega a él, ya que es la única evidencia de su humanidad. Explorar el pasado puede que no nos lleve al pasado real, aún así deberíamos hacerlo, porque revelaría cómo los pasados son reconstruidos y cómo moldean nuestra percepción hacia nosotros mismos y hacia lo que nos rodea. Darnos cuenta de la heterogeneidad del tiempo nos llevaría a cuestionarnos si estamos siendo oprimidos por el tiempo hegemónico o si somos nosotros quienes estamos oprimiendo a otros con él.

### Bibliografía citada

- Armbruster, Jane. “Memory and Politics—A Reflection on “The Handmaid’s Tale.” *Social Justice*, vol. 17, n° 3, Feminism and the Social Control of Gender, 1990, pp. 146-52.
- Atwood, Margaret. *Two Solicitudes: Conversations*. Toronto: McClelland & Stewart Inc., 1996.
- . “Haunted by The Handmaid’s Tale.” *The Guardian*, 20 Jan. 2012. [www.theguardian.com/books/2012/jan/20/handmaids-tale-margaret-atwood](http://www.theguardian.com/books/2012/jan/20/handmaids-tale-margaret-atwood).
- . “Margaret Atwood on What ‘The Handmaid’s Tale’ Means in the Age of Trump.” *The New York Times*. 10 Mar. 2017. [www.nytimes.com/2017/03/10/books/review/margaret-atwood-handmaids-tale-age-of-trump.html](http://www.nytimes.com/2017/03/10/books/review/margaret-atwood-handmaids-tale-age-of-trump.html)
- . *The Handmaid’s Tale*. Vintage, London, 2005.
- Ingersoll, Earl G. “Margaret Atwood’s “The Handmaid’s Tale”: Echoes of Orwell.” *Journal of the Fantastic in the Arts*, vol. 5, n° 4, 1993, pp. 64-72.

---

31. “A movie about the past is not the same as the past”.

Neuman, S.C. “‘Just a Backlash’: Margaret Atwood, Feminism, and *The Handmaid’s Tale*.” *University of Toronto Quarterly*, vol. 75, n° 3, 2016, pp. 857-68.

Stein, Karen F. “Margaret Atwood’s *The Handmaid’s Tale*: Scheherazade in Dystopia.” *University of Toronto Quarterly*, vol. 61, n° 2, 1991/92, pp. 269-79.

## ¿Drácula como ciencia ficción?: una lectura desde las definiciones del género

**Federico Giordano**

(Universidad de la República - Consejo de Formación en Educación, Uruguay)<sup>1</sup>

**Resumen:** ¿Qué sucedería si intentáramos leer *Drácula* (1897) de Bram Stoker como ciencia ficción? ¿Debería el reconocido carácter sobrenatural de la obra disuadirnos o hay algo en la variedad de tecnologías mencionadas o en la posición adoptada por los personajes que permitiría esta lectura? Para responder a estas preguntas, este trabajo tomará dos definiciones de ciencia ficción como género literario: una propuesta por Darko Suvin en “On What Is and Is Not an SF Narration; With a List of 101 Victorian Books That Should Be Excluded From SF Bibliographies” (1978) y la otra por Brian Aldiss en *Trillion Year Spree* (1988). En base al análisis y combinación de estas definiciones se discutirá en qué elementos la historia de este conde de Transilvania se podría distanciar y en qué aspecto se acercaría a lo que estas definiciones proponen (desde la noción de “*novum*” adoptada por Suvin al “modo gótico” destacado por Aldiss). Dichas definiciones serán abordadas en tanto desafiantes y productivas, una apuesta a los géneros literarios como formas de leer y usar los textos (siguiendo la visión de John Rieder), más que como categorías cerradas y excluyentes. A su vez, este derrotero llevará a preguntarse –en base a la tradición crítica acerca de la obra– sobre las relaciones entre lo gótico y la ciencia, y las consecuencias que llevan a la ciencia a apoyar a la religión y al imperialismo a la hora de enfrentar y perseguir al vampiro.

**Palabras clave:** Drácula, Ciencia ficción, Imperialismo, Sobrenatural, Ciencia.

**Abstract:** What if we attempted reading Bram Stoker’s *Dracula* as science-fiction? Should the acknowledged supernatural nature of the work deter us on this purpose or is there something within the variety of technologies mentioned or the positions adopted by the characters that would allow this reading? In order to answer this question this paper will consider two definitions of science-fiction as a literary genre: one proposed by Darko Suvin in “On What Is and Is Not an SF Narration; With a List of 101 Victorian Books That Should Be Excluded From SF Bibliographies” (1978) and the other by Brian Aldiss in *Trillion Year Spree* (1988). Based on the analysis and combination of these definitions

---

1. Federico Giordano nació en Montevideo en 1988 y creció en la ciudad de Durazno. Es Licenciado en Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (Udelar), especializado en Literatura Inglesa y Lengua y Literaturas Latinas. Actualmente es profesor de Lingüística en el CERP Suroeste y Colaborador Honorario de Literatura Inglesa del Departamento de Letras Modernas del Instituto de Letras (FHCE, Udelar). Formó parte de los proyectos L+C: Literatura y cine, Ya te conté: narrativas recientes rioplatenses y Tiro y Fuga: taller de imagen y relato. Ha colaborado con las publicaciones *33 Cines*, *Lento*, *Tenso Diagonal* y el blog sobre música *El Fantasma de Winamp*. En 2015 publicó el libro de relatos *Señal/Ruido* con Editorial La Propia Cartonera.

there will be a discussion of what elements of the story of this Transylvanian count could be distant and what aspects would be closer to what these definitions propose (from the notion of “*novum*” adopted by Suvin to the “Gothic mode” highlighted by Aldiss). Said definitions will be engaged on their challenging and productive dimension, a bet on the literary genres as ways of reading and using the texts (following John Rieder’s vision), more than closed and excluding categories. Likewise, this path will lead us to question –based on the critic tradition of the work– the relationships between Gothic and science, and it’s consequences that bring science to support religion and imperialism when the time to face and pursue the vampire has come.

**Keywords:** Dracula, Science-fiction, Imperialism, Supernatural, Science.

Recibido: 30 de abril. Aceptado: 9 de junio.

## Introducción<sup>2</sup>

¿Se podría leer *Drácula* de Bram Stoker, escrito en 1897, como ciencia ficción? ¿Qué sucedería si lo intentáramos, si pusiéramos a prueba la obra con respecto a las distintas definiciones de *ciencia ficción*? Sobre estas preguntas y otras se propone indagar este trabajo. Con este fin nos proponemos tomar dichas definiciones en su dimensión productiva, no como conclusiones cerradas o juicios taxativos, sino como una serie de interrogantes que se formulan a un texto desde una determinada perspectiva con el fin de saber más sobre el texto pero también sobre las interrogantes mismas, poniendo a prueba nuestra propia capacidad de interpretación.

Las lecturas tradicionales de *Drácula* se han centrado o han hecho énfasis en los rasgos sobrenaturales de la novela, y cómo estos encarnan y enfatizan lo gótico, así como la importancia de la lógica imperialista que subyace.<sup>3</sup> De acuerdo a estas lecturas, *Drácula* no sería considerada como parte de la ciencia ficción, aunque de todas maneras ocupa una posición relativamente periférica –en especial por la apropiación de la figura del vampiro en algunas obras del género–.<sup>4</sup> La entrada correspondiente a Bram Stoker en la *Encyclopedia of SF* (1992) de John Clute y Peter Nicholls<sup>5</sup> da una idea general del sentimiento de pertenencia que existe hacia *Drácula*:<sup>6</sup>

---

2. Agradezco a todos quienes aportaron ideas o sugerencias, y en especial a mis profesores Lindsey Cordery y Gabriel Lagos por sus repetidas lecturas y atentos comentarios. Este trabajo está dedicado a Diego Samuelle y Augusto Morerira, por acompañar al vampiro hasta su tumba.

3. Para un recuento de las aproximaciones y lecturas recientes ver “*Dracula: Stoker’s Gothic Masterpiece*” en *Bram Stoker* de Carol Senf.

4. Por ejemplo la novela *I Am Legend* de Richard Matheson.

5. “*Dracula*” como obra o personaje, no cuenta con entrada propia en dicha enciclopedia.

6. Las traducciones de la bibliografía crítica son realizadas por mí, y las de la obra de Stoker corresponden a la traducción de Julio Rodríguez Puértolas de *The New Annotated Dracula* (2008), publicado como *Drácula Anotado* por Editorial Akal (2012).

Although not a direct influence in sf, Stoker is of considerable importance to weird fiction. [...] The novel's importance as Proto SF lies in its systematization of the vampire mythos as a quasi-scientific scholium which defines Vampires' strengths and weaknesses, and underlies most later sf rationalizations of the theme.<sup>7</sup> (Clute, "Bram Stoker")

Como excepción a la que hemos podido acceder, en tanto lecturas en las que sí se aborda la novela desde una perspectiva de ciencia ficción, podemos señalar la realizada por el teórico de los medios e investigador literario Fredrich Kittler en el capítulo "Dracula's Legacy" de *Literature, Media, Information Systems* (1982). En dicho capítulo Kittler toma como eje las tecnologías de reproducción del discurso y las teorías de Jacques Lacan, así como su figura histórica, para analizar el proceso de derrota del vampiro, apenas reparando en los rasgos sobrenaturales usualmente enfatizados.

También consideramos pertinente señalar como antecedente el artículo "Reading Dracula as Science Fiction?" (2013) publicado en el blog *Strange Telemetry*, que, si se permite el aparte, es la versión de nuestra época de nuevas formas de registrar, compartir y hacer circular el conocimiento, la cual también implica sus propios problemas de validación y autoridad, temas que se abordarán a lo largo del presente trabajo.

## 1. Definiciones

A fin de ejemplificar una posible lectura, proponemos trabajar dos definiciones de ciencia ficción. Por un lado, la propuesta por Darko Suvin en su artículo "On What Is and Is Not an SF Narration; With a List of 101 Victorian Books That Should Be Excluded From SF Bibliographies" (1978): "SF is distinguished by the narrative dominance of a fictional novelty (novum, innovation) validated both by being continuous with a body of already existing cognitions and by being a 'mental experiment' based on cognitive logic" ("On What...").<sup>8</sup>

Por el otro, la aportada por Brian Aldiss en *Trillion Year Spree* (1988):<sup>9</sup> "Science fiction is the search for a definition of mankind and his status in the universe which will stand in our advanced but confused state of knowledge (science), and is characteristically cast in the Gothic or post-Gothic mode" (30).<sup>10</sup>

---

7. A pesar de no ser una influencia directa en la ciencia ficción, Stoker es de considerable importancia para la ficción *weird*. [...] La importancia de la novela como proto-ciencia ficción yace en su sistematización del *mythos* del vampiro como un esolio cuasi-científico que define las fortalezas y debilidades de los Vampiros, y subyace a la mayoría de las posteriores racionalizaciones de la ciencia ficción acerca del tema.

8. "La ciencia ficción se distingue por la dominancia narrativa de una novedad ficcional (novum, *innovación*) validada por ambas cosas, ser continua con un cuerpo de cogniciones ya existentes y ser un 'experimento mental' basado en la lógica cognitiva."

9. Edición revisada y ampliada de *Billion Year Spree* (1973).

10. "Ciencia ficción es la búsqueda de una definición de la humanidad y su estatus en el universo que se sostendrá en nuestro avanzado pero confuso [-confundido-] estado de conocimiento (ciencia), y es característicamente realizada en el modo gótico o post-gótico."

De cada una de estas dos definiciones consideraremos solo algunos aspectos que serán combinados en ciertos momentos, pensando, de acuerdo a lo que plantea John Rieder, cómo predisponen nuestra lectura en tanto configuraciones de género (ver más adelante).<sup>11</sup>

## 1.1. En Suvin

### 1.1.a. Novum

Pensemos el *novum* de Suvin, como se plantea en la *Encyclopedia of SF*, es decir, “a new thing –some difference between the world of the fiction and what Suvin calls the ‘empirical environment’, the real world outside”<sup>12</sup> (Clute, “Definitions of SF”). Deberíamos estar ahora dispuestos a identificar un mundo interior a la narración y un mundo exterior, donde habrá alguna diferencia entre ambos, algo que no concuerda con la realidad del autor.<sup>13</sup>

En *Metamorphoses of Science Fiction* (1979), libro en que retoma algunas partes de “On What...”, Suvin introduce este concepto asociado con la idea de “extrañamiento” como es manejada por los formalistas rusos y Bertolt Brecht, a quien cita (6). Sin profundizar en el concepto de extrañamiento, me gustaría enfatizar el uso del *novum* para identificar y pensar cómo es enfrentada y tratada esa novedad introducida, lo que Suvin llama “cognición” (“cognition”) y su relación con lo otro o desconocido: “...the essential tension of SF is one between the readers, representing a certain number of types of Man of our times, and the encompassing and at least equipollent Unknown or Other introduced by the novum”<sup>14</sup> (*Metamorphoses*, 64).

11. Puede ser interesante incluir, además, dos breves extractos representativos de ambos autores, con el fin de contrastar y poder percibir cuál es el énfasis en cada caso. Para Aldiss ciencia ficción es: “*Hubris clobbered by nemesis*. By which count, ordinary fiction would be *hubris clobbered by mimesis*.” [“*Hubris apaleada por némesis*. Por lo cual, la ficción ordinaria sería *hubris apaleada por mimesis*.”] (*Spree*, 30; cursiva en el original). En cambio en Suvin: “Basically, SF is a developed oxymoron, a realistic irreality, with humanized nonhumans, this-worldly Other Worlds, and so forth” [“Básicamente, ciencia ficción es un desarrollado oximoron una irrealidad realista, con humanizados no-humanos, estos de-este-mundo Otros-mundos, y así los demás.”] (*Metamorphoses*, viii).

12. “Una cosa nueva, alguna diferencia entre el mundo de la ficción y lo que Suvin llama el ‘medio empírico’, el mundo real de afuera.”

13. Explica Suvin en una larga nota al pie en *Metamorphoses* que la elección de emplear “medio empírico” (“empirical environment”) se debe a tratar de evitar el término “realidad” (“reality”): “Once one begins with such considerations, one comes quickly up against the rather unclear concept of realism (not the prose literary movement in the nineteenth century but a metahistorical stylistic principle), since this genre is often pigeonholed as nonrealistic. I would not object but would heartily welcome such labels if one had first persuasively defined what is ‘real’ and what is ‘reality.’” [“Una vez uno comienza con este tipo de consideraciones, uno se choca pronto con el más bien poco claro concepto del realismo (no el movimiento literario en prosa del siglo diecinueve, sino un principio estilístico metahistórico, dado que este género es frecuentemente encasillado como no-realista. Yo no objetaría sino que daría la bienvenida de corazón estas etiquetas si antes uno hubiera definido persuasivamente qué es ‘real’ y qué es ‘realidad’”] (4).

14. “La tensión esencial de la ciencia ficción es la existente entre los lectores, representando un cierto número de tipos de Hombre de nuestros tiempos, y lo abarcador y por lo menos equipolente de lo Desconocido u Otro introducido por el novum.”

Tómese en cuenta que la presencia del *novum* no sería suficiente por si sola según Suvin para determinar si un texto pertenece o no a la CF. Si bien esta presencia es compartida por otros géneros, por ejemplo por la fantasía, los textos no cumplen con el requisito que veremos a continuación.

### 1.1.b. Lógica cognitiva

“[T]hat what differentiates SF from the ‘supernatural’ genres or fictional fantasy in the wider sense [...] is the presence of scientific cognition as the sign or correlative of a method (way, approach, atmosphere, world-view, sensibility) identical to that of a modern philosophy of science” (“On What...”).<sup>15</sup> En este caso, también nos deberíamos preguntar sobre la lógica del conocimiento que impera en la novela, si se mueve hacia los parámetros de lo irracional o sigue un método o una lógica que podamos identificar como científica. Agrega Suvin en *Methamorphoses*:

Cognition is wider than science [...]. It is much less weighty, however, if one takes “science” in a sense closer to the German *Wissenschaft*, French *science*, or Russian *nauka*, which include not only natural but also all the cultural or historical sciences and even scholarship (cf. *Literaturwissenschaft*, *sciences humaines*). As a matter of fact, that is what science has been taken to stand for in the practice of SF: not only More or Zamyatin, but the writings of Americans such as Asimov, Heinlein, Pohl, Dick, etc. would be completely impossible without sociological, psychological, historical, anthropological, and other parallels.<sup>16</sup> (13)

En este punto, y nuevamente más adelante, establece la inclusión de las llamadas “ciencias humanas” dentro del grupo que estaría constituido por esa lógica cognitiva. A su vez, esta referencia es al contexto del autor, es decir, para Suvin es una construcción histórica anclada en una determinada temporalidad:

Tangentially I might say that [...] [the author’s empirical] environment is always identifiable from the text’s historical semantics, always bound to a particular time, place, and sociolinguistic norm, so that what would have been utopian or technological SF in a given epoch is not necessarily such in another –except when read as a product of earlier history.<sup>17</sup> (64)

15. “Lo que diferencia la CF de los géneros ‘sobrenaturales’ o la fantasía ficcional en un sentido amplio [...] es la presencia de cognición científica como el signo o el correlato de un método (vía, enfoque, atmósfera, visión del mundo, sensibilidad) idéntico al de la filosofía moderna de la ciencia.”

16. Cognición es mucho más grande que ciencia [...]. Es mucho menos pesado, sin embargo, si uno toma “ciencia” en un sentido más cercano al alemán *Wissenschaft*, al francés *science*, o al ruso *nauka*, que incluyen no solo la ciencia natural pero también todas las ciencias culturales e históricas e incluso su erudición (cf. *Literaturwissenschaft*, *sciences humaines*). De hecho, eso es lo que se ha considerado que representa la ciencia en la práctica de la ciencia ficción: no solo More o Zamyatin, sino también los escritos de americanos como Asimov, Heinlein, Pohl, Dick, etc. serían completamente imposibles sin paralelos sociológicos, psicológicos, históricos, antropológicos y otros.

17. Tangencialmente, podría decir que [...] el medio [empírico del autor] siempre es identificable a partir de la semántica histórica del texto, siempre ligado a un momento, lugar y norma sociolingüística en particular, de tal forma que lo que habría sido ciencia ficción utópica o tecnológica en una determinada época no lo es necesariamente en otra –excepto cuando leída como producto de la historia anterior.

Asociado con esto agrega Suvin la imposibilidad de verificar las proposiciones científicas subyacentes, en tanto factuales, debido a la naturaleza ficcional de las mismas:

Though such cognition obviously cannot, in a work of verbal fiction, be empirically tested either in the laboratory or by observation in nature, it *can* be methodically developed against the background of a body of already existing conditions, or at the very least as a “mental experiment” following accepted scientific, that is, cognitive, logic.<sup>18</sup> (66)

Como se verá al comentar la definición de Aldiss, tal vez lo que se requiere es la posibilidad de *intentar* esa explicación desde la lógica científica, aunque los resultados queden en un espacio de incertidumbre, también propio de la ciencia (matiz no planteado explícitamente por Suvin).

Un posible resumen de este punto sería: “Indeed, a very useful distinction between ‘naturalistic’ fiction, fantasy, and SF, drawn by Robert M. Philmus, is that naturalistic fiction does not require scientific explanation, fantasy does not allow it, and SF both requires and allows it”<sup>19</sup> (*Metamorphoses*, 65).

### 1.1.c. Estructuración

Por último, tomamos de Suvin que “*an SF narration is a fiction in which the SF element or aspect is hegemonic –i.e., so central and significant that it determines the whole narrative logic, or at least the overriding narrative logic, regardless of any impurities that might be present*”<sup>20</sup> (“On What...”; cursivas en el original).

Pensemos si ese elemento nuevo, o elementos, tienen un efecto profundo sobre la estructura de la narración, o más aún, sobre qué conceptos se construye la novela, y cómo se relacionan con esa hipotética lógica científica planteada en el punto anterior.

## 1.2. En Aldiss

### 1.2.a. Definición Humanidad - Crisis

Para Aldiss, pensar la definición de humanidad “takes for granted that the most tried and true way of indicating man’s status is to show him confronted by crisis”<sup>21</sup> (31)

18. “A pesar de que tal cognición obviamente no puede, en una obra de ficción verbal, ser empíricamente puesta a prueba en su naturaleza, ya sea en el laboratorio o a través de la observación, *sí puede ser metódicamente desarrollada contra las bases de un cuerpo de condiciones preexistentes, o, como absoluto mínimo, como un ‘experimento mental’ que sigue una lógica científica –es decir, cognitiva– aceptada.*”

19. “En efecto, una diferenciación muy útil entre ficción ‘naturalista’, fantasía, y ciencia ficción, planteada por Robert M. Philmus es que la ficción naturalista no requiere explicación científica, la fantasía no la permite, y la ciencia ficción, las dos cosas, la requiere y la permite.”

20. “*Una narración de ciencia ficción es una ficción en que el elemento o aspecto de ciencia ficción es hegemónico* –a saber, tan central y significativo que determina la totalidad de la lógica narrativa, o al menos la lógica narrativa dominante, sin importar las impurezas que puedan estar presentes.”

21. “Da por hecho que el más probado y verdadero camino para indicar el estatus del hombre es mostrarlo confrontado por una crisis.”

De acuerdo a este punto estaremos atentos a detectar la presencia de alguna crisis o alguna situación extrema que anuncie la posibilidad de un cambio o un quiebre profundo.

Suvin, en una aproximación similar, plantea que: “In the twentieth century SF has moved into the sphere of anthropological and cosmological thought, becoming a diagnosis, a warning, a call to understanding and action, and –most important– a mapping of possible alternatives”<sup>22</sup> (*Metamorphoses*, 12).

De esta manera podremos preguntarnos, si combinamos ambas definiciones, ¿cuál será la incidencia del *novum* y la lógica cognitiva imperante sobre esa potencial crisis?

### 1.2.b. Avanzado pero confuso [–confundido–] estado de conocimiento (ciencia)

Si bien Aldiss usa esa frase para separar las obras del pasado, como la Odisea o la Biblia, de las del presente (32), encuentro interesante resaltar la inclusión de “confundido”.<sup>23</sup> Funcionando dentro de la “lógica de conocimiento” planteada por Suvin, puede consistir en un recordatorio de las limitantes de la ciencia, en que, si bien el saber puede haber avanzado, aún es un estado de desconocimiento y desorientación respecto a muchos aspectos de la realidad (lo cual se relaciona directamente con lo siguiente).

### 1.2.c. Modo gótico

Gótico, en tanto género o modo, también puede ser tomado como una forma de leer. Durante finales del siglo XVIII y XIX se produjeron removedores cambios en la estructura cotidiana de la vida en las ciudades y los pueblos, la inclusión de nuevas situaciones y lógicas tecnológicas, como por ejemplo las grillas de horarios de trenes, lo cual afectó profundamente a los habitantes de ese mundo (Aldiss, 17). En respuesta:

The human psyche was not immune to them. The fiction that evolved to accommodate this situation –a middle class fiction, somewhere between romance and realism, as it was between science and myth– was the Gothic fantasy. Backward-looking and nostalgic at first, it developed rapidly during the nineteenth century to confront more closely the conditions which nurtured it.<sup>24</sup> (Aldiss, 17)

El miedo podía provenir de lo novedoso, de cambios constantes asociados a nuevos saberes:

22. “En el siglo veinte la ciencia ficción se ha movido hacia la esfera del pensamiento antropológico y cosmológico, convirtiéndose en un diagnóstico, una advertencia, un llamado al entendimiento y a la acción, y –lo más importante– un mapeo de posibles alternativas.”

23. La alternancia de interpretación para “confused” entre “confuso / confundido” está presente en el texto de Aldiss y por tanto, si bien menor, es importante de señalar al intentar una traducción.

24. La psiquis humana no era inmune a ellos. La ficción que evolucionó para acomodar esta situación –una ficción de clase media, en algún punto entre el romance y el realismo, como estaba entre la ciencia y el mito– fue la fantasía gótica. Retrógrada y nostálgica al principio, se desarrolló rápidamente durante el siglo diecinueve para enfrentar más de cerca las condiciones que la habían nutrido.

as western Europeans became more secular and committed to science and technology, they sometimes imagined potential dangers associated with these discoveries and the fear that science might supplant ethical and religious values. Simultaneously, as individuals celebrated a world in which traditional relationships disappeared, they also looked backward, sometimes nostalgically, more often apprehensively.<sup>25</sup> (Senf, 57)

Pero al mismo tiempo también implicaba el terror hacia lo que se abandonaba que ya no era sentido como propio. Alejarnos de occidente, internarnos en el oriente, la superstición y la progresiva ausencia de la tecnología: desde el tren, pasando por la diligencia, hasta el carruaje, el castillo al pie de la montaña, como ecos de un tiempo lejano. Todos esos elementos preparan para leer de una manera muy específica, donde el misterio y la amenaza que implican las creencias de un mundo antiguo se hacen patentes, y al mismo tiempo saturan nuestras posibilidades de distanciarnos y reconsiderar los hechos de otra forma. “Designed as pure entertainment, as ‘escapism’, the Gothic proved to have remarkable strengths when it traded on current fears, hopes, and obsessions”<sup>26</sup> (Aldiss, 17).

La amenaza se vuelve eventualmente omnipresente –pasado y futuro–, pasible de manifestarse en todos los espacios de una sociedad acomplejada con sus cambios, su adopción de nuevas formas, el abandono o la continuación de las tradiciones, sin encontrar en el fondo un balance entre futuro y pasado. Todo se cubre de un manto de misterio y oscuridad en el que en realidad nuestro lugar será el de potenciales víctimas constantes, desde el brazo reanimado del monstruo de Frankenstein hasta los colmillos ancestrales del vampiro. “Gothic sf emphasizes danger, and attacks the complacency of those of us who imagine the world to be well lit and comfortable while ignoring that outside all is darkness”<sup>27</sup> (Clute, “Gothic SF”).

### 1.3. John Rieder

Como se ha dicho, estos aspectos deberían predisponer una lectura, como las directivas a una partida de rescate en medio de la niebla. John Rieder plantea en su artículo “On Defining SF or Not” (2013), que “*SF is not a set of texts, but rather a way*

---

25. Mientras los europeos occidentales se volvieron más seculares y se entregaron a la ciencia y la tecnología, algunas veces imaginaron peligros potenciales asociados con estos descubrimientos y el miedo que la ciencia pudiera suplantar los valores éticos y religiosos. Simultáneamente, mientras los individuos celebraban un mundo en el que las relaciones tradicionales desaparecían, también miraban atrás, algunas veces nostálgicamente, más frecuentemente con aprensividad.

26. “Diseñado como puro entretenimiento, como ‘escapismo’, el gótico probó tener destacables fortalezas cuando traficó con los miedos, esperanzas y obsesiones actuales.”

27. “La ciencia ficción gótica enfatiza el peligro y ataca la complacencia de aquellos de nosotros que imaginamos que el mundo está bien iluminado y es acogedor mientras ignoramos que fuera todo es oscuridad.”

*of using texts and of drawing relationships among them*"<sup>28</sup>, al mismo tiempo que es también una indicación al lector de si debe tomarse algo en serio o no al momento de la interpretación ("On Defining SF or Not").

## 2.0. Drácula

Publicada en 1897 y obra del escritor irlandés Bram Stoker (1847 - 1912), *Drácula* narra la historia del homónimo conde vampiro, y su viaje de invasión a Inglaterra. La novela presenta una estructura epistolar, construida en base a una serie muy diversa de documentos: diarios personales, recortes de noticias, mensajes que los personajes intercambian –cartas y telegramas– y que llegado un momento son compartidos entre los que se enfrentan al vampiro (como se verá más adelante este dato tendrá fundamental importancia).<sup>29</sup>

Su desarrollo puede ser planteado como respondiendo a tres desplazamientos principales y las consecuencias que estos conllevan:

Primero, el viaje a Transilvania de Jonathan Harker. Procurador, representante legal ("solicitor"), Harker debe llegar al castillo perteneciente al Conde Drácula, noble menor de un lugar remoto ubicado en la cadena de montañas de los Carpacios en Transilvania, Rumania.<sup>30</sup> El arduo viaje es motivado por el pedido del Conde de revisar en persona algunas cuestiones de negocios respecto a su intención de radicarse en Inglaterra. Este primer desplazamiento resultará en el traumático sometimiento y cautiverio de Harker en el castillo, la partida de Drácula hacia Inglaterra y el riesgoso escape de Harker una vez el conde ha abandonado el castillo.

En segundo lugar, el viaje de Drácula y su estadía en Inglaterra. Desde sus primeras apariciones en las inmediaciones de Lucy Westenra<sup>31</sup> (joven de la sociedad victoriana,

28. "Ciencia ficción no es un grupo fijo de textos, sino mejor una forma de usar los textos y establecer relaciones entre ellos."

29. Se debe señalar que el vampiro nunca adquiere voz propia, siempre objeto de una sucesión de registros de los que nunca es autor por su propio puño y letra, como sí lo son casi todos los demás personajes centrales en un momento u otro.

30. Para un análisis en profundidad de las nociones y alteraciones geográficas respecto a la ubicación del Castillo recomendamos ver "Bram Stoker's *Dracula* and the Treaty of Berlin (1878)" en *Dracula and The Eastern Question* de Matthew Gibson.

31. Dice Carol Senf sobre el apellido de Lucy: "Several scholars comment on the significance of her surname, Westenra. According to Eighteen-Bisang and Miller, it 'could be a pun on "West End," for both Lucy and Mina, who inhabit the fashionable part of London are contrasted with the vixens from the East who resemble the prostitutes in the East End' (*Bram Stoker's Notes for Dracula*, p. 281). [...] Even if her name did not evoke wealth and power, it would evoke the West as opposed to the East" ["Muchos especialistas comentan la importancia de su apellido: Westenra. De acuerdo con Eighteen-Bisang y Miller, podría ser un juego de palabras con 'Lado Oeste', pues tanto Lucy como Mina, quienes habitan la parte elegante de Londres son contrastadas con las zorras del este que se parecen a las prostitutas del 'Lado Este'. (*Bram Stoker's Notes for Dracula*, p. 281) [...] Incluso si su nombre no evocara riqueza y poder, sí invocaría el Oeste como opuesto al Este."].

prometida de Sir Arthur Holmwood Jr.), la enigmática enfermedad que ella contrae, causada –luego se descubrirá– por el vampiro y, el tratamiento médico que recibe.

Dicha situación resultará en la formación de un grupo de “cazadores” que perseguirán al vampiro. Este grupo estará formado por Jonathan Harker; Mina Murray (amiga íntima de Lucy; además de prometida y luego esposa de Jonathan); Sir Arthur Holmwood;<sup>32</sup> Abraham Van Helsing (médico y sabio holandés<sup>33</sup> llamado para tratar a Lucy); John Seward (primer médico tratante de Lucy, amigo y antiguo discípulo de Van Helsing, así como director del hospital psiquiátrico lindero a la Abadía de Carfax);<sup>34</sup> y Quincey Morris (magnate y aventurero estadounidense).<sup>35</sup> Luego, y ya en la guerra declarada contra el vampiro, sucederá la “contaminación” de Mina y la huida de Drácula de Inglaterra.

En tercer y último lugar, encontraremos el proceso de la retirada de Drácula de nuevo hacia sus tierras y la persecución encarnizada de los cazadores hasta las mismas puertas de su castillo, armas en mano y dispuestos a erradicar esta encarnación del mal de una vez por todas.

Para concluir esta breve presentación de la obra antes de comenzar el análisis, debe señalarse que las citas del texto de la novela corresponden a la edición de la Universidad de Adelaide como es referenciada en la lista de obras consultadas. Las otras ediciones de *Drácula* son incluidas a modo de referencia y por las citas realizadas de su aparato crítico, debiéndose destacar la importancia de *The New Annotated Dracula* editado por Leslie Kingler.

## 2.1. Novum en *Drácula*

De acuerdo a lo visto sobre Suvin, y su concepto de *novum*, un elemento nuevo o distinto en la realidad empírica de la obra respecto a la del autor, ¿cuál podríamos pensar que es en *Drácula*? Para responder hagamos una salvedad fundada en una de las citas de Suvin –y una pequeña traición, temporal, a sus postulados–: el *novum* debe seguir una lógica científica pero esto no quiere decir que su naturaleza también deba responder a esa lógica explícitamente. Es decir, el hecho que haya una novedad no implica que se logre explicar por la ciencia, pero sí que los intentos por hacerlo sigan el método y la lógica del pensamiento científico.<sup>36</sup>

---

32. Más tarde **Lord Godalming, segundo representante de la nobleza en la novela luego del conde Drácula.**

33. Si bien, como señala la crítica, su apellido es un anagrama de “English”.

34. Lugar de alojamiento y principal base de operaciones de Drácula en Londres.

35. Estos dos últimos también con declarados intereses amorosos en Lucy. Si bien ella los rechaza en favor de Holmwood –de quien a su vez son también amigos– ellos siguen fieles en su promesa de protegerla y servirle.

36. Digamos desde ya que la gran ausencia en este trabajo será la conceptualización en profundidad de lo que entendemos por “ciencia” y de lo que este concepto podría haber incluido en tiempos de Stoker, lo cual, si bien enriquecería en mucho estos planteos, requeriría una detallada exploración que superaría el alcance de este trabajo.

Entre las notas de investigación de Stoker (conocidas como *Bram Stoker's Notes for Dracula*)<sup>37</sup> figura un artículo de la época, de acuerdo al cual el vampirismo –si bien un tema latente– era considerado una superstición salvo en algunos lugares donde había una creencia real en que los vampiros existían. El artículo, originalmente publicado en *New York World* (2 de febrero de 1896) habla de la creencia en vampiros en distintas partes del mundo, desde Rhode Island y Newport a Exeter y East Greenwich. Los casos más llamativos –en especial el de un hombre que apareció sentado en su tumba y con sangre en los labios (189)– son explicados en el artículo (que no lleva firma) como probables cuadros de catalepsia:

How is the phenomenon to be accounted for? Nobody can say with certainty, but it may be that the fright into which people were thrown by the epidemic had the effect of predisposing nervous persons to catalepsy. In a word, people were buried alive in a condition where, the vital functions being suspended, they remained as it were dead for a while. It is a common thing for a cataleptic to bleed at the mouth just before returning to consciousness.<sup>38</sup> (191)

El tono general deja en claro que esos hechos son puras supersticiones, anécdotas del folklore que también a continuación incluye el autor desconocido. Como cierre que reafirma esta visión, cita en forma de contraste la versión científica respecto al murciélago vampiro –que sí existe– validada por la presencia del mismísimo Charles Darwin:

Belief in the vampire bats is more modern. For a long time it was ridiculed by science as a delusion, but it has been proved to be founded correctly upon fact. It was the famous naturalist Darwin who settled this question. One night he was camping with a party near Coquimbo, in Chili [sic], and it happened that a servant noticed the restlessness of one of the horses. The man went up to the horse and actually caught a bat in the act of sucking blood from the flank of the animal.<sup>39</sup> (191)

Hecha esa salvedad que se señalaba inicialmente respecto a lo planteado por Suvin –el admitir un fenómeno mientras su abordaje sea desde la ciencia, más allá de la capacidad de la ciencia de dar una explicación en un momento dado–, y tomando en cuenta lo que figura en *Notes* podríamos admitir al “vampiro-humano” como el *novum* científico de la novela. La criatura desconocida para el “contexto empírico de la época”

---

37. Se trata de las notas manuscritas y a máquina tomadas por Stoker para escribir la novela, referidas por primera vez por la crítica en 1975 (*Notes*, 3-4) pero recién editadas y publicadas en su totalidad en 2008.

38. ¿Cómo se debe explicar el fenómeno? Nadie puede decirlo con certeza, pero puede ser que el susto en que la gente fue lanzada por la epidemia haya tenido el efecto de predisponer a las personas nerviosas a la catalepsia. Dicho en breve, las personas fueron enterradas vivas en un estado en el cual, estando funciones vitales suspendidas, permanecieron como si estuvieran muertas por un tiempo. Es una cosa común para un cataleptico sangrar por la boca justo antes de recuperar la consciencia.

39. La creencia en el vampiro es más moderna. Por un largo tiempo fue ridiculizada por la ciencia como un delirio, pero ha sido probada como correcta en los hechos. Fue el famoso naturalista Darwin quien zanjó esta cuestión. Una noche estaba acampando con un grupo cerca de Coquimbo en Chili [sic], y sucedió que un sirviente notó la agitación de uno de los caballos. El hombre fue hasta los caballos y realmente vio a un murciélago en el acto de chupar la sangre del flanco del animal.

–si bien la idea sobrevolaba el imaginario no lo hacía desde los parámetros de la ciencia– y en torno a la cual se estructura la narración.

### 2.1.a. Novum occidentalista

Si reparamos en las características de este “nuevo ser” encontraremos algunos datos interesantes (respecto a su historia, su forma de actuar, etc). Las mismas pueden ser extraídas del diario de Jonathan Harker,<sup>40</sup> de la historia que cuenta Drácula sobre sus propias tierras –también registrada por Harker en su diario– (*Dracula*, 80) y de las explicaciones dadas por Van Helsing en distintos momentos la novela. Sin embargo hay un aspecto a destacar por sobre todos los otros para esta lectura: el conde Drácula combina su origen del Oriente –un mundo antiguo de poderes y fuerzas ancestrales– con un conocimiento y un estudio del Occidente –ese espacio en fuerte expansión y cambio como hemos visto–. Dice Stephen Arata en su artículo “The Occidental Tourist. *Dracula* and The Anxiety of Reverse Colonization” (1990):

For the fact is, by Harker’s own criteria, Dracula is the most “Western” character in the novel. No one is more rational, more intelligent, more organized, or even more punctual than the Count. No one plans more carefully or researches more thoroughly. No one is more learned within his own spheres of expertise or more receptive to new knowledge. A reading that emphasizes only the archaic, anarchic, “primitive” forces embodied by Dracula misses half the point. When Harker arrives at the end of his journey East, he finds, not some epitome of irrationality, but a most accomplished Occidentalist. If Harker has been diligently combing the library stacks, so too has the Count.<sup>41</sup> (637)

Drácula tiene un lado moderno, capaz de comprender y aplicar distintas nociones del mundo actual. El propio Jonathan Harker reconoce que la pericia legal y en negocios de Drácula es sobresaliente:

[The Count] then went on to ask about the means of making consignments and the forms to be gone through, and of all sorts of difficulties which might arise, but by forethought could be guarded against. I explained all these things to him to the best of my ability, and he certainly left me under the impression that he would have made a wonderful solicitor, for there was nothing that he did not think of or foresee. For a man who was never in the country, and who did not evidently

---

40. Recordemos que entre los documentos que construyen la novela se encuentran los diarios personales de varios de los personajes principales, el primero de los cuales es el diario de viaje de Harker.

41. Pues el hecho es que, de acuerdo a los propios criterios de Harker, Drácula es el personaje más “Occidental” en la novela. Nadie es más racional, más inteligente, más organizado, o incluso más puntual que el Conde. Nadie planea con más cuidado o investiga más a fondo. Nadie conoce más dentro de sus propias esferas de especialidad o es más receptivo a nuevos conocimientos. Una lectura que haga énfasis solo en lo arcaico, anárquico, en las fuerzas “primitivas” personificadas por Drácula se pierde la mitad del punto. Cuando Harker arriba al final de su viaje hacia el Este, se encuentra, no con un epitome de irracionalidad, sino a un muy elaborado Occidentalista. Si Harker ha estado diligentemente fatigando bibliotecas, Drácula también.

do much in the way of business, his knowledge and acumen were wonderful.<sup>42</sup> (*Dracula*, 104)

Drácula no es solo lo arcaico que existe en un castillo lejano, como dentro de un cuento de hadas, y que tortura a un viajero desprevenido; aún más fuerte, es el monstruo que planea salir de su castillo y meterse en el corazón de Londres, aprovecharse de las redes comerciales del imperio y de sus poderes del Oriente para subyugar y poseer a las damas de la sociedad victoriana.

But of course Dracula's preoccupation with English culture is not motivated by disinterested desire of knowledge; instead, his Occidentalism represents the essence of bad faith, since it both promotes and masks the Count's sinister plan to invade and exploit Britain and her people. By insisting on the connections between Dracula's growing knowledge and his power to exploit, Stoker also forces us to acknowledge how Western imperial practices are implicated in certain forms of knowledge.<sup>43</sup> (Arata, 638)

De acuerdo a Arata, en la ficción de la época era dominante la posibilidad de que una fuerza exterior viniera a revertir el orden reinante en la sociedad victoriana y conquistara el mundo inglés (621). Esta sensación era producida por los signos de declive del imperio que otros autores, como Joseph Conrad, consignan en ese mismo tiempo.

Probablemente la novedad, el verdadero *novum*, sea la combinación de todos esos elementos en una sola figura, los poderes primitivos y ocultos de Oriente con los medios modernos de Occidente<sup>44</sup> y la intención de conocer para efectivamente invadir.

## 2.2. Presencia de un marco de conocimiento

### 2.2.a. En el castillo

Si admitimos lo anterior, la definición de Suvin nos obliga a mirar el marco de conocimiento y acción que opera en la novela, en especial ante el *novum-vampiro* como se ha delineado.

---

42. [El conde] pasó a hacer preguntas acerca de cómo hacer envíos y las formalidades necesarias al respecto, así como sobre toda clase de problemas que pudieran presentarse y prevenirse. Le expliqué lo mejor que pude todo lo que quería saber, y en verdad que pensé que hubiese podido ser un maravilloso abogado procurador, pues no había nada que no hubiera pensado o previsto, teniendo en cuenta que era una persona que nunca había estado en Inglaterra y que, obviamente, tampoco había tenido mucho que ver con los negocios. Su conocimiento y perspicacia eran asombrosos.

43. Pero por supuesto la preocupación de Drácula con la cultura inglesa no es motivada por un desinteresado deseo de conocimiento; en cambio, su Occidentalismo representa la esencia de la mala fe, dado que tanto promueve como enmascara el plan siniestro del conde para invadir y explotar a Inglaterra y su gente. Al insistir en las conexiones entre el creciente conocimiento de Drácula y su poder para explotar las debilidades, Stoker también nos fuerza a reconocer cómo las prácticas imperiales occidentales están involucradas en ciertas formas de conocimiento.

44. Resulta interesante que estos "medios de Occidente" sean limitados a los no más avanzados tecnológicamente: Drácula no puede hacer uso del barco a vapor o el tren en su huida y se ve obligado a preferir los más tradicionales de acuerdo a los razonamientos que le aplican los personajes.

The beginning of every romance reverses for a certain period of time the roles of hunter and hunted. On his journey to the Count, Jonathan Harker, the imperial tourist, is forced to abandon the Orient Express and be content with Balkan cuisine, provincial hotels, post carriages, and horses. In order to enter the “eye of the storm,” which [...] mixes together various Eastern European myths and races [...] the English office assistant must step beyond the point of no return.<sup>45</sup> (Kittler, 56)

Reflejada en la anterior cita de Kittler encontramos lo que podríamos considerar una primera parte de la novela. A través de todo el diario de Harker en su viaje y estadia en el castillo, ejemplo por excelencia del gótico, vemos el proceso cuestionamiento de muchas de sus nociones y seguridades: la lengua y la cultura local, su imagen de sí mismo; la impuntualidad de los trenes, asociados directamente con el avanzar hacia el este: “I had to hurry breakfast, for the train started a little before eight, or rather it ought to have done so, for after rushing to the station at 7:30 I had to sit in the carriage for more than an hour before we began to move. It seems to me that the further east you go the more unpunctual are the trains. What ought they to be in China?”<sup>46</sup> (*Dracula*, 23).

Finalmente somos testigos de la derrota de su racionalidad al tener que recurrir a la superstición como forma de sobrevivir en ese espacio lejano y ajeno: admitir, en contra de su formación como miembro de la Iglesia Británica, que su esperanza reside en “idolatrías”, como el crucifijo que aleja al conde y del cual termina aferrándose (*Dracula*, 49). En ese mundo de Oriente, “más allá del punto de no retorno”, su racionalidad es rehén y debe someterse a la superstición para sobrevivir.

### 2.2.b. Ciencia, medicina, Van Helsing

En Londres, en cambio, cuando la misteriosa enfermedad de Lucy Westerna se manifiesta (de las primera víctimas de Drácula en Inglaterra), las respuestas de los personajes comienzan a correr por los carriles de la ciencia y la medicina, racionalizaciones por excelencia. Se llama a un médico, el Dr. Seward, representante de un saber ordenado y prescriptivo, quien realiza sus propias investigaciones y conjeturas de acuerdo a sus conocimientos; y cuando con eso no alcanza llama a alguien que tenga más conocimientos, uno de los mayores sabios de todos: Abraham Van Helsing. Así este profesor holandés, clave para el desarrollo y resolución de la novela, es introducido desde el ámbito de la ciencia y amparado por el saber de esta. Dice Seward: “I have written to my old friend

---

45. El comienzo de cualquier romance revierte por un cierto período de tiempo los roles del cazador y la presa. En su viaje hacia el Conde, Jonathan Harker, el turista imperial, es forzado a abandonar el Expreso de Oriente y contentarse con la cocina balcánica, hoteles provinciales, carruajes del correo y caballos. Para entrar en el ‘ojo de la tormenta’, el cual [...] mezcla varios mitos y razas de Europa oriental, el asistente de oficina debe ir más allá del punto de no retorno.

46. “Tuve que desayunar deprisa, pues el tren salía poco antes de las 8:00, o más bien así debería haber sido, ya que, tras llegar precipitadamente a la estación a las 7:30, hube de esperar sentado en el vagón más de una hora hasta que el convoy empezó a moverse. Me parece que, conforme se va hacia el este, más impuntuales son los trenes. ¿Cómo serán en China?”

and master, Professor Van Helsing, of Amsterdam, who knows as much about obscure diseases as any one in the world”<sup>47</sup> (*Dracula*, 275).

Esta presentación de Van Helsing deja en claro su lugar de excelencia dentro de un campo académico y lógico. Es el científico pero también es el hombre modelo con una larga lista de cualidades ideales que no hacen más que sumar a su “noble work that he is doing for mankind”<sup>48</sup> (*Dracula*, 275).

Siguiendo la lógica planteada, al empeorar la situación, la respuesta de Van Helsing es la transfusión de sangre, procedimiento médico por excelencia.<sup>49</sup> Van Helsing ya desde un primer momento sospecha que puede haber algo terrible en juego: “Nay, I am not jesting. This is no jest, but life and death, perhaps more”<sup>50</sup> (*Dracula*, 279). Si bien las causas pueden ser desconocidas y superiores, los medios para combatirlas pueden derivar del conocimiento de la ciencia y de su lógica.<sup>51</sup> Lo que sigue es el tratamiento de una enfermedad donde a cada cambio obedece un estudio y una consideración de orden médica,<sup>52</sup> aún cuando podemos pensar que Van Helsing ya sospecha de la presencia de un vampiro. Si bien podemos señalar que es cierto que las prescripciones médicas en un sentido tradicional (reposo, la transfusión, los narcóticos administrados) se combinan con elementos como el ajo en la cabecera de la cama, ambos aspectos hacen por igual al tratamiento, casi como el equivalente a un mosquitero para evitar nuevas infecciones sumado a la quinina en un posible caso de malaria.

Luego de la muerte de Lucy y la “contaminación” de Mina, ambas a manos del vampiro, llegamos a una de las escenas claves de la trama: el parlamento en que Van Helsing, explica, delimita y ordena las características de los vampiros y de este en particular.<sup>53</sup> “There are such beings as vampires, some of us have evidence that they

47. “He escrito a mi viejo amigo y maestro, el profesor Van Helsing, de Ámsterdam, que es quien más sabe en todo el mundo acerca de enfermedades oscuras.”

48. “Noble tarea en que se ocupa por bien de la humanidad.”

49. En la época de Stoker y la novela este procedimiento, del que existirían registros desde por lo menos finales del siglo XV, estaba en pleno avance. Su aplicación se había desarrollado desde las viejas creencias y usos –que incluían la transfusión desde animales– a partir del primer cuarto del siglo XIX con las investigaciones realizadas por Blundell. En 1901, apenas cuatro años después de la publicación de la novela se descubrirían los tipos sanguíneos, importante paso hacia la estandarización y disminución de riesgos asociados. Para más información ver Klinger (195-197).

50. “No, no estoy bromeando. Esto no es una broma, sino una cuestión de vida y muerte; quizá de algo más.”

51. Cfr. con Carol Senf: “The narrators are slow to realize the nature of the problem, however for their trust in science and rationalism gets in the way” [“Los narradores son lentos para darse cuenta de la naturaleza del problema, sin embargo, porque su confianza en la ciencia y el racionalismo se interpone.”] (58).

52. Esta noción es manejada por William Hughes citado por los editores de *Bram Stoker’s Notes for Dracula* (57).

53. Téngase en cuenta que buena parte de las narraciones posteriores sobre vampiros toman su tipología, directa o indirectamente de este fragmento y de la novela en su totalidad –si bien con cambios el sustrato es usualmente reconocible: el ajo, la estaca, el consumo de sangre; en cambio, la debilidad a la luz solar presente en *Drácula* será llevada al extremo de incinerarlos en posteriores historias de vampiros–. Para ver la cita completa consultar Anexo I.

exist. Even had we not the proof of our own unhappy experience, the teachings and the records of the past give proof enough for sane peoples”<sup>54</sup> (*Dracula*, 541).<sup>55</sup>

Tenemos en ese momento clave la constatación, la validación, por parte del científico de un conocimiento que podría desafiarlo en tanto acólito de una determinada lógica racional. Más allá de esto último a lo que volveremos, también es importante lo inmediatamente anterior: “I may, I suppose, take it that we are all acquainted with the facts that are in these papers”<sup>56</sup> (*Dracula*, 541).

### 2.2.c. Conocimiento compartido

Van Helsing está haciendo referencia al hecho de que en este momento de la novela los principales involucrados (Dr. Seward, A. Holmwood, Q. Morris, J. Harker, Mina y el propio Van Helsing) se encuentran por primera vez en igualdad de conocimiento acerca de los hechos sucedidos. Sus respectivos registros han sido transcritos y ordenados por Mina, algunos desde la críptica notación taquigráfica de Jonathan y la propia Mina:

Only the collation of all of this information makes an assessment of the situation possible. [...] The steno-typist [Mina] therefore goes to work in a fully professional manner. All diaries, in longhand and shorthand, all useful newspaper articles, all private correspondences and land registry entries that are related to the Count and his bride, go onto her Remington [typewriter].<sup>57</sup> (Kittler, 72)

El conocimiento compartido y revisado es la base del plan de acción. Si bien Van Helsing sigue siendo el director de la búsqueda, todos participan y están en condiciones de aportar en algo gracias a la posibilidad de acceder a ese registro sistematizado. El saber que hasta ese momento era un patrimonio limitado se empieza a unificar en una especie de conclave o comunión de sabios –hombres y mujer doctos.

### 2.2.d. Comunicar, registrar

Si el lado vital de la comunicación a la hora de enfrentar al vampiro –de evitar la extinción amenazante– no queda claro, podemos reparar en cómo cada vez que esa

54. “Existen estos seres, los vampiros; algunos de nosotros tenemos pruebas de que, en efecto, así es. Incluso aunque no dispusiéramos de las evidencias de nuestra propia y desgraciada evidencia, las enseñanzas y los documentos del pasado son pruebas suficientes para las personas sensatas.”

55. Cfr. con Senf en “Bram Stoker’s Masterpiece” por importancia de la locura y fiabilidad de la narración de los personajes –perspectivas de lectura no adoptadas en el presente trabajo–.

56. “Supongo que todos nosotros estamos familiarizados con los hechos que figuran en esos papeles.”

57. Solo cotejar toda esta información hace una evaluación de la situación posible. Por tanto, la estenotipista [Mina] se pone a trabajar de manera por completo profesional. Todos los diarios en escritura común o notación taquigráfica, todos los artículos útiles de diarios, toda la correspondencia privada y entradas en los registros de propiedad de la tierra que están vinculados con el Conde y su prometida, van a su [máquina de escribir] Remington.

misma comunicación se interrumpe las cosas empeoran para los involucrados. Harker queda a merced de Drácula al comienzo de la novela cuando sus cartas tienen que pasar inevitablemente por el Conde para llegar a manos de sus destinatarios en Inglaterra. Aún desde un punto anterior, en su viaje hacia el castillo, ya empieza a tener problemas cuando no comprende la lengua local, y lo poco que sabe de alemán le resulta esencial, hasta el punto de preguntarse cómo haría de no tenerlo (*Dracula*, 42). Más adelante, la demora en el telegrama donde Van Helsing le dice a Seward que bajo ningún concepto vaya a dejar desatendida esa noche a Lucy –quien comenzaba a mostrar una mejoría–, que al tardar veintidós horas en ser entregado generará la oportunidad para que Drácula pueda volver a actuar, haciendo peligrar aún más la vida de Lucy. Es más, cuando sea que Mina es dejada de lado, sea por considerar débil su naturaleza de mujer o por ya haber sido contaminada por el vampiro, las cosas empeoran y ella está más cerca de la perdición eterna.

Esta es una novela en la que no solo los personajes dependen de lo fluida que sea su comunicación, sino que además tienen conciencia sobre esa circunstancia y reflexionan sobre las tecnologías asociadas al mismo tiempo que se las van apropiando: Mina es sorprendida por el sistema de cilindros de cera del fonógrafo de Seward, pero luego de algunas explicaciones es quien realiza las transcripciones de todo lo que el doctor ha registrado por este medio.

El alcance de este poder es tan grande que el propio Conde reacciona contra él, y los medios que lo posibilitan: “The Count no longer merely burns secret documents, but also the apparatus that go with them. So he succeeds, in a night raid on Dr. Seward’s insane-asylum, in discovering a copy of Mina’s report and in casting it, together with the phonograph, into the flames of eternal judgement”<sup>58</sup> (Kittler, 74).

Por suerte, para los involucrados, ese registro ya se ha reproducido y expandido, lo que el Conde destruye, si bien los originales y la máquina que lo posibilitó, ya no son más que vestigios de algo que se continuará reproduciendo, ya sea en la flamante máquina de escribir que Mina lleva en su viaje al perseguir al vampiro hacia la última parte de la narración o incluso bajo la forma de la propia novela y toda la información que contiene.

Repite Kittler, y uno no puede más que darle la razón, “Speech has become, as it were, immortal”<sup>59</sup> (50).

De nuevo hacia el final de la novela, se puede apreciar una vez más como en cada oportunidad en que Van Helsing se mueve otra vez hacia el secretismo las cosas

---

58. “El Conde ya no solo quema documentos secretos, sino también los aparatos que van con ellos. Así triunfa, en una invasión nocturna en el asilo para dementes del Dt. Seward, en recobrar una copia del reporte de Mina y en tirarlo, junto con el fonógrafo, a las llamas del juicio eterno.”

59. “El discurso se ha vuelto, como si fuera, inmortal.”

empeoran, y en cambio mejoran cuando cada cual puede aportar su propio ámbito de experiencia (incluso el propio Quincey Morris que parece un segundón pero al momento de la cacería y el combate es el experto que los salva). Si bien hay marcados un afuera y un adentro del grupo de cazadores de vampiros, el mensaje es que en el interior de esa comunidad la información debe ser de libre circulación. Parecería ser que la solución para enfrentar ese mundo antiguo y secreto no reside en replicar nuevos secretos, o al menos no en el interior del grupo que llevará adelante la lucha.

### 2.3. Respuesta y crisis

Hay en estos hechos algo fundamental. Si recordamos el planteo de Aldiss, nos encontramos frente a una crisis de la humanidad, la cual podemos reconocer desde la extrapolación metonímica entre el mundo inglés y el mundo todo, en la que Drácula, en tanto representante de otra cultura pero también de otra especie, nos amenaza con la extinción (algo que podría suceder en cualquier obra de ciencia ficción). Por tanto, de nuevo tenemos que preguntarnos cuál es la respuesta-definición provista por la novela: unificar y hacer circular el conocimiento. La debilidad de Drácula, como la de cualquier otra enfermedad, reside en la capacidad de registrarlo y compartir ese registro. De forma similar a como sucede en una epidemia donde las primeras muertes son virtualmente inevitables y lo importante es aprender todo lo posible de ellas.

We have on our side power of combination, a power denied to the vampire kind, we have sources of science, we are free to act and think, and the hours of the day and the night are ours equally. In fact, so far as our powers extend, they are unfettered, and we are free to use them. We have self devotion in a cause and an end to achieve which is not a selfish one. These things are much.

Now let us see how far the general powers arrayed against us are restrict, and how the individual cannot. In fine, let us consider the limitations of the vampire in general, and of this one in particular.<sup>60</sup> (*Dracula*, 545)

### 2.4. Afueras y adentros: enajenaciones

Sin embargo, hay un contenido más fuerte que acompaña esa respuesta: la relación con el afuera del grupo. El gobierno, las clases bajas y los extranjeros son todos usados dentro del propósito de destruir al vampiro y salvar a Mina. La cooperación es asegurada a través de pagos, sobornos y recurrir a los títulos profesionales de Harker o de nobleza

---

60. Tenemos de nuestro lado el poder de la unión, un poder denegado al vampiro; tenemos los recursos de la ciencia; somos libres para actuar y para pensar; y las horas del día y de la noche son nuestras por igual. De hecho y hasta donde llegan nuestros poderes, estos son ilimitados, y podemos usarlos libremente. Estamos dedicados a una causa, y a conseguir un propósito que no es egoísta. Estas cosas significan mucho.

Veamos ahora hasta qué punto están limitados los amplios poderes organizados contra nosotros, y lo que no pueden hacer los poderes individuales. Por fin, consideremos las limitaciones del vampiro en general y de este en particular.

de Lord Goldaming; no a través de explicaciones de fondo. La dimensión de la crisis –en tanto como la hemos visto de acuerdo a Aldiss, definición tentativa de la humanidad y el lugar que ocupa puestos a prueba–, combinada con el modo gótico en su tono amenazante y perturbador, nos cegarían en la desesperación y justificarían tal proceder.

**[MINA:] I asked him [Van Helsing] again if it were really necessary that they should pursue the Count, for oh! I dread Jonathan leaving me, and I know that he would surely go if the others went. [...]**

**“Yes, it is necessary, necessary, necessary! For your sake in the first, and then for the sake of humanity.** This monster has done much harm already, in the narrow scope where he find himself, and in the short time when as yet he was only as a body groping his so small measure in darkness and not knowing. [...] And now this is what he is to us. He have infect you, oh forgive me, my dear, that I must say such, but it is for good of you that I speak. [...] Thus are we ministers of God’s own wish. That the world, and men for whom His Son die, will not be given over to monsters, whose very existence would defame Him. **He have allowed us to redeem one soul already, and we go out as the old knights of the Cross to redeem more. Like them we shall travel towards the sunrise. And like them, if we fall, we fall in good cause**”<sup>61</sup> (*Dracula*, 716-720; el destaque es nuestro).

#### 2.4.a. ¡A por él!

Y así vemos como en el último movimiento de la novela el grupo se interna en territorio de otro país, armados y dispuestos a cazar al hombre que los ha atacado y aniquilarlo. El rifle Winchester puede vincularse particularmente con el resto de esos “medios de comunicación”, lógicas de relacionamiento, sobre los que reflexiona la novela:<sup>62</sup>

[Quincey:] “I propose that we add Winchesters to our armament. I have a kind of belief in a Winchester when there is any trouble of that sort around”[...]

[Van Helsing:] “Winchesters it shall be. Quincey’s head is level at times, but most so when there is to hunt, metaphor be more dishonour to science than wolves be of danger to man”<sup>63</sup> (*Dracula*, 727).

---

61. [Mina:] **“Le pregunté de nuevo [a Van Helsing] si era realmente necesario que persiguiéramos al Conde, pues, ¡oh!, yo temía que Jonathan me dejara, y sabía que sin duda iría si los otros iban. [...]**

**–¡Sí, es necesario, necesario, necesario! Por su propio bien en primer lugar y por el bien de la humanidad después.** Este monstruo ha hecho ya mucho daño en el estrecho radio de acción en que se mueve y en el corto tiempo en que todavía era sólo un cuerpo que tanteaba su pequeño tamaño en la oscuridad y su saber nada. [...] Y ahora veamos qué es él para nosotros. A usted la ha contaminado... Oh, perdóneme, querida mía, que haya dicho eso; pero es bueno para usted que yo hable. [...] Somos así ministros del deseo del mismo Dios: que el mundo y los hombres por quienes murió Su Hijo no serán entregados a los monstruos, cuya mera existencia le difamaría a Él. **Ya nos ha permitido redimir un alma, y vamos como los viejos caballeros de la Cruz a redimir más. Como ellos viajaremos hacia el lugar por donde sale el sol; y como ellos, si caemos, caeremos por una buena causa.**

62. Para leer más sobre este punto recomendamos consultar “Reading *Dracula* as Science Fiction?” publicado en el blog *Strange Telemetry* como fuera mencionado en la Introducción.

63. [Quincey:] “Propongo que añadamos Winchester a nuestro armamento. Tengo una especie de confianza en un Winchester cuando hay cerca algún problema de esa clase.[...]” [Van Helsing:] “que sean Winchester. La cabeza de Quincey siempre es juiciosa, y más aún cuando se trata de cazar, aunque mi metáfora constituya más deshonor para la ciencia que los lobos un peligro para el hombre.”

Lo que debemos recordar es que todo este comportamiento está no solo al amparo de la ciencia, en tanto forma de conocimiento, sino también de la religión, el salvoconducto de la presencia divina que hace todas las atrocidades cometidas a lo largo de la novela por el grupo de cazadores de vampiros hechos permisibles e incluso deseables (recordemos la exhumación y mutilación –“*post mortem*” en el texto– del cadáver de Lucy en nombre de la salvación del alma).

#### 2.4.b. Crisis gótica y tranquilidad de conciencia

Estamos hablando de la enajenación de algunos por el bien de todos. La crisis, en su extremo gótico, nos llevaría a admitir este proceso y, al terminar por compartir la amenaza, sentir nosotros mismos el deseo del triunfo de este “bien”: “Stoker raises philosophical issues about the relationship between past and present, issues not linked to specifics but to the fact that human beings are haunted by forces that threaten to overwhelm them”<sup>64</sup> (Senf, 74).

En consonancia, los narradores se toman grandes trabajos para demostrarnos lo incuestionable de este proceso; la paz que adquieren los liberados es la señal del bien supremo que está presente, tanto al momento de operar sobre el cuerpo de Lucy como al momento de eliminar a Drácula:<sup>65</sup> “I shall be glad as long as I live that even in that moment of final dissolution, there was in the face a look of peace, such as I never could have imagined might have rested there”<sup>66</sup> (*Dracula*, 833).

#### 2.5. ¡Y se explicará!

Y la ciencia, a la saga, proveyendo los medios y los razonamientos para llevar a

---

64. “Stoker plantea interrogantes filosóficos acerca de la relación entre el pasado y el presente, interrogantes no vinculados a aspectos específicos, sino al hecho que los seres humanos son perseguidos por fuerzas por fuerzas que amenazan con abrumarlo.”

65. Plantea Kittler, en interesante contraposición: “I dedicate this prose to Lucinda Donnelly and Barbara Kotacka, two American students who, I am told, pointed out to a truly weak-minded Dracula interpreter, that the killing of the Count is not effective according to the novel’s own standards. As this interpreter explained, the two students pointed out to her that ‘at the final moment a look of triumph comes into Dracula’s face, and that his heart is stabbed with a hunting knife, but not with the prescribed stake.’ If therefore ‘the men do not repeat the complicated rituals when killing Dracula, which were apparently so necessary when killing women,’ it necessarily follows ‘that Dracula is still lurking somewhere.’” [“Dedico esta prosa a Lucinda Donnelly y Barbara Kotacka, dos estudiantes americanas quienes –me han dicho–, señalaron a una verdaderamente incrédula intérprete de Drácula que la muerte del Conde no es efectiva de acuerdo a los propios estándares de la novela. Mientras este intérprete explicaba, las dos estudiantes le señalaron que ‘en el momento final un mirada de triunfo viene a la cara de Drácula, y que su corazón es apuñalado con un cuchillo de caza, pero no con la prescrita estaca’. Por tanto si ‘los hombres no repiten los complicados rituales al matar a Drácula, que eran aparentemente tan necesarios cuando mataban mujeres’, sigue necesariamente ‘que Drácula está todavía acechando en algún lado.’”] (81) En ese caso la paz vista sería la del escape triunfal, no la de la liberación de la maldición que se plantea. Klinger en *The New Annotated Dracula* recopila lecturas similares.

66. “Me consolará mientras viva que en ese momento de la disolución final apareció en su rostro una expresión tal de paz como nunca había imaginado en quien podía descansar ahí.”

cabo esta tarea. Porque aún a las puertas de enfrentar al monstruo, la ciencia, representada por Van Helsing, que ya ha consignado la existencia divina del vampiro, no rescinde su pretensión de explicar:<sup>67</sup>

**With this one [Dracula], all the forces of nature that are occult and deep and strong must have worked together in some wonderous way.** The very place, where he have been alive, Undead for all these centuries, is full of strangeness of the geologic and chemical world. There are deep caverns and fissures that reach none know whither. There have been volcanoes, some of whose openings still send out waters of strange properties, and gases that kill or make to vivify. **Doubtless, there is something magnetic or electric in some of these combinations of occult forces which work for physical life in strange way, and in himself were from the first some great qualities.** In a hard and warlike time he was celebrate that he have more iron nerve, more subtle brain, more braver heart, than any man. In him some vital principle have in strange way found their utmost. And as his body keep strong and grow and thrive, so his brain grow too. **All this without that diabolic aid which is surely to him.**<sup>68</sup> (*Dracula*, 716; el destaque es nuestro)

Aún admitiendo lo divino-diabólico, sus poderes todavía proceden de procesos desconocidos pero cognoscibles y responden a algunas leyes naturales aunque no sepamos cómo.<sup>69</sup> Dice Stoker en la introducción a la edición para Islandia de la obra citada por Senf: “And I am further convinced that they [the events here described] must always remain to some extent incomprehensible, although continuing research in psychology and natural science may ... give logical explanations of such strange happenings which, at present, neither scientists nor the secret police can understand”<sup>70</sup> (Senf, 61).

67. Para otra interpretación distinta, en la cual en realidad hay una construcción de oposición y no de complementación, ver “La sintaxis del vampiro” de Vicente Quirarte.

68. **Con este, todas las fuerzas de la naturaleza que están ocultas y profundas y son fuertes han debido de trabajar juntas de alguna manera asombrosa.** El lugar mismo donde él ha estado viviendo, no muerto durante todos estos siglos, está lleno de rarezas del mundo geológico y químico. Existen profundas cavernas y fisuras que nadie sabe hasta dónde llegan. Ha habido volcanes, algunos de cuyos cráteres todavía expelen aguas de extrañas propiedades, y gases que matan o vivifican. **Sin duda que hay algo de magnético o eléctrico en algunas de esas combinaciones de fuerzas ocultas que trabajan por la vida física de extraña manera; y en él mismo hubo desde el principio algunas grandes cualidades.** En unos tiempos duros y belicosos, él fue admirado como el que tenía, más que ningún otro, los nervios más de acero, la mente más astuta, el corazón más bravo. En él, algún extraño principio vital ha encontrado su mayor expresión; y al igual que su cuerpo se mantiene fuerte y crece y medra, también su mente. **Todo esto sin esa ayuda diabólica que sin duda también posee.**

69. En ese sentido discreparíamos con la nota que incluye Klinger en *The New Annotated Dracula* a este mismo fragmento: “Van Helsing doesn’t seem to be able to make up his mind whether vampires are a natural occurrence or the work of the Devil. In this extended speech he seems to suggest some form of mutant origin” [“Van Helsing no parece ser capaz de decidirse acerca de si los vampiros son sucesos naturales u obra del diablo. En este extenso parlamento parece sugerir algún tipo de origen mutante.”] (432). La lectura de Klinger descarta la posibilidad de que ambos se combinen, que en realidad, de acuerdo a nuestros planteos, es lo que sucedería.

70. “Y estoy más convencido que estos [los eventos eventos aquí descritos] deben permanecer incomprensibles hasta un cierto punto, a pesar de que continuar la investigación en psicología y la ciencia natural... den explicación lógica a tales extraños sucesos los cuales, en el presente, ni los científicos ni la policía secreta pueden entender.”

Dicha afirmación nos remite a la parte de la definición de Aldiss que habla de “un estado avanzado pero **confundido**” de la ciencia, una ciencia avanzada pero al mismo tiempo limitada, incapaz de dar cuenta de todos los fenómenos o incluso capaz de incurrir en el error. Puede –“may”– existir la posibilidad de explicar en el futuro dentro de la ciencia, aunque hoy no se llegue a ese punto.

Es Van Helsing quien repetidamente incursiona por este camino, al aplicar distintas teorías sobre el Conde para explicar su comportamiento y acciones. Así el Conde se vuelve un potencial paciente más, poseedor de un “childbrain”, cerebro infantil, inicialmente limitado a las más básicas funciones y que adquiere conocimiento a través de la experimentación:

Do you not see how, of late, this monster has been creeping into knowledge experimentally. How he has been making use of the zoophagous patient [Renfield] to effect his entry into friend John's home. For your Vampire, though in all afterwards he can come when and how he will, must at the first make entry only when asked thereto by an inmate. But these are not his most important experiments. Do we not see how at the first all these so great boxes were moved by others. He knew not then but that must be so. But all the time that so great child-brain of his was growing, and he began to consider whether he might not himself move the box. So he began to help. And then, when he found that this be all right, he try to move them all alone. And so he progress, and he scatter these graves of him. And none but he know where they are hidden.<sup>71</sup> (*Dracula*, 674)

De esta manera el *novum-vampiro* es domesticado y apropiado por los paradigmas de la ciencia de la época: su comportamiento puede ser analizado y explicado. Incluso lo potencialmente divino-diabólico es susceptible de caer bajo el imperativo de la ciencia.

Si tomamos en cuenta esto, ¿puede sostenerse internamente a la novela el marco científico que Suvin plantea como necesario para una obra de ciencia ficción? Tal vez la respuesta resida en lo que cada uno puede admitir como los límites de nuestra propia racionalidad y la de la ciencia, hecho que como ya se ha dicho este trabajo no puede explorar.<sup>72</sup>

---

71. Usted no ve cómo desde hace poco tiempo acá este monstruo ha ido acercándose al conocimiento de manera experimental, cómo ha estado utilizando al paciente zoófago para efectuar su entrada en la casa del amigo John; pues el vampiro, si bien puede después venir cuando y como quiera, debe al principio hacer su entrada sólo cuando se lo pide un habitante de la casa. Pero estos no son sus experimentos más importantes. ¿No vimos nosotros al principio cómo fueron transportados por otros aquellos cajones tan grandes? Él no sabía otra cosa sino que debía ser así. Pero ese gran cerebro suyo de niño iba madurando, y comenzó a pensar si no podría transportar los cajones por sí mismo. Así comenzó a ayudar en la tarea; y después, cuando vio que la cosa iba bien, intentó transportarlos él solo. Y así progresa, y disemina esas tumbas suyas; y nadie sino él sabe dónde están escondidas.

72. Suvin, seguramente, habría asignado la obra a la categoría de lo que llama “pseudociencia”, encontrándose muchas similitudes entre la explicación geológica de los poderes de Drácula y los ejemplos que maneja en “On What...”: “the central postulate of this type of writing is the existence of a ‘sympathetic’ quasi-electric fluid pervading both Man and Nature” [“el postulado central de este tipo de escritura es la existencia de un fluido empático cuasi-eléctrico que impregna tanto al Hombre como a la Naturaleza”].

## 2.6. Occidentalismo / Orientalismo

Si retomamos la caracterización inicial del *novum*, vemos como hay en todo esto, una lógica de relacionarse con al menos una forma del Oriente. La respuesta a esa invasión –crisis y por tanto definición sintetizada de dónde está parada la humanidad– es la violencia, la ciencia y la religión dando la razón a las prácticas imperialistas.

Porque como el peligro no desaparece al sacarlo de fronteras hay que seguirlo hasta su lugar y exterminarlo, sin importar las causas o las consecuencias, ni el riesgo para ellos –y en el fondo también nosotros– porque hay algo superior que está en juego: la supervivencia de la humanidad. En ese lugar el conocimiento adquirido al comienzo de la novela por el emisario del Imperio, personificado en el diario de viaje de Jonathan Harker, será fundamental. El Orientalista que va al encuentro del Occidentalista. Pero a diferencia de lo que sucede en el comienzo, esta vez el Orientalista recurrirá y agotará todos los recursos que su mundo le ofrece, desde las detectivescas deducciones de Mina sobre la ruta que tomará Drácula en su huida hasta los Winchesters que introducirán en el territorio antes recorrido por Jonathan en soledad. Como ya se ha dicho, toda forma de conocimiento de un imperio es la preparación de una potencial invasión.

### 2.6.a. ¿Culpa cultural?

Arata plantea que las narraciones de “colonización invertida” partían de una “culpa cultural” por las prácticas del Imperio en el mundo (623). Sin embargo, viendo esta situación, uno podría pensar que también proceden de una necesidad de justificar un proceso imperial de conquista. En una lógica imperial de alejar las fronteras de lo desconocido fomentada por el modo gótico, podemos leer: debemos conocer lo más posible, extender nuestro orden, porque fuera de él se gestarán los peligros más grandes y de ser así solo nos estaremos defendiendo cuando vayamos a destruirlos... aunque sea preventivamente. Y si nos mantenemos unidos, nos comunicamos sin secretos dentro de un grupo de elegidos y recurrimos a la racionalidad tecnológica, venceremos, Dios y ciencia de nuestra parte. Lo que *el otro* no tiene, a Dios gracias... al menos mientras que no aparezca un nuevo extranjero... un nuevo alien...

## 3.0. A modo de conclusión

Una lectura desde esta perspectiva se propuso aprovechar y redimensionar parte de la obra y sus interpretaciones, dando un marco desde donde apreciar la relevancia y el profundo papel que tiene la ciencia y su discurso sobre los procesos y prácticas señalados

en el texto, en conjunción a la religión y el pensamiento acerca de lo sobrenatural. Lo que a priori podrían parecer límites y espacios aislados se difuminan y complejizan.<sup>73</sup> En ese sentido, se puede presenciar un profundo cambio de paradigma en la misma concepción de la humanidad como especie y como seres divinos:

Work by naturalists such as Darwin and [Thomas] Huxley revealed the close relationship between humans and animals, but many preferred the older paradigm that imagined humans as entirely different from animals. Indeed, Stoker's narrators use imagery that suggests their fear of being connected to animals.<sup>74</sup> (Senf, 64)

Simultáneamente, la tecnología incluida es la más reciente, en especial los medios de comunicación: un mundo que cambia su forma de moverse, escribirse y registrarse. Si bien el rasgo especulativo esperado en estos elementos tecnológicos que otras concepciones o definiciones de ciencia ficción exigirían –como naves espaciales o máquinas del tiempo– no está presente, sí hay una percepción de la tecnología como centro y eje de lo narrado, el elemento estructurante con un protagonismo claro en los sucesos, así como una reflexión constante sobre ellos. A su vez, podemos reparar en cómo la ciencia y la religión usan conjuntamente estos elementos tecnológicos en pos de los intereses imperialistas que, amparados en el modo gótico de la narración –la constante presencia amenazante *del otro*–, parecen deber triunfar por el bien de todos.

Con esto no podemos ni pretendemos afirmar que *Drácula* pertenezca a la ciencia ficción; no es la intención del presente trabajo promover las posturas anexionistas de algunos críticos y fanáticos del género.<sup>75</sup> Sin embargo, sí podemos proponer la necesidad de combinar estos modos de lectura (que como se ha demostrado no tendrían por qué ser incompatibles) para intentar en el proceso rever nuestras propias preconcepciones acerca de los límites y las combinatorias entre ciencia, tecnología y esas otras formas que, desde una cierta racionalidad, podríamos esperar se le opusieran.

O simplemente apreciar, detrás de la tradicional sombra gótica del vampiro, en la ancestral lucha entre el bien y el mal, la verdadera magnitud de lo planteado por Kittler: “The hand-written diary, as soon as it is hooked up to phonographs and typewriters,

---

73. En este contexto resuena más profundamente la referencia presente entre las notas de Stoker a una cita de Sir Thomas Browne de quien dicen los editores: “[his] best-known work, *Religio Medici*, attempted to reconcile science and religion” “[su] obra más conocida, *Religio Medici*, intentó reconciliar ciencia y religión”] (*Notes*, 237).

74. “La obra de naturalistas como Darwin y [Thomas] Huxley revelaron la íntima relación entre los humanos y los animales, pero muchos prefirieron el viejo paradigma que imaginaba a los humanos como por completo diferentes de los animales. En efecto, los narradores de Stoker usan una imaginería que sugiere su miedo de estar conectados con los animales.”

75. Como es ejemplificado por Aldiss en *Trillion Year Spree* (32).

autopsies and newspaper reports, will kill the Lord of the East and the Night, leaving him only the miserable immortality granted the hero of a novel”<sup>76</sup> (56).

¿Qué puede, a fin de cuentas, asustarnos más? ¿El distante vampiro y su insaciable sed de sangre o la inapelable proximidad del juicio de Kittler sobre nosotros mismos? “That you are from now on subject to gadgets and instruments of mechanical discourse processing”<sup>77</sup> (84). Esos mismos que han exterminado al vampiro demoníaco y puede que ahora vengan por nosotros, si es que aún no hemos caído.

### Bibliografía citada

- Aldiss, Brian, y David Wingrove. *Trillion Year Spree. The History of Science Fiction*. Paladin Books, London, 1988.
- Arata, Stephen D. “The Occidental Tourist: ‘Dracula’ and the Anxiety of Reverse Colonization.” *Victorian Studies*, n° 4, vol. 33. Verano 1990, pp. 621-45.
- Clute, John, y Peter Nicholls. *New Encyclopedia of Science Fiction*. Orbit, 1999.
- Gibson, Matthew. *Dracula and the Eastern Question*. Palgrave MacMillan, New York, 2006.
- Kittler, Friederich. “Dracula’s Legacy”. *Literature, Media, Information Systems*. Routledge, London, 1997.
- Quirarte, Vicente. “Sintaxis del Vampiro”. *Ciencia y Desarrollo*, n° 123, vol. 21. Julio-Agosto 1995, pp. 19-33.
- “Reading Dracula as Science Fiction?” *Strange Telemetry*. 3 Julio 2011. Consultado: 5 Setiembre 2014. <https://strangetelemetry.wordpress.com/2011/07/03/reading-dracula-as-science-fiction/>
- Rieder, John. “On Defining SF, or Not: Genre Theory, SF, and History”. *Strange Horizons*. 26 Agosto 2013. Consultado: 18 Setiembre 2014. <http://www.strangehorizons.com/2013/20130826/2rieder-a.shtml>
- Stoker, Bram. *Bram Stoker’s Notes for Dracula*. Ed. Robert Eighteen-Bisang y Elizabeth Miller. McFarland & Company, USA, 2008.
- . *The New Annotated Dracula*. Editado por Leslie Klinger. W. W. Norton, New York, 2008.

---

76. “El diario escrito a mano, tan pronto como es conectado a los fonógrafos y máquinas de escribir, las autopsias y reportajes de prensa, matarán al Señor del Este y la Noche, dejándole solo la miserable inmortalidad otorgada al héroe de una novela.”

77. “Que de ahora en más ustedes están sometidos a dispositivos e instrumentos de procesamiento mecánico del discurso.”

- . *Dracula*. South Australia: eBooks@Adelaide, 2013. Consultado: 20 Junio 2014. <https://ebooks.adelaide.edu.au/s/stoker/bram/s87d/index.html>
- . *Dracula Anotado*. Akal Ediciones, España, 2012.
- Senf, Carol A. *Bram Stoker*. University of Wales Press, Cardiff, 2010.
- Suvin, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction*. Yale University Press, New Haven - Londres, 1979.
- . "On What Is and Is Not an SF Narration; With a List of 101 Victorian Books That Should Be Excluded From SF Bibliographies." *Science Fiction Studies*. n° 14, vol. 5, parte 1, USA, Marzo 1978. Consultado: 1 Setiembre 2014. <http://www.depauw.edu/sfs/backissues/14/suvin14art.htm>

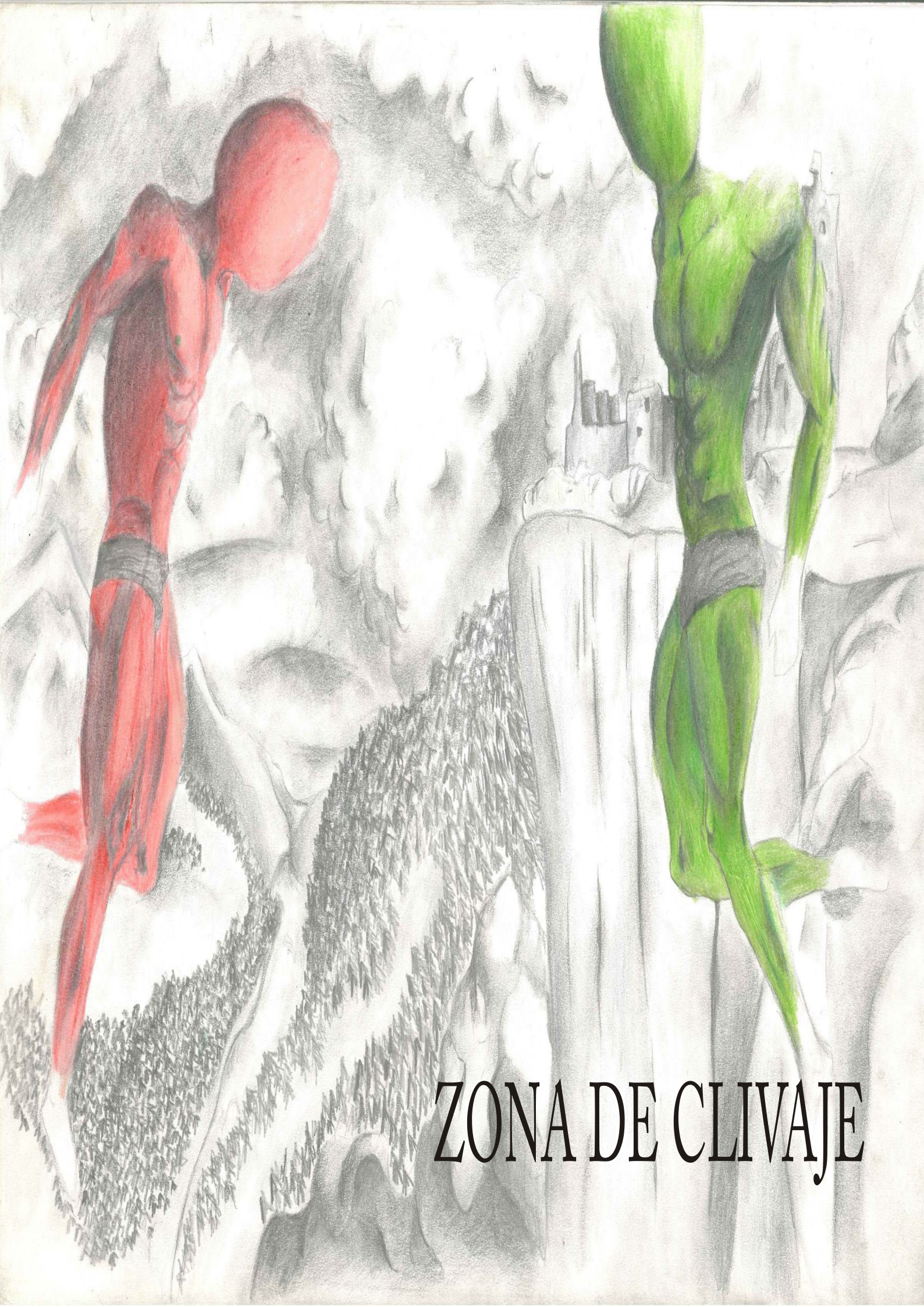
## ANEXO

There are such beings as vampires, some of us have evidence that they exist. Even had we not the proof of our own unhappy experience, the teachings and the records of the past give proof enough for sane peoples. I admit that at the first I was sceptic. Were it not that through long years I have trained myself to keep an open mind, I could not have believed until such time as that fact thunder on my ear. 'See! See! I prove, I prove.' Alas! Had I known at first what now I know, nay, had I even guess at him, one so precious life had been spared to many of us who did love her. But that is gone, and we must so work, that other poor souls perish not, whilst we can save. The nosferatu do not die like the bee when he sting once. He is only stronger, and being stronger, have yet more power to work evil. This vampire which is amongst us is of himself so strong in person as twenty men, he is of cunning more than mortal, for his cunning be the growth of ages, he have still the aids of necromancy, which is, as his etymology imply, the divination by the dead, and all the dead that he can come nigh to are for him at command, he is brute, and more than brute, he is devil in callous, and the heart of him is not, he can, within his range, direct the elements, the storm, the fog, the thunder, he can command all the meaner things, the rat, and the owl, and the bat, the moth, and the fox, and the wolf, he can grow and become small, and he can at times vanish and come unknown. How then are we to begin our strike to destroy him? How shall we find his where, and having found it, how can we destroy? My friends, this is much, it is a terrible task that we undertake, and there may be consequence to make the brave shudder. For if we fail in this our fight he must surely win, and then where end we? Life is nothings, I heed him not. But to fail here, is not mere life or death. It is that we become as him, that we henceforward

become foul things of the night like him, without heart or conscience, preying on the bodies and the souls of those we love best. To us forever are the gates of heaven shut, for who shall open them to us again? We go on for all time abhorred by all, a blot on the face of God's sunshine, an arrow in the side of Him who died for man. But we are face to face with duty, and in such case must we shrink? For me, I say no, but then I am old, and life, with his sunshine, his fair places, his song of birds, his music and his love, lie far behind. You others are young. Some have seen sorrow, but there are fair days yet in store. What say you?<sup>78</sup> (*Dracula*, 541-545)

---

78. Existen estos seres, los vampiros; algunos de nosotros tenemos pruebas de que, en efecto, así es. Incluso aunque no dispusiéramos de las evidencias de nuestra propia y desgraciada evidencia, las enseñanzas y los documentos del pasado son pruebas suficientes para las personas sensatas. Admito que al principio yo era escéptico. De no haber sido porque a lo largo de los años he intentado tener una mente abierta, no podría haber llegado a creer en ello hasta que la realidad atronó mis oídos. '¡Mira! ¡Mira! ¡Lo pruebo! ¡Lo pruebo!' ¡Ay, si hubiese sabido al comienzo lo que ahora sé, ni siquiera eso, si hubiese sospechado quién era él, se habría salvado una vida tan preciosa para tantos que la queríamos. Pero ya pasó, y debemos trabajar para que otras pobres almas no perezcan mientras podamos salvarlas. El *nosferatu* no muere como la abeja cuando clava una vez el aguijón. Es mucho más fuerte, y siendo más fuerte, tiene más poder para hacer el mal. Este vampiro que está entre nosotros es tan fuerte como veinte hombres; es más astuto que un mortal, pues su astucia aumenta con los siglos; cuenta además con la ayuda de la necromancia, que es, como indica su etimología, la adivinación por medio de los muertos, y todos los muertos a los que puede acercarse están a sus órdenes; es un salvaje, y más que un salvaje: es demoniacamente insensible y no tiene corazón; puede, dentro de ciertos límites, aparecer cuando y donde quiere, y en cualquiera de las formas de que es capaz; puede, hasta donde alcanza su radio de acción, manejar los elementos: la tormenta, la niebla, el trueno; puede dar órdenes a todos los seres inferiores; la rata, la polilla, el zorro, el lobo; puede aumentar de tamaño y hacerse pequeño; y puede, en ocasiones, desvanecerse y desaparecer. ¿Cómo, entonces, vamos a comenzar nuestra lucha para destruirle? ¿Cómo encontraremos su paradero?, y habiéndolo encontrado, ¿cómo le destruiremos? Amigos míos, esto es mucho; es una terrible tarea la que acometemos, y puede tener consecuencias que hagan que el más valiente tiemble. Porque si fracasamos en esta nuestra lucha, vencerá sin duda él; entonces, ¿qué fin tendremos? La vida no es nada; yo no le temo. Pero fracasar en esto no es una simple cuestión de vida y muerte. Es que llegaríamos a ser como él; es que de ahí en adelante llegaríamos a ser repugnantes cosas de la noche, como él, sin corazón ni consciencia, cebándonos en los cuerpos y en las almas de aquellos a quienes más amamos. Para nosotros, las puertas del cielo estarían cerradas para siempre, pues ¿quién nos las abriría otra vez? Seremos para siempre aborrecidos por todos; una mancha en el rostro radiante de Dios; una flecha en el costado de Aquel que murió por el hombre. Pero nos encontramos ante el deber cara a cara, y en esta situación, ¿vamos a retroceder? En cuanto a mí, yo digo que no; pero soy viejo, y la vida, con su esplendor, sus lugares hermosos, sus cantos de pájaros, su música y su amor, están ya muy atrás. Y ustedes son jóvenes, algunos han visto el dolor; pero les quedan días felices. ¿Qué dicen ustedes?



ZONA DE CLIVAJE

## Grupo Editorial Norma, del proyecto más ambicioso a la crónica de una muerte anunciada

**Daniela Páez**

(Universidad Nacional de Quilmes, Argentina)<sup>1</sup>

**Resumen:** Este trabajo presenta un análisis de la historia y el modelo de negocios de la filial argentina de Editorial Norma. La propuesta es problematizar el surgimiento y posterior fracaso del ambicioso proyecto de posicionar al sello en América Latina como competidor de las grandes multinacionales de la edición. El foco estará puesto en el desarrollo del área de literatura, partiendo de la premisa de Pierre Bourdieu (2014) de que el libro se caracteriza por ser un bien de doble faz, cultural y económico, simbólico y material, por lo tanto demanda del editor la especial habilidad de combinar ambos aspectos.

**Palabras clave:** Industria Editorial, Campo Editorial, Editorial Norma, Industrias Culturales.

**Abstract:** This paper presents an analysis of the history and business model of the Argentine branch of Editorial Norma. The proposal is to problematize the emergence and subsequent failure of the ambitious project to position the label in Latin America as a competitor of the large publishing multinationals. The focus will be on the development of the area of literature, based on Pierre Bourdieu's premise (2014) that the book is characterized by being a double-sided object, cultural and economic, symbolic and material, therefore the publisher needs the special ability to combine both aspects.

**Keywords:** Publishing Business, Publishing Field, Editorial Norma, Cultural Industries.

*Recibido: 9 de abril. Aceptado: 29 de mayo.*

*Es un problema cultural. Culturalmente esa empresa nunca tendría que haber tenido una editorial. Pero ¿qué pasó? Entró Moisés Melo y sabían que con él conseguían a García Márquez, [...] que confiaba en él, Carmen Balcells también... y le dieron el libro. Entonces los tipos [el Grupo Carvajal] dijeron "guau, esto es fácil, en seis meses conseguimos a García Márquez, ahora vamos por todo". (Fernando Fagnani, comunicación personal, 14-12-2016)*

---

1. Licenciada en Comunicación Social y Magíster en Industrias Culturales, egresada de la Universidad Nacional de Quilmes. Actualmente se encuentra cursando sus estudios de Doctorado en Ciencias Sociales y Humanas, en la misma casa. Desde el año 2015 colabora con el campo de estudios del libro y la edición; además, trabaja como periodista cultural y política, para diversos medios digitales de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

## Introducción

El sueño nació a finales de la década de 1980 y se mantuvo vivo por alrededor de dos décadas. Durante esos años, los poderosos grupos transnacionales Random House Mondadori -actualmente Penguin Random House Grupo Editorial- y Planeta se afianzaron como los líderes indiscutidos, a escala global, del mercado de libro en castellano. La idea de crear un sello literario que pudiera disputar este espacio en América Latina era ambiciosa, y chocó, irremediabilmente, con las aspiraciones de los propios soñadores, que eran también empresarios. En este punto, resulta esencial hacer una breve mención del contexto político-económico argentino y latinoamericano.

Durante la década de 1990 la política económica Argentina estuvo en consonancia con la tendencia en América Latina -con la obvia excepción de Cuba-: la aplicación y el éxito de las formulas neoliberales. La desregulación de los mercados y el fomento de la inversión extranjera tuvo una gran repercusión en las industrias culturales locales; en la del libro, particularmente, se produjo una profunda transformación: el campo editorial se reestructuró, se registró un recambio de actores preponderantes, fueron vendidos a grandes multinacionales los sellos nacionales más competitivos (Tesis en 1991, Kapelusz en 1994, Sudamericana en 1998, Emecé y Minotauro en 2001, y Paidós en 2003), y se produjo una fuerte *bestsellerización* del mercado. La oferta comenzó a renovarse a velocidad inaudita, las novedades vendibles a públicos masivos inundaron el mercado, y las grandes campañas de marketing pasaron a ser un punto clave en la cadena de valor.

La forma de inversión extranjera en el mercado local del libro tuvo dos vertientes importantes, ambas vinculadas a la explotación de los recursos: algunos continuaron operando a través de las filiales y armaron catálogos o estructuras de distribución y comercialización propias; otros, si bien mantuvieron activas sus delegaciones, comenzaron a centralizar todas sus operaciones locales en los sellos adquiridos y a reutilizar sus capitales. Cabe aclarar que no se aplicó un único modelo de expansión, sino que cada sello desarrolló su propia estrategia en función de su respaldo económico y de sus objetivos. En el primer caso se puede citar a Editorial Norma, nuestro objeto de estudio, que si bien compró dos casas argentinas de renombre, avanzó en el área de la producción literaria creando su capital simbólico e intelectual. En el segundo se pueden mencionar a Planeta con Emecé y Minotauro, a Bertelsmann con Sudamericana, o a Grupo Zeta con Javier Vergara Editores, entre otros.

## El nacimiento de Norma

A diferencia de sus competidores, Norma comenzó a funcionar como parte de un grupo económico cuya principal actividad no está vinculada a las industrias culturales, lo que influyó notablemente en su modelo editorial y de gestión. Su historia se remonta a

1904, en la ciudad colombiana de Cali, donde una familia local, los Carvajal, inauguró una imprenta comercial que poco más de un siglo después se convirtió en una de las multinacionales más importantes de ese país. En 1914 comenzaron a producir artículos de papelería y en 1920 abrieron su primer almacén, donde también distribuían productos para oficina. Durante la década de 1920 la empresa ya se había expandido hacia la construcción y la comercialización de una amplia variedad de artículos: desde autos y camiones (producidos por la General Motors) hasta calculadoras, cajas fuertes y relojes, entre otros. Sin embargo, después de la crisis económica de la década de 1930 regresaron a sus orígenes y se enfocaron en la imprenta y papelería (en 1927 habían importado su primera prensa offset y en 1938 la primera de dos colores). Después de varias décadas centrados en esa área, en 1959 fundaron Publicar S.A., inicialmente dedicada a la impresión de guías telefónicas, aunque con el correr de los años sus actividades se orientaron hacia la publicidad y se convirtió en una de las empresas más rentables del grupo.<sup>2</sup> Al año siguiente, dieron sus primeros pasos en mundo editorial con la creación de Editorial Norma, dedicada a la producción de libros escolares. A partir de 1962 también comenzaron a elaborar muebles de oficina. La expansión internacional del grupo en Latinoamérica, que comenzó en 1961 (con la creación de la Corporación Gráfica de Puerto Rico) y se aceleró entre 1970 y 1980, estuvo principalmente vinculada al negocio del procesamiento de pulpa, producción de papel y la apertura de plantas de impresión, mientras que la edición de libros siempre permaneció como una actividad secundaria (Carvajal, 2009).

### **La expansión internacional de Norma y el nacimiento de la línea de Literatura y Ensayo**

En 1988 la editorial, hasta entonces abocada al mercado educativo colombiano, tomó un giro hacia el área de ficción y no ficción con el lanzamiento de la colección *La Otra Orilla*.<sup>3</sup> Los impulsores principales fueron los editores Moisés Melo (quien se convirtió en editor general de Norma Literatura y Ensayo en Bogotá entre 1991 y hasta 2003) y Rodrigo de la Ossa. A partir de ese primer proyecto el sello comenzó a publicar grandes obras contemporáneas y a realizar sus primeras traducciones para el mercado

---

2. Actualmente se especializan en la gestión de información para empresas a través de distintos canales y ofrecen servicios de contacto a clientes.

3. *La Otra Orilla* era distribuida por Norma en América Latina y, a partir de 2005, por Belacqua en España. De la mano de ésta la colección se convirtió en un sello editorial independiente en junio de 2007. A lo largo de su historia incluyó a autores como Ben Okri, Mathias Enard, Guillermo Arriaga, Georges Moustaki, Yasunari Kawabata, Rubem Fonseca, William Styron, Luisa Valenzuela, Władysław Reymont, William Ospina, Ruy Cámara, Ariel Magnus, Roddy Doyle, Truman Capote, Adolfo Bioy Casares, Osvaldo Soriano, Michael Cunningham, Isaac Bashevis Singer, Charles D'Ambrosio, Bruce Chatwin, Nadine Gordimer, T.C. Boyle, Griselda Gambaro, Tomás González, Edwidge Danticat, Alberto Manguel y Gesualdo Bufalino, entre otros.

local. Al poco tiempo aparecieron las colecciones Poesía, Vitral y la de clásicos Cara y Cruz, que incluyó a varios autores latinoamericanos. Con el correr de los años también dejaron su huella las editoras colombianas Ana Roda, Margarita Valencia y María del Rosario Aguilar. Según recuerda el editor Carlos Castillo (Magnus, 18 de noviembre de 2012), Norma tomó ese camino motivada por el éxito que había tenido a nivel nacional la edición de la obra de Gabriel García Márquez. El autor de *Cien años de soledad* quería que sus libros se publicaran en una editorial colombiana dedicada a la literatura, por lo tanto, para no perder el contrato los gerentes de Carvajal avanzaron en esa línea y mantuvieron esas colecciones vigentes a pesar de ser las menos redituables. Durante los primeros años los libros se producían en el país y se exportaban al resto del continente, pero conforme fueron armando equipos editoriales locales varias filiales comenzaron a realizar ediciones propias. La creación del área fue muy bien recibida por los agentes ya que, con excepción de Alfaguara, en ese momento ningún sello literario tenía llegada a todo el territorio latinoamericano (Sudamericana operaba localmente, Planeta estaba presente en varios mercados, pero sus filiales no trabajaban de forma integrada, y Bertelsmann apenas comenzaba a expandirse en la región). De esta manera, diversificada en dos ramas principales, Norma Educación y Norma Libros, su proceso de expansión hacia los mercados internacionales se inició en Ecuador y Puerto Rico en 1987. Norma Educación producía libros de texto y artículos escolares, mientras que Norma Libros funcionaba como si fueran cuatro editoriales: una dedicada al público juvenil, una de literatura y ensayo, otra de interés general (principalmente gerencia y autoayuda) y otra de licencias que manejaba la redituable marca Disney.

Durante la década de 1990 Norma se expandió en el mercado latinoamericano llegando a Chile (1990), Guatemala, Venezuela, México, Argentina (1991), Costa Rica (1994) y República Dominicana (1996); llegó a tener presencia en doce países, ocho de los cuales editaban libros localmente y cuatro contaban con plantas de producción propias (Magnus, 18 de noviembre de 2012); en los restantes distribuían libros desde oficinas que también comercializaban productos de otras divisiones, ya sea papelería, muebles o embalajes. También concretó la compra de varios otros sellos extranjeros: el español Parramón (1990), el costarricense Farben<sup>4</sup> (1991) y las argentinas Tesis (1991) y Kapelusz (1994). Durante la década siguiente intentaron penetrar en el mercado español mediante la misma estrategia, sumando al grupo a Ediciones Granica (2002) y Belacqua (2003). En conjunto con la Asociación para la Promoción de las Artes, en 2005 crearon el Premio La Otra Orilla, dedicado a la narrativa hispanoamericana. El galardón, que comenzó con una suma de treinta mil dólares y llegó hasta cien mil, se otorgó hasta 2011, cuando la editorial cerró todas las colecciones menos rentables y sólo sobrevivieron las de libros juveniles y de texto.

---

4. Este caso se trató de una asociación con participación mayoritaria de Norma, no de una compra total.

## El intento de posicionar a Norma en el campo: la inversión en adelantos

Como se dijo previamente, el principal objetivo de Carvajal S.A. era transformar a Norma como un referente en la edición de narrativa latinoamericana y ocupar un espacio que se encontraba hasta cierto punto vacante. A lo largo de la década de 1990 el sello colombiano llegó a varios mercados del continente mediante la apertura de filiales, acuerdos de distribución y la compra de otras firmas. Su estrategia se basó en armar un fondo editorial de calidad literaria que les permitiese competir con los principales actores del campo. Una de sus tácticas principales para lograrlo fue la contratación de autores de renombre, pagando fabulosos adelantos que llegaron a ser los más altos de la región. En nuestro país el más grande fue otorgado a Osvaldo Soriano en 1995, quien se convirtió en el escritor nacional mejor vendido de la década: 500 mil dólares por los derechos de toda su obra más dos libros inéditos (Beccacece, 24 de septiembre de 2003), una cifra muy por encima de las que se manejaban en el mercado incluso para los *best-sellers* políticos.<sup>5</sup> Esta práctica fue aplicada hasta mediados de la década, cuando se evidenció su rotundo fracaso: si bien Norma consiguió armar un buen fondo editorial en poco tiempo, los libros no circulaban, por lo tanto, las inversiones no eran recuperadas. En un principio tampoco lograron definir una línea de edición, sino que sumaron buenas obras y escritores de prestigio a un catálogo ecléctico. A partir del año 2000 ajustaron el modelo de negocio, pero el pasivo acumulado era demasiado grande y se había erosionado la confianza de escritores y agentes, que veían al sello como una oportunidad para recibir un buen cheque, pero no para llevar las obras a las vidrieras de todas las librerías.

### Norma en Argentina

Norma llegó a Argentina mediante un acuerdo de distribución realizado con Tesis, la editorial especializada en libros de economía y gerencia dirigida por Jorge Scarfi y Carlos Arzadun (De Sagastizábal & Quevedo, 2015). En 1991 Carvajal compró el 70% del sello argentino, armando la filial Tesis-Norma y en 1994 sumaron a Kapelusz, que era una marca establecida a nivel internacional pero, de acuerdo con los entrevistados, tenía serios problemas financieros, por lo tanto fue puesta a la venta en un momento en el que el grupo colombiano buscaba entrar en el negocio del mercado educativo. La oferta y las negociaciones se llevaron a cabo por Tomás Castillo, un enviado de Bogotá que luego permaneció como gerente general. Durante sus primeros años, Kapelusz y Tesis-Norma funcionaron en edificios diferentes como dos empresas separadas. La unificación tuvo

---

5. En general los adelantos de la década de 1990 en el país no solían superar los ochenta mil dólares. Esa fue la cifra que recibió Luis Majul en 1994 por *Los dueños de la Argentina II*, de parte de Sudamericana. Con la llegada del siglo XXI esta práctica se generalizó localmente y también crecieron los números: en plena crisis, durante el año 2001, Marcos Aguinis había recibido de Planeta trescientos mil dólares por *El atroz encanto de ser argentino* y Jorge Lanata unos cien mil por los derechos de *Argentinos I*, comprados por Ediciones B en 2002 (Beccacece, 24 de septiembre de 2003); sin embargo, esos montos todavía se encontraban por debajo de varios adelantos pagados por Norma años atrás.

lugar después de la compra del 40% restante de Tesis, acelerada por conflictos entre la administración argentina y la colombiana. Scarfi y Arzadun dieron un paso al costado y en 1994 la dirección editorial quedó en manos de Fernando Fagnani, quien hasta ese momento había estado a cargo del área de Prensa y Comunicación. En 1999 dejó el puesto y fue sucedido por Leonora Djament hasta 2007.

Sin una línea editorial definida, durante sus primeros años la filial se dedicó a la edición de libros escolares y de economía. Negociadas directamente por Moisés Melo, las primeras obras de ficción publicadas fueron la obra completa de Osvaldo Soriano y tres libros de Adolfo Bioy Casares, que por su costo en adelantos también se distribuyeron en Colombia y otros países latinoamericanos. Sin embargo, a nivel local, el equipo de ventas no estaba preparado para poner en circulación estas tiradas de entre cuarenta mil y cincuenta mil ejemplares; hasta ese momento los libros importados desde la casa matriz no superaban los mil ejemplares por tanda, por lo tanto, la estructura de comercialización estaba adaptada para funcionar en una escala considerablemente menor, lo que limitó el éxito de estos primeros proyectos. A partir de la segunda mitad de la década el catálogo local también comenzó a consolidarse y el sello se estructuró en tres divisiones: Literatura y Ensayo, Infantil e Interés general. La línea de ensayo se inauguró 1996 con *La voluntad*, de Eduardo Anguita y Martín Caparrós; y la de literatura en 1997 con la novela de Federico Jeanmaire, *Montevideo* (y continuó con autores como Marcelo Cohen, Carlos Gamerro, Miguel Vitagliano, Juan Martini, Oliverio Coelho y Griselda Gambaro, entre otros). Es destacable que el grueso de la facturación de la filial provenía del área Infantil, gracias a las licencias para la publicación de la Gran Colección Disney.<sup>6</sup> La producción estaba destinada al público infantil consumidor de cualquier tipo de *merchandising*, tanto de los estrenos anuales del estudio estadounidense como de los programas emitidos por *El mundo de Disney*, el exitoso formato que Gustavo Yankelevich había presentado en 1990 por la pantalla de Telefé.<sup>7</sup> Del área Literatura y Ensayo la colección mejor vendida fue la de Biografías y Documentos, de libros periodísticos e investigación histórica, que incluyó *best-sellers* como *Galimberti: de Perón a Susana*, de *Montoneros a la CIA: Biografía no autorizada*, escrito por Marcelo Larraquy y Roberto Caballero; o el volumen I de *Los mitos de la historia argentina* de Felipe Pigna, que vendió más de 200 mil ejemplares. Las ganancias generadas por este tipo de libros permitían cubrir las pérdidas de otras divisiones y otorgaban un margen mayor para la elaboración de proyectos más culturales:

---

6. Disney estrenó ochenta y ocho películas entre 1990 y 2002, pero en nuestro país tuvieron mayor éxito las siguientes: *La Bella y la Bestia* en 1991, *Aladdín* en 1992, *El Rey León* en 1994, *Pocahontas* y *Toy Story* en 1995, *El jorobado de Notre Dame* en 1996, *Hércules* en 1997, *Mulán* en 1998, *Tarzán* y *Toy Story 2* en 1999, *Las locuras del Emperador* en 2000, *Atlantis el Imperio Perdido* y *Monsters Inc.* en 2001 y *Lilo & Stitch* en 2002

7. *El Mundo de Disney* transmitió por primera vez en Argentina series como *Dinosaurios* y *Blossom*, además de los dibujos animados clásicos y durante sus años de emisión logró espectaculares números de rating.

Interés General e Infantil eran muy rentables y subsidiaban a Literatura y Ensayo, esa es la verdad, sobre todo por los adelantos de Soriano y Bioy. Los presupuestos se cumplían pero los márgenes eran chiquitísimos. En ese momento había una apuesta para armar un catálogo, pero si lo mirás a la distancia el problema fue que primero compraron a Bioy Casares y a Soriano pero lo que publicamos después no tenía nada que ver con ellos, comprarlos debió haber sido lo último. Lo primero, cuando vos querés armar un catálogo en un país, es publicar veinte autores argentinos y que el lector diga “ah, mirá, esta editorial publica en esta dirección”.<sup>8</sup> (Fernando Fagnani, comunicación personal, 14-12-2016)



En el suplemento de Cultura del diario *La Nación* puede verse una evolución del cerro: la imagen izquierda corresponde a la edición del 12 de diciembre de 1993, cuando Norma sólo contaba con el acuerdo de distribución con Tesis, el foco estaba puesto en la exitosa marca Disney. En la derecha puede verse el aviso en la contratapa del 05 de diciembre de 1999, con la promoción de las colecciones Shakespeare y García Márquez para Niños, y otros libros de Ensayo y Ficción, como por ejemplo *La Guerra Moderna*, de Martín Caparrós; *Dos destinos sudamericanos*, de José Pablo Feinmann; o *La Novia Oscura*, de Laura Restrepo, entre otros. Es destacable que este tipo de inversión resultaba muy costosa, por lo tanto, únicos sellos que aparecían asiduamente en las páginas de la sección eran Planeta, seguido de Sudamericana, Emecé y Alfaguara; Norma solamente publicitaba de manera esporádica.

8. Fernando Fagnani comenzó trabajando como lector de las editoriales Sudamericana y Emecé. Fue director editorial de Norma Argentina entre 1994 y 1999. El testimonio citado hace referencia a sus años como editor externo en Sudamericana, desde ese año hasta mediados de 2003. Actualmente es gerente general de Edhasa.

La impresión de libros en Argentina para autoabastecimiento también comenzó en esta etapa, cuando los editores locales empezaron a encarar proyectos editoriales propios de envergadura, salvando algunas excepciones que también estaban destinadas a los mercados extranjeros. Por ejemplo, *La Historia*, de Martín Caparrós, se editó en Argentina e imprimió en Colombia para su distribución en ese país y posterior exportación. Más allá de este tipo de casos, en general los libros argentinos no circulaban por fuera de su mercado y sólo algunos trascendieron las fronteras. Dentro de ese grupo también cabe mencionar a la colección Shakespeare, de libros traducidos por escritores. El ambicioso proyecto dirigido por Marcelo Cohen tuvo una gran calidad literaria y estética pero muy mala distribución internacional, por lo tanto, no generó las ganancias esperadas, aunque tuvo buenos niveles de venta y funcionó bien en el difícil mercado mexicano. A nivel nacional, para la distribución se reutilizó la estructura heredada de Tesis y Kapelusz y no se realizó una inversión extra en este rubro, ni en marketing:

[La comercialización] era menos agresiva que la de Planeta y Sudamericana por dos motivos: primero por una cuestión de perfil, o sea, tanto los colombianos como los que hacíamos Norma acá teníamos un modelo un poco más cultural que comercial. Pero sobre todo por una cuestión económica (...). Norma siempre fue una editorial mediana, hoy no sé si usaría esa palabra, pero en ese momento, donde no existían las editoriales pequeñas y medianas, creo que era más parecida a lo que es el Fondo de Cultura Económica: una editorial menos agresiva y comercial. Y con menos presupuesto en marketing, nosotros teníamos un dinero acotado, no empapelábamos la ciudad ni teníamos la posibilidad de hacer publicidad por televisión.<sup>9</sup> (Leonora Djament, comunicación personal, 09-11-2016)

En cuanto a los criterios editoriales, los editores entrevistados coinciden en que tuvieron mucha libertad para armar sus catálogos y no recibieron demasiada presión por parte de la gerencia colombiana. Así, los niveles de rentabilidad esperados, aunque presentes, no condicionaban directamente los planes editoriales:

No había criterios, la verdad. [Lo que publicaba] era lo que me gustaba, sinceramente. Sí me hacían hacer una hoja de costos y un plan de marketing, pero a fin de año no había una verificación de qué se hizo. No había un método, pero porque no había una experiencia sobre cómo gestionar las filiales. Después fueron aprendiendo, esto no fue siempre así, Norma duró diez años más, de hecho (...). La presión por la rentabilidad no estaba muy presente, lo cual no estaba mal porque eso estaba pensado en el sentido de desarrollar un catálogo en un país; y si vos aspirás a lo que aspiraban ellos, a publicar libros buenos, podés pedir rentabilidad, pero es difícil que la hagas. De golpe la podés lograr, pero si el objetivo principal es ese, podés tener un problema. (Fernando Fagnani, comunicación personal, 14-12-2016)

[La libertad para decidir qué publicar] era absoluta, yo creo que en Argentina tuvimos muchísima suerte porque realmente hicimos el catálogo que queríamos. También aprendimos a utilizar los números para probar que se podía ser rentable

---

9. Leonora Djament ocupó la dirección editorial de Norma Argentina entre enero de 2000 y octubre de 2007.

y llegar a las expectativas económicas que los colombianos te pedían. (Leonora Djament, comunicación personal, 09-11-2016)

Sin embargo, esta libertad encontró cierto límite cuando Colombia advirtió las pérdidas que registraban las líneas de ficción y ensayo. La filial argentina siempre logró mantener sus números equilibrados y a lo largo de su trayectoria editó de manera relativamente integrada *best-sellers* y obras más culturales, pero a nivel internacional se había acumulado un pasivo que en 2000 ascendía a cinco millones de dólares, lo que demandó reajustar los criterios productivos.

### **El ocaso del sueño: buenos libros, mala estrategia empresarial**

En el proceso productivo del libro la figura del editor resulta determinante ya que es el responsable de la transformación de la obra en una mercancía. Pierre Bourdieu (2014) lo define como un personaje doble “que debe saber conciliar el arte y el dinero” (p. 242) y contar con “la aptitudes propiamente literarias del que saber ‘leer’, y las aptitudes técnico-comerciales del que saber contar” (p. 243). Norma contó con buenos editores y llegó a armar un fondo editorial de calidad, sin embargo, no fue suficiente, ya que desde la gerencia general no lograron adaptar su modelo de negocio al mundo del libro. Esta escisión entre el plan editorial y *management* fue el principal problema. Con una estructura muy verticalista y centralizada desde Colombia, la tendencia inicial fue producir libros en Bogotá y exportarlos al resto de Latinoamérica. Las filiales productivas que poseían proyectos propios tardaron en adaptarse a las particularidades de esos mercados, principalmente porque Carvajal impuso ese modelo de gestión específico y la receta de pagar grandes adelantos a autores canónicos. Tampoco lograron poner en marcha una fluida circulación internacional de la producción, por lo tanto, aunque con algunas excepciones, las ventas eran bajas. De esta manera, Norma comenzó a acumular un pasivo gigantesco: por un lado, debido al elevado costo de producción de los libros; y por otro, porque no consiguieron fortalecer una estructura de comercialización que permitiera vender la cantidad necesaria para recuperarlo. Este problema estructural de *management* ocasionó que las inversiones en pos de aumentar las ventas quedaran trucas, tal como sucedió con el lanzamiento del Premio La Otra Orilla, que no obtuvo el resultado esperado y aumentó los gastos del sello en un momento de crisis interna:

Yo creo que Norma no trabajó bien la base. No armó bien una plataforma desde el primer día. En parte porque les costó mucho internamente, ya que cada vez que abrían una sucursal en otro país, el presidente [del grupo], que era Adolfo Carvajal, mandaba a alguien de su confianza que nunca era del área editorial y eso fue resintiendo la percepción de los lectores. (Fernando Fagnani, comunicación personal, 14-12-2016)

A partir de 2000 la editorial debió ajustar el modelo de negocio para reducir las pérdidas. Con tal fin bajaron las cifras de los contratos con escritores y comenzaron a imprimir bajo demanda. Esta estrategia frenó el crecimiento del pasivo, pero no logró aumentar las ventas, ya que el sistema permitía controlar los excesos de inventario pero las tiradas acotadas no siempre alcanzaban para cubrir los costos de producción. En general, todas las filiales disminuyeron el número de ejemplares, pero sin una reducción de los gastos o una optimización de la comercialización, fue imposible aumentar las ganancias:

Eventualmente, el bajo nivel de ventas y los problemas en la distribución generaron que los agentes y escritores perdieran respeto y confianza en el sello. Como se dijo previamente, en pocos años se instaló la idea de que Norma era una buena firma para negociar contratos pero no para que los libros circulen; entonces los agentes negociaban algunas obras y luego se llevaban a sus escritores a un sello con mejor penetración en los mercados. Finalmente, en septiembre de 2011 la gerencia de Norma anunció la progresiva desinversión en las áreas de Ficción, No-Ficción e Interés General, para dedicarse al mercado educativo. Esas divisiones sólo representaban el 3% de la facturación total del grupo, frente al 20% que generaban los libros juveniles y de texto (*Semana*, 17 de septiembre de 2011). Una de las consecuencias más paradójicas de esa decisión fue que los libros de Gabriel García Márquez, autor que fue una parte fundamental de la génesis del área literaria del sello, comenzaron a escasear en las librerías colombianas, ya que los acuerdos de distribución favorecían la comercialización en supermercados;<sup>10</sup> la editorial se encaminaba definitivamente hacia el destino de Macondo. El proceso continuó en 2016 cuando Carvajal Soluciones Educativas fue vendida al Grupo PRISA. La transacción también incluyó a todas las marcas vinculadas a Norma Editorial: Buenas Noches, Torre de Papel, Educa Inventia, Greenwich, Voluntad, Kapelusz y Zona Libre (Sierra Suárez, 2016; *El País*, 2 de marzo de 2016). Esta última colección, que este mes de abril de 2018 está cumpliendo veinte años de existencia –aunque en manos del grupo español–, tuvo una particular relevancia en Argentina. Dedicada a la Literatura Juvenil, había sido fundada en 1988 por el escritor y editor porteño Antonio Santa Ana (también autor de uno de los primeros libros de la serie, *Los ojos del perro siberiano*), quien se retiró después de la venta. Aquí se publicó por primera vez *La Saga de los Confines*, de la recientemente fallecida Liliana Bodoc; también se editaron a autores como Martín Blasco, Sergio Aguirre, Paula Bombara, Laura Escudero y Sandra Siemens, entre otros.

De esta manera concluyó el proyecto de instalar al sello como un referente de la edición latinoamericana. Norma nació en un momento en el que las editoriales argentinas más tradicionales se encaminaban hacia el final de un ciclo, no obstante, contaba

---

10. García Márquez volvió a las librerías colombianas en 2015, cuando Penguin Random House adquirió los derechos de publicación de sus libros. La reedición incluyó la obra literaria y la periodística. (EFE, 2015)

con respaldo de capital económico, y supo abastecerse de capital humano e intelectual. Con esta base, había comenzado a forjar cierto prestigio en el ambiente; sin embargo, no lograron adaptar su modelo de negocios al mundo del libro y tardaron en comprender las demandas y necesidades concretas de cada mercado nacional. Es destacable que el fracaso estuvo más vinculado a problemas de *management* del grupo colombiano a nivel internacional que a problemas de gestión a nivel local. Carvajal intentó armar un fondo editorial de calidad sobre la base del pago de adelantos exorbitantes, pero sin fortalecer los eslabones de distribución y comercialización los libros no se movían de sus mercados de origen. El grupo entonces decidió abandonar el negocio editorial y concentrarse definitivamente en sus divisiones rentables, dejando del sueño solo recuerdos y unos cuantos buenos libros.

## Bibliografía

- Beccacece, Hugo. "Ni con bombas ni tampoco con talento." *La Nación*, 24 Septiembre 2003. Web. 20 Marzo 2017. [www.lanacion.com.ar/530026-ni-con-bombas-ni-tampoco-con-talento/amp/530026](http://www.lanacion.com.ar/530026-ni-con-bombas-ni-tampoco-con-talento/amp/530026)
- Bourdieu, Pierre. *Una revolución conservadora en la edición. Intelectuales, política y poder*. Traducido por A. Gutiérrez. Eudeba, Buenos Aires, 2014, pp. 187-267.
- Carvajal International S.A. *Informe Anual 2009*. Bogotá, 2009.
- "Grupo Prisa compra empresas del Grupo Carvajal." *El País*, 2 Marzo 2016. Web. 20 Marzo 2017. [www.elpais.com.co/economia/grupo-prisa-compra-empresas-del-grupo-carvajal.html](http://www.elpais.com.co/economia/grupo-prisa-compra-empresas-del-grupo-carvajal.html)
- "La obra completa de García Márquez vuelve a las librerías colombianas." *EFE*, 16 Abril 2015. Web. 12 Febrero 2017. [www.efe.com/efe/america/cultura/la-obra-completa-de-garcia-marquez-vuelve-a-las-librerias-colombianas/20000009-2587683](http://www.efe.com/efe/america/cultura/la-obra-completa-de-garcia-marquez-vuelve-a-las-librerias-colombianas/20000009-2587683)
- Magnus, Ariel. "Réquiem para Norma." *Página 12 - Radar*, 18 Noviembre 2012. Web. 27 Febrero 2017. [www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4857-2012-11-18.html](http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4857-2012-11-18.html)
- "Réquiem por Norma". *Semana*, 17 Septiembre 2011. Web. 27 Febrero 2017. [www.semana.com/cultura/articulo/requiem-norma/246530-3](http://www.semana.com/cultura/articulo/requiem-norma/246530-3)
- Sierra Suárez, Juan Felipe. "Carvajal vendió su filial Soluciones Educativas al Grupo Prisa." *El Colombiano*, 2 Marzo 2016. Web. 20 Marzo 2017. [www.elcolombiano.com/negocios/empresas/carvajal-vende-negocio-educativo-al-grupo-prisa-CJ3685260](http://www.elcolombiano.com/negocios/empresas/carvajal-vende-negocio-educativo-al-grupo-prisa-CJ3685260)

## La narración de las puertas de lo irreal en “Vázquez” de Carlos Montemayor

**Tomás Chacón Rivera**

(Universidad Autónoma de Chihuahua, México)<sup>1</sup>

**Resumen:** Aquí se trabaja sobre una narración cambiante que va de lo real a lo irreal. Lo fantástico hace su aparición por medio de llaves abriendo las puertas de lo inexplicable. Importa destacar la habilidad de narrativa móvil en Carlos Montemayor quien logra manejar la realidad hacia un ambiente fantástico e inexistente, cargado de violencia. La atmosfera sobrenatural de este cuento expone a un asesinado que vuelve al mundo de los vivos y al no lograr ser visto regresa para matar de nuevo a su asesino y termina en la soledad de un mundo de maldad. La narración impacta exponiendo acción y contemplación para focalizar un ambiente irreal que no solo altera para impresionar con lo narrado, sino para afectar la percepción alterada con violencia. El paso de lo real a lo irreal produce, debido a la narración, ambientes de miedo y peligro, que ante las situaciones insólitas y violentas, produce lo sobrenatural.

**Palabras clave:** Narración, Real-irreal, Fantástico, Sobrenatural, Violencia.

**Abstract:** Here we can see a changing narrative moving among the reality and an unreal world. The fantastic is activated by keys that open doors of something unexplainable. It is important to notice the ability of Carlos Montemayor, who drives reality towards a fantastic and non existent environment, full of violence. The supernatural atmosphere of this short story exposes a man who was murdered and he comes back to the real world, but he is not seen by real people, then he comes back to his world in order to kill his assassin and he ends up alone in a world of evil. The narration impact exposing action and contemplation in order to focus a non real environment that does not only alter impressing through narrative, but it affects the altered perception with violence. The passing from real to non real produces, due the kind of narration, environment of fear and danger, that due the insolitas and violent situations, produces the supernatural.

**Keywords:** Narration, Real-non real, Fantastic, Supernatural, Violence.

*Recibido:* 10 de abril. *Aceptado:* 13 de junio.

---

1. Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, UNAM. Maestría en Literatura Hispanoamericana, EUA. Doctorado en Literatura Latinoamericana y Española siglo XX. KU, Universidad de Kansas, EUA. Nació en Ciudad Juárez y sus primeros estudios fueron dos años en Filosofía en la UACH. Fue profesor en la Universidad Iberoamericana (DF) Santa Fe y la Universidad de Querétaro en 2008. Ha publicado un libro de autoría personal con cuatro obras teatrales y uno de ensayos sobre Teatro de la Revolución, diversos ensayos sobre teatro, literatura y educación. También se le ha publicado cuento, teatro y poesía. Sus áreas de interés son Dramaturgia, Literatura y cultura mexicana, teatro mexicano y latinoamericano y realización metodológica de tesis.

La narración como una estrategia para contar o mostrar sucesos que rayan en lo paranormal, lo fantástico o lo imaginario es un factor constante en el cuento y la novela latinoamericanos. Desde *La última niebla* (1935) y *La amortajada* (1938) de la chilena María Luisa Bombal, hasta *Pedro Páramo* (1955), *Aura* (1962), *Cien años de soledad* (1967) y algunos cuentos de Borges o Cortázar, entre otros autores, se manifiestan estrategias narrativas que inciden en lo irreal, lo extraordinario o lo fantástico. Dentro de los recursos del cuento de esta índole, suelen aparecer lo desconocido, lo maravilloso o lo sobrenatural y en alta medida lo psicológico. En este trabajo se verá cómo la narración abre las puertas al ambiente irreal del pueblo minero. El objeto aquí es mostrar cómo la intención narradora busca llevarnos de la acción a la contemplación de un hecho violento y su inutilidad.

Conviene enmarcar y delinear la posición de este cuento de Montemayor, sujeto al análisis, el cual forma parte del libro *Las llaves de Urgell* (1983). Y para ello es de importancia bosquejar de forma breve el contenido de dicha unidad mayor. En el texto de este chihuahuense predominan la enfermedad, la agonía, la muerte, la fiebre, el silencio y los ruidos en un ambiente de pueblos mineros donde hay calma pero también violencia, destrucción e incendios. El cuento número once es el más cercano a matizar el título del libro y narra sobre un demonio que da una llave al gran sacerdote que presencia una comunidad incendiándose, la cual termina victimizada por tropas que destruyen pueblos santos. Aunque es solo aquí donde se aluden las llaves, todo el libro posee puertas que son traspasadas hacia ambientes a veces fantasmales donde imperan el viaje, lo extraño, la agonía y la angustia. Los ambientes religiosos del libro subrayan velaciones, el paraíso, el infierno y la muerte. La geografía pinta espacios de pueblos aislados, así como las minas que enferman y matan al ser humano. Lo psicológico plasma los sueños, el rencor, el miedo y la visión fantasmal e irreal en muchos de los personajes. En cuanto a la Revolución mexicana, solo se dan leves sugerencias al ambiente masculino con venganzas acendradas.

“Vázquez” es el cuento número cuatro y narra sobre el protagonista ya muerto, pero observando todo lo que pasa en una cantina. La presencia de este muerto-vivo despierta la atención a Walterio, el único que puede verlo, y éste le informa que fue asesinado en un duelo por Lucas. Cuando los otros concurrentes buscan a Vázquez y no logran verlo, éste protesta y descubre que no pertenece a esa atmósfera. Por lo tanto, huye al sitio donde fue abatido por Lucas y allí mata a su asesino para quedarse en la desolación de un ambiente casi sepulcral, como la muerte.

La narración en este cuento presenta, siguiendo a Genette, el tipo de historia ulterior en la que el narrador emplea el tiempo gramatical pasado para referir los sucesos. En cuanto al nivel de la narración se aprecia lo extradiegético pues el autor se encuentra

fuera de la diégesis o trama dejando sitio a la tercera persona y el carácter omnisciente del relator. De esa manera, el cuento configura en mayor medida una presentación de acciones externas que permiten enunciar un ambiente irreal el cual ayuda a visualizar el todo.

El narrador focaliza a un Vázquez cansado y sumiso que percibe el pueblo minero, su caballo, y el cigarro. Hasta este punto, se logra captar un ambiente externo y real, pero al enfocarse con atención sobre el protagonista presenciamos un ambiente que pasa de lo real a lo irreal. Lo certero es notorio cuando vemos que Vázquez se despoja del sombrero y limpia el sudor de su frente, pero lo irreal aparece al momento que él intenta expresarse ante Walterio y los demás. Vázquez no puede articular ninguna palabra y en cambio nos dice el autor: “Escuchó las voces como si no estuvieran, las escuchó lejanas, raras, como si fueran humo” (11). Esto implica el primer dato que expresa la existencia de dos mundos diferentes. El objetivo es la cantina con Walterio y los otros bebedores, el ilusorio está en la persona de Vázquez. Montemayor, a través del uso de recursos narrativos permite con esto, la visualización del mundo práctico de una cantina y la aparente presencia de Vázquez quien no alcanza a formar parte de ese ambiente real. El autor, en su cualidad de narrar presenta una puerta entre lo real de los parroquianos y la irreal presencia del protagonista. El recurso de narrar viene a ser la llave que abre la puerta y permite que el lector se traslade de un ambiente a otro.

La virtud de la escritura en esto, implica a un narrador potencial que hace envolver dos atmósferas: la del vacío y la del pleno que llena una realidad común. El vacío narrado se percibe en la contemplación del protagonista y es por el conocimiento del autor narrando la geografía norteña con cerros, nogales, extensiones polvosas y pueblos insertos entre montañas. Esta realidad es vista por Vázquez y el vacío de su percepción está alejado del marco principal en la escena fundamental de la cantina. Aquí parece mostrarse una super posición narrativa que linda con lo fílmico. Ello es así porque la irreal conformación del Vázquez pintado, proyecta en su focalización algo que es vacío por su contemplación o recuerdo y que está afuera de la realidad del ambiente de la cantina. La implicación de estas dos atmósferas de vacío y pleno refleja una posición de lo imaginado y el mundo de lo real. Tal es así porque el protagonista está asentado en el vacío y es personaje solo visto por Walterio. De modo que la atmósfera en la significación del protagonista se particulariza en la postura hipotética que no alcanza a ser real, y de allí puede catalogarse el cuento como fantástico.

Debido a que la literatura fantástica se basa en la elaboración de mundos inexistentes o irreales, el cuento “Vázquez” converge en lo fantástico por la irrealidad que presenta su tratamiento. Una vez que el protagonista se aleja de su contemplación, escucha a Walterio quien le explica que Lucas sacó la pistola antes que él y menciona la callejuela

donde murió. Entonces, uno de los amigos de Walterio le dice: “Eres un imbécil, Walterio, no sabes lo que dices” (15). Para los otros hombres de la cantina, su compañero desvaría. Pero ellos no alcanzan a ver el mundo inexistente que Walterio ha podido captar. La falsa percepción de él, para los hombres de la cantina es el mundo inexistente que Montemayor crea por medio de la narración para abrir la puerta de lo irreal en la relación Vázquez-Walterio. Ahora bien, se ha dicho que cuando lo insólito no se explica mediante leyes del mundo conocido ni se da una explicación dentro de un mundo, surge lo fantástico.<sup>2</sup> El efecto entonces de lo fantástico recae en el lector y en Walterio, pero no en los amigos de éste. Ante tal porción del cuento, Montemayor ha elaborado un mundo inexistente en el que se abre la primera puerta de lo irreal.

El mundo irreal creado por el autor produce el paso hacia el otro lado de la puerta y lo encontrado allí es la muerte. La llave narrativa en la composición de los eventos abre el espacio ilusorio que percibe Walterio. De esa manera, la narración pasa de un ámbito externo, la cantina, a un ambiente interno, la condición en que se encuentra Vázquez, un muerto buscando hacer ruido entre los vivos. De lo anterior puede desprenderse que es Walterio un personaje adyuvante que al hablarle y ver al protagonista, no solo abre la puerta hacia un mundo irreal, sino que contribuye a despertar la presencia de Vázquez. Entre tanto, los hombres que no lo ven funcionan como un factor oponente, de modo que el lector percibe una doble visión por lo narrado. De ello se desprende que esta doble visión crea, por medio de la narración, una doble ficción en el cuento. Y produce en la lectura una narración fantástica pues el autor tiene la misión de incrustar en la ficción simple del cuento, un aspecto fantástico que no es más que una ficción dentro de otra ficción.

A partir de lo anterior, este relato rompe con la convención del cuento tradicional y la ficción de lo irreal se impone ante la reacción del protagonista. Una vez que Walterio le reitera a Vázquez su caída en el duelo, el protagonista insulta y su expresión se violenta contra todos los concurrentes de la cantina. Es entonces cuando Vázquez se rebela y dice refiriéndose a Lucas su victimario: “¿Qué les pasa? Yo estoy suficientemente vivo como para matarlo apenas lo encuentre.” (15). Y decide abandonar la cantina lleno de enojo. El resultado aquí, implica que Montemayor desgarrar el ambiente simple de un mundo de cantina por uno en el que el personaje irreal explota y la narración expresa una aceleración llevando a Vázquez de inmediato hacia el sitio del duelo. Dentro de esta ruptura se gesta una analepsis porque el protagonista se devuelve al tiempo del duelo con Lucas. Lo que resulta inquietante es que la narración cobra un mejor matiz de lo fantástico. Flora Button explica que: “La aparición de lo fantástico significa necesariamente una violación de las reglas, una transgresión” (45). Con la exaltación de este personaje irreal, la narración transgrede el sentido lógico de la historia. Dicha ruptura provoca dos cambios de

---

2. Véase en Flora Botton.

importancia: por un lado, lo contado cambia la dirección con el desacato a la calma del protagonista y la focalización se instala por completo en un ambiente irreal.

Hasta aquí tenemos que la primera puerta abierta a lo irreal sucede en la cantina, mientras que la segunda se da con la incursión al duelo. Y ambas son semejantes en el sentido de alteración y violencia. En la primera, como se sabe, es el más común espacio para el furor y el arrebato, en tanto que en la segunda es un enfrentamiento violento con la muerte. Lo interesante de las dos es que las llaves que permiten abrir el paso de un lado a otro de cada puerta son la inquietud y la venganza. La turbación de Vázquez en el primer caso es por encontrarse como un alma en pena intranquila y en el segundo caso ya se ha despertado el deseo de venganza contra Lucas.

Ahora bien, con la incursión al nuevo ambiente irreal, la narración lleva al lector a un estado anímico que emite peligro. Lo que se despierta en este espacio irreal es la emoción de miedo porque el ambiente de la cantina ya se quedó atrás, ahora estamos ante un ente ilusorio en una atmósfera donde lo racional es suprimido por el miedo a lo desconocido. Dicha supresión del intelecto conduce a un estado de emocionalidad impactante que recrea lo sobrenatural. Esta percepción puede notarse al momento que el autor narra lo siguiente: “Gritó como un poseído, desesperado, gritó a Lucas desgarrando su llanto” (16). Lo que se plasma aquí es un ser hambriento de venganza y expuesto a un peligro desesperado que transmite una sensación sobrehumana, provocadora de terror o alucinación. Además, al tomar en cuenta la clasificación que hace Adolfo Bioy Casares al explicar que en los cuentos fantásticos se presentan hechos sobrenaturales (11), uno no puede descartar que en este cuento de Montemayor y ante el paroxismo con llanto de Vázquez, estamos ante una escena sobrenatural.

La escena sobrenatural de la imagen sobre Vázquez que presenta el narrador transmite una representación grotesca del protagonista. Lo grotesco en la ruptura del protagonista traduce la apariencia de un ser que alucina ante el objeto de su venganza. Vázquez se encuentra poseído por el deseo de acabar con la pesadilla que no lo deja en paz: el duelo en el que falleció. El tesón por la venganza lo obliga a enfrentar al contrincante y en su necesidad de imponerse ante la adversidad, hasta las fuerzas pierde por mantenerse resuelto al duelo. Y si se toma en cuenta que Walterio ya lo había informado de ser un muerto, el narrador reanima al protagonista y le ofrece una segunda oportunidad. Sin embargo, la fuerza de Vázquez se rompe por el llanto desgarrado que expresa. Dicha imagen proyecta a un ser que se encuentra perdido, pero que insiste en enfrentar la contienda con su enemigo. De ello se desprende que la postura de Vázquez produce un gesto de grotesquedad que se acomoda por la situación sobrenatural en que se encuentra. Esa expresión tosca no parece surgir por la mano del narrador que describe, sino por la naturaleza emotiva del carácter humano sediento de matar para seguir vi-

viendo. Enrique Anderson Imbert explica sobre este tipo de situaciones lo siguiente: “A veces, lo sobrenatural aparece no personificado en agentes, sino en un vuelco cósmico que sin que nadie sepa cómo, obliga a los hombres a posturas grotescas” (244). En el grito desesperado y con matiz de poseído en Vázquez, se puede observar que no está de por medio la honra, sino la necesidad de seguir viviendo. El gesto grotesco no obedece entonces a un simple coraje, es más bien una fuerza natural de deseo por sobrevivir, ya que el protagonista rompió el vínculo con la cantina porque no lo pudieron percibir los compañeros de Walterio. Visto así, el miedo y la alucinación inyectan en el protagonista la ansiedad de venganza y en ella va de por medio la inseguridad que vuelve grotesca su postura, así como el efecto de reto al provocar la presencia de Lucas y con ello entrar de lleno más allá de esa puerta sobrenatural para enfrentarlo.

La llave que abre esta segunda puerta viene a ser la venganza y el deseo de sobrevivir en Vázquez, pero también impera el impulso narrativo al presentar un choque de lo real hacia lo irreal. Lo real ha sido razonable entre Walterio y los hombres de la cantina, pero lo irreal ha estado llevado por la intención creadora del narrador. Esto explica que la narración se apropia de un nuevo espacio en el duelo y viene a ser una atmósfera que ya no tiene que ver con la lógica y el ambiente real por las consecuencias a las que el protagonista ha sido llevado. Sobre este tipo de cambios en la narración, Roger Caillois expresó en 1966 que en los ambientes fantásticos y sobrenaturales se da “Una ruptura de la coherencia universal” (Anderson, 245). La fuerza narradora en este cuento de Montemayor vuelve a romper con lo real porque está interesada en ambientar lo irreal dejando a un lado la coherencia de una situación cotidiana. Así, tenemos que las emociones de vengar y sobrevivir, junto a la necesidad de narrar, son llaves coadyuvantes que buscan instalar al lector en un ambiente sobrenatural y éste es, la zona alterada de la conciencia de Vázquez que vive una situación insólita.

La posición de incertidumbre afecta la conciencia del protagonista porque la llave personal de la venganza en forma ciega, lo ha llevado a una situación límite. Por lo que es sabido, la función que tiene una llave es abrir, pero también cerrar y en Vázquez impera la apertura al destino de enfrentar lo que para él viene a ser una cuenta pendiente. Es un pesar en su conciencia que lo empuja para atravesar el umbral y enfrentar a su asesino. Y el sentido afectivo a su conciencia ha ido creciendo pues el leitmotiv de este cuento es encontrar la paz ejerciendo la violencia. Así, la situación límite que implica enfrentar a su adversario es llegar al máximo de su emoción. Por lo tanto, Vázquez se encuentra afectado debido a que se ha dejado llevar por el impulso irracional que lo ha llevado a un ambiente irreal manipulado por el poder narrativo en el cuento.

El poder del uso de la llave a través de la narración es un recurso que se encarga de abrir y cerrar el mundo de circunstancias que enfrenta el protagonista. La apertura que produce la narración nos ha llevado al duelo entre Lucas y Vázquez, pero en el cierre

afloja en encerramiento por parte del narrador hacia el protagonista. De esa manera, el poder que ejerce el encerramiento a cualquiera produce siempre la angustia. Vázquez cae en la aflicción y la llave lo encierra en esta atmósfera.

Lo que se infiere de la trayectoria narrativa es que nos ha llevado a una más fuerte atmósfera donde el nuevo objeto ficticio, es decir, el duelo entre dos seres irreales, hace más característico a este cuento fantástico. Además, lo sobrenatural del presenciar a dos fantasmas en un ambiente cerrado no confiere tanto a la realidad puesto que científicamente no es común este tipo de experiencia en la vida. Por lo tanto, es la fuerza del poder narrativo lo que crea lo sobrenatural para el lector. Anderson explica que: “Lo sobrenatural es una dimensión de la literatura, no de la realidad” (244). Y por eso en este cuento, lo narrativo es más relevante que la misma acción. La narración es más notoria porque el autor expresa que al verse ambos personajes en el duelo, Vázquez: “Le disparó sin detenerse, preso de la fiebre, sintiendo con un goce enfermo que la pistola vomitaba bala por bala” (16). La contemplación de este hecho violento por parte del lector es un impacto que de seguro le despierta el terror y el miedo. Ambos efectos forman parte de lo insólito por la doble percepción: dos seres en un espacio sobrenatural viviendo consecuencias violentas gestadas por el odio. Lo humano en ello es la condición brutal y animal de la personalidad de estos personajes, y lo fantástico está implicado por el ambiente irreal en el que son presentados.

A la irrealidad de la atmósfera lo matiza el efecto narrador que reafirma un mundo de seres aparentes. Y dicha apariencia se detecta al notar en lo narrado lo siguiente: “Lo vio sobre las piedras polvosas, sin sangre. En el cuerpo se extendió el color de la barda y Vázquez lo miró fijamente, vio la sombra de tierra cubrir la espalda de Lucas, abarcar los brazos, los hombros, derrumbarse al polvo de la callejuela”(16). Aquí el lector se puede dar cuenta que ya no se expone algún indicio del mundo real, puesto que la ausencia de sangre en el acribillado Lucas, denota a un ser irreal, fantástico y lleno de tierra. El polvo y la muerte en esta imagen, produce lo sobrenatural en la percepción psicológica del lector.

El resultado en la mente lectora es un efecto psicológico entre lo real y lo irreal que le presenta la narración. La percepción del lector entra entonces en una experiencia contemplativa al acomodar una irrealidad con un hecho insólito: la ausencia de sangre. Dicha percepción asegura en la comprensión del lector, un mundo sobrenatural donde la sensación psicológica de éste, se acomoda para digerir la imagen. Sin embargo, tal sensación de aceptar lo narrado en esta irrealidad de seguro produce un problema de inquietud psicológica en el receptor de esta narrativa.

La angustia psicológica que vive el lector produce una certeza reflexiva que lo empuja a una mejor percepción de la violencia. El efecto del cuento propicia así en el

receptor de la historia, una sensación subjetiva que refleja una situación patética por el destino violento de Lucas y la condición que habrá de enfrentar Vázquez. La reflexividad en el lector es sin duda sumaria al percibir que Vázquez ha logrado su objetivo de venganza. Y cualquiera supondría que este escarmiento traería confort y un gran alivio en el protagonista, pero no es así. El efecto es tajante cuando podemos ver a través de la narración que una vez eliminado Lucas, en Vázquez sobreviene más angustia y además desolación.

La desolación se acomoda en la nueva percepción del protagonista que se angustia ante la consecuencia de su acto violento. El narrador explica que Vázquez se queda sentado aun lado de su víctima en un estado de contemplación. El vuelve a incrustar su mirada en la lejanía y lleno de cansancio dice: “¿Por qué te moriste Lucas? Ya estábamos muertos los dos, yo lo oí y tú también lo oíste. Ya estabas muerto tú también, Lucas, y yo te volví a matar” (17). El cierre en el cuento expresa una gran desolación en el protagonista que lo instala en un nuevo vacío, el de la muerte y la incapacidad de alcanzar el descanso. Lo que llega como consecuencia, además de la angustia solitaria, en Vázquez es un desmoronamiento del mundo irreal creado por la narración.

La desaparición del espacio irreal producido por la voz narrativa deja la contemplación que se reduce a una historia violenta. Ahora bien, al deshacerse la escena patética de un Vázquez desolado, al lector no le queda más que contemplar que hasta en el más allá, por decirlo de alguna manera, sigue manifestándose la violencia que tanto envilece a la condición humana. Esto trae como consecuencia también un efecto didáctico para el lector porque es entonces cuando puede apreciar que la agresividad presentada aquí es una acción inútil por la consecuencia de asilamiento que se da en el protagonista.

De hecho, la inutilidad en Vázquez por buscar y efectuar la violencia, habla de una conducta enferma al filo de su segunda muerte. Y todo parece indicar que para el autor, la vida en este ambiente presentado es de enfermedad por la obstinación de vivir en base a la brutalidad y la muerte será total soledad y silencio para Vázquez.

Por lo aquí visto, este cuento, inserto en *Las llaves de Urgell*, presenta una narración móvil que coloca al lector en una atmósfera sobrenatural muy propia de los cuentos fantásticos. Las llaves son activadas por la narración, pero también por las pasiones o emociones en Vázquez. El mundo irreal reflejado, invita a entrar a través de puertas que plasman una “realidad” irreal que termina siendo un reflejo común de la personalidad humana. Aquí, tanto acción como contemplación están dirigidas a enunciar un mundo de violencia enmarcado en lo insólito. El efecto más reflexivo en el lector será sin duda una interpretación de la inutilidad de la violencia.

**Bibliografía citada**

- Anderson Imbert, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*. Ediciones Marymar, Buenos Aires, 1979.
- Borges, Jorge Luis, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo. *Antología de la literatura fantástica*. Editorial Hermes, México, 1988.
- Botton, Flora. *Los juegos fantásticos*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1983.
- Dorra, Raúl. *La literatura puesta en juego*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1986.
- Fournier, Celinda. *Análisis literario*. Thomson, México, 2006.
- Montemayor, Carlos. *Las llaves de Urgell*. Premia Editora, México, 1983.
- Mora, Gabriela. *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*. Ediciones José Porrúa Turanzas, Madrid, 1985.
- Mullen, Edward J. ed. *El cuento hispánico*. McGraw-Hill Publishing Company, Estados Unidos, 1989.
- Propp, Vladimir. *Las transformaciones del cuento fantástico*. Ediciones Letra Cierta, México, 1979.
- Reyzábal, María Victoria. *Diccionario de términos literarios I y II*. Acento Editorial, Madrid, 1998.

## ***Pensión de animales: la precipitación inesperada en el devenir animal***

---

***Alma Leal Medina***

(Universidad Iberoamericana de Ciudad de México)<sup>1</sup>

**Resumen:** Este trabajo pretende realizar un acercamiento a la novela *Pensión de animales* de Pablo Silva Olazábal a partir del concepto de devenir animal que Gilles Deleuze y Félix Guattari formulan en *Mil mesetas*. Para ello se analizan los distintos momentos de la narración en los que humanos y animales forman alianzas a partir de relaciones de lucha que los precipitará repentinamente en bloques de devenir en los cuales quedan atrapadas ambas partes, todo lo cual exhibe al hombre como entidad molecular en constante movimiento y reconfiguración, dando fin a la concepción del sujeto como entidad molar.

**Palabras clave:** Devenir animal, Cuerpo, Molar, Molecular.

**Abstract:** This work aims to make an approach to the novel *Pensión de animales* of Pablo Silva Olazábal starting from the concept of animal becoming that Gilles Deleuze and Félix Guattari formulated in *Mil plateaus*. To that end, this work analyzes the different moments of the narration which humans and animals form alliances from fighting relationships that will precipitate them suddenly in blocks of becoming in which both parts are trapped; this exhibits man as a molecular entity in constant movement and reconfiguration, ending the conception of the individual as a molar entity.

**Keywords:** Animal becoming, Body, Molar, Molecular.

*Recibido: 30 de abril. Aceptado: 19 de junio.*

*... que vuestros amores sean como los de la avispa y la orquídea...*

Deleuze y Guattari

*Mil mesetas*

---

1. Estudiante del tercer semestre de la Maestría en Letras Modernas en la Universidad Iberoamericana de Ciudad de México. Licenciada en Letras Españolas por la Universidad Autónoma de Chihuahua. Su línea de investigación es la literatura de Ernesto Sábato dentro de la cual actualmente se encuentra trabajando la teoría sabatiana de la novela en el caso *Sobre héroes y tumbas*.

El concepto de sujeto como algo dado por sentado, como una entidad acabada y clausurada y como alrededor y a partir del cual se construye la propia subjetividad viene siendo puesto en tela de juicio desde el siglo pasado. Es en este sentido es que Rosi Braidotti en su libro *Lo posthumano* ve en la crisis de este *anthropos* una apertura por la cual se hacen presentes “las fuerzas demoníacas de los otros naturalizados” (69), de tal forma que ahora “animales, insectos, plantas y medio ambiente, incluso planeta y cosmos en su conjunto, son llamados a juego” (69). Este juego al que lo ignorado, lo denostado y todo lo que fue tomado como de segundo orden ha sido convocado, no es otro que el juego de las potencias, el de los devenires, el de la proximidad de los cuerpos y los afectos.

El uruguayo Pablo Silva Olazábal en su novela *Pensión de animales* (2015) presenta una realidad en la que las “fuerzas demoníacas” nombradas por Braidotti son encarnadas por lo animal, a través de cuyas relaciones de lucha, de alianza y de tensión que sostienen con los inquilinos de una pensión se da lo que Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Mil mesetas* han dado por llamar “devenir-animal”, concepto en el que se ahondará en breve.

El espacio dentro del cual se despliega la narración es una pensión que suponemos ubicada en Uruguay (por el uso del español que se hace en la novela) y que obliga a sus inquilinos a vivir en absoluta proximidad con el otro. Sin embargo, en este caso, no sólo se da una vecindad entre personas, sino también entre animales (domésticos e intrusos) y humanos, con todo y la explícita prohibición de la posesión de éstos que se muestra en un viejo letrero presentado al inicio de la novela (y presumiblemente en el edificio a la vista de todos): “En este edificio está prohibida toda tenencia de niños y animales. La administración competente” (Silva Olazábal 7). Este espacio funciona como el régimen territorial llamado “isla rubana” por Josefina Ludmer en *Aquí América Latina: una especulación*. Este instrumento conceptual del que Ludmer se sirve para pensar la actualidad latinoamericana muestra de qué forma sus habitantes viven en un hacinamiento que provoca un constante choque de cuerpos, pero no sólo humanos, sino también animales. Resulta interesante cómo el cuerpo del animal va tomando relevancia en las actuales reflexiones filosóficas y literarias, pero no sólo es pensado como un cuerpo en su dimensión de contenedor visceral; tampoco como un ser viviente de categoría inferior al que se debe mostrar cierta empatía, sino como una otredad que tiene sus propios devenires y cuya proximidad con el hombre provoca en el mismo un inevitable devenir animal, desterritorializándolo de lo que se creía que era el “sí mismo”.

Toda clase de diferencias son fagocitadas por la isla urbana como parte de una desdiferenciación que sume a sus habitantes en el subsuelo, definido éste como un nivel bajo que “es una parte animal, espesa y orgánica; una materia fuera de la historia o de

la ley que lo impregna todo y tiene un lugar dominante en el régimen porque exhibe el mecanismo de la desdiferenciación: borra las divisiones sociales y también, casi, borra la diferencia entre humanos y animales” (Ludmer 133).

Esta desdiferenciación se tiene que dar en el nivel del subsuelo, pues posiciona a todo ser en un lugar en el que lo único que queda luego del despojo de divisiones entre especies y estratos sociales es lo preindividual, lo biológico y lo postsubjetivo (133), desplegándose un telón de fondo en donde elementos como lo “natural, sexo, edad, sangre, enfermedades o la muerte” (133) hacen cada vez más imposible erigir nuevamente las diferencias eliminadas. No obstante, pensar la desdiferenciación como un biologismo igualitario entre especies está muy lejos de lo que se intenta plantear en este trabajo en relación con la novela de Silva Olazábal: lo biológico o lo corporal es sólo uno de los factores que intervienen en el devenir-animal, mas no el único.

El problema primordial para Deleuze y Gattari es el del cuerpo que nos ha sido robado. En *Mil mesetas* se ejemplifica tal robo mediante el caso de la joven que debe conducirse con base en ciertos comportamientos “femeninos”, los cuales corresponden a construcciones sociales que deben configurarla como objeto del deseo masculino, lo que a su vez apunta al robo del cuerpo del joven que procurará la obtención de dicho objeto. Este robo de cuerpos termina por fabricar a ambos como “organismos oponibles” (278). Es precisamente el proceso inverso lo que Deleuze y Guattari llamarán la reconstrucción de un “cuerpo sin órganos”, siendo éste uno que se escapa a tal historia dominante. Antes de pasar al análisis de la novela es necesario definir a qué clase de cuerpo nos referiremos y específicamente en qué consiste el hacerse de un cuerpo sin órganos.

Alejandro Simón López, en su texto titulado “El concepto de animal en la filosofía de Gilles Deleuze” define de manera muy clara lo que el filósofo francés entiende por cuerpo:

no se refiere ni al cuerpo vivido ni al cuerpo como objeto propio de la investigación científica, ni tampoco a una organización molar particular, producto de algún conjunto específico de reglas compositivas. “Un cuerpo –señala Deleuze– puede ser cualquier cosa, un animal, un cuerpo sonoro, un alma o una idea, un corpus lingüístico, un cuerpo social, una colectividad”. Cuerpo es sinónimo del entrecruzamiento de fuerzas que, en un cierto estado de equilibrio, son capaces de mantenerse a sí mismas sin que esa consistencia las lleve a la autodestrucción inmediata. En dicho entrecruzamiento, todo cuerpo se encuentra constantemente sometido a procesos de composición y de descomposición, de territorialización y desterritorialización en relaciones de devenir. (241)

A partir de dicha aproximación al concepto de “cuerpo” es que podemos entender que Deleuze no lo concibe como una entidad acabada, sino que éste comporta un cruce constante de fuerzas que lo configuran y reconfiguran, lo desterritorializan solamente para reterritorializarlo, y así *ad infinitum*; por tanto, el cuerpo termina siendo un

compendio de potencias y procesos concomitantes que jamás cesan de construir al sujeto. Un cuerpo sin órganos “no es en modo alguno lo contrario de los órganos [...] sino a esa organización de los órganos que llamamos organismo” (Deleuze y Guattari 163), luego continúa aclarando que no propone un suicidio sino “abrir el cuerpo a conexiones que suponen todo un agenciamiento, circuitos, conjunciones, niveles y umbrales, pasos y distribuciones de intensidad, territorios y desterritorializaciones medidas a la manera de un agrimensor” (164-165). Es decir, si el cuerpo ha sido robado para la organización posterior de órganos en organismos, en un proceso inverso, se debe arrebatarse el cuerpo a esos organismos construidos. Esto es hacerse un cuerpo sin órganos. Y es en este hacerse en donde finalmente no sólo lo humano tiene injerencia, sino también lo animal, lo vegetal, entre otros entes. Se debe desterritorializar el cuerpo para reterritorializarlo en uno sin órganos, cuya infinita apertura apunta siempre al proceso, al constante movimiento de fuerzas y afectos, nunca a un producto: las conexiones jamás se acaban, el cuerpo es un campo abierto a otros; y no es que no quiera cerrarse, es que no puede hacerlo, es un ser en constante devenir.

La inclusión de lo animal, según escribe Miriam Lucero en su artículo “Devenir-animal, devenir-imperceptible. Beckett a través de Deleuze” conlleva un acercamiento a lo “tradicionalmente denostado”, así como “la revitalización de lo corporal y la apertura a sus posibilidades de experimentación en el espacio y en el tiempo, a la par que la previa deconstrucción del cuerpo como ente funcional del alma” (210). Esta injerencia animal en la reterritorialización, en la reconstrucción del cuerpo, no significa que al fin se le ha dado permiso de participar en este encuentro continuo de fuerzas, potencias y afectos que conllevan los devenires, más bien Deleuze nombra aquellas presencias que siempre han participado de los modos de ser de forma encubierta, “denostada” si se quiere, por tomarse lo animal como un estrato inferior a lo humano.

*Pensión de animales* permite al lector echar una mirada minuciosa sobre esta injerencia de lo animal en el devenir del hombre, mirada que la literatura puede proveer por excelencia, ya que los devenires son prácticamente imperceptibles y difíciles de asir. No obstante, Silva Olazábal en una narración cuyas acciones se desarrollan en tan sólo unos pocos minutos permite —como por obra de un hechicero que suspende el paso del tiempo— la oportuna asistencia del lector al momento preciso en el que numerosos devenires se dan de forma simultánea entre los inquilinos y distintos tipos de mascotas y alimañas. Silva Olazábal no muestra relaciones entre organismos, sino un entretejimiento de fuerzas que se da en las relaciones entre los cuerpos implicados y sus afectos, a saber, cuerpos animales y humanos.

Ahora se hace necesario explicar el uso deleuziano de la palabra “devenir”. Un devenir “no es una correspondencia de relaciones. Pero tampoco es una semejanza, una

imitación y, en última instancia, una identificación” (Deleuze y Guattari 245); además de esto, los devenires no son imaginarios ni fantásticos, sino “perfectamente reales” (245). Prosigue la definición en *Mil mesetas* afirmando que “un devenir no tiene otro sujeto que sí mismo (...) no produce nada por filiación (...) no nos conduce a “parecer”, ni “ser”, ni “equivaler”, ni “producir” (...) todos los devenires son ya moleculares” (244-245). ¿A qué se refiere con lo molecular? Para estos autores existen tres líneas que atraviesan a los cuerpos: molares, moleculares y de fuga. Rafael Mc Namara lo resume de la siguiente forma: “Las líneas molares son básicamente las que cortan nuestra existencia en grandes conjuntos binarios” (260), éstas líneas son de segmentaridad dura en tanto que es imposible transformarlas. Luego, las líneas moleculares son las que abren paso al devenir, y son “microfisuras [de las líneas molares] por donde siempre algo se escapa y deviene otra cosa” operando éstas por “umbrales de potencia” (260); en tercer lugar se encuentran las líneas de fuga, las cuales constituyen un quiebre definitivo que termina con el pasado, siendo este el punto en el que se hace del mundo un devenir, lo que finalmente Deleuze y Guattari nombraron como “devenir-imperceptible”.

Las resistencias a las formas dominantes o molares a partir de lo molecular es lo que posibilita los distintos devenires, los cuales siempre serán minoritarios en tanto que nunca se deviene otra cosa que lo otro, nuevamente, lo denostado, lo contrahegemónico, llámese mujer, niño, o animal, como el caso de la novela de Pablo Silva. Estos devenires se hacen presentes en las siempre existentes brechas que se abren dentro de lo molar, siendo un proceso que nos atraviesa constantemente y provocando que ya no sostengamos las mismas relaciones con los componentes usuales de nuestra existencia.

Si de lo que se trata es de reapropiar y reconstruir el cuerpo robado, haciéndose un cuerpo sin órganos, en el devenir-animal se da un movimiento en el cual nos hacemos un cuerpo con el animal. Este acontecimiento no apunta a la unidad con lo animal o simplemente a una simbiosis, sino a una reorganización de los órganos a partir del animal, de lo animal o de la vecindad entre el cuerpo propio y el animal. Estos devenires se dan en bloques que permiten cierta unión momentánea entre las partes implicadas. Deleuze y Guattari lo comparan al breve instante en el que una avispa poliniza a una orquídea. En ese acto la flor viene a ser el objeto del orgasmo de la avispa, y ésta a su vez forma parte del aparato reproductor de la orquídea. El bloque de devenir dura un instante, pero en él ni la avispa se convierte en flor ni la orquídea se transforma en avispa; tampoco resulta este encuentro en el nacimiento de un tercero llamado “avispa-orquídea” (245). En este ejemplo queda bastante claro que el devenir no tiene un destino o un fin, simplemente se deviene y, en el caso del devenir-animal, el hombre no termina transformado en perro o en sapo, pero el bloque del devenir lo atrapa junto con ese perro o ese sapo, permitiendo un constante movimiento y encuentro de fuerzas corporales, intensidades y

afectos humanos y animales que dan cuenta del potencial de un cuerpo sin órganos, en cuyo espacio desterritorialización y reterritorialización actúan de forma concomitante. Así, lo que se produce es un desmontaje de las estructuras fundadas en lo molar para emprender la reconfiguración del cuerpo desde coordenadas muy distintas de las anteriores, atendiendo a lo molecular.

En *Pensión de animales* asistimos a los distintos bloques de devenir-animal en los cuales son atrapados por un instante los inquilinos de la pensión y una variada y —hasta cierto punto disparatada— serie de animales. Justamente cada bloque de devenir-animal se presenta simultáneamente dentro de las distintas piezas del edificio, del cual sólo se mencionan cinco departamentos, la portería y un altílo. El tiempo de la novela, como ya fue mencionado, se presume que comprende unos pocos minutos, pues lo acontecido en la obra tiene la misma duración que el recorrido de Laura por las escaleras de la pensión. Cada capítulo-bloque de devenir está diferenciado por el número que corresponde a los departamentos y espacios aludidos.

La narración es presentada de forma atemporal gracias a la ausencia de toda demarcación cronológica por parte de los narradores. La afirmación de que el tiempo en que Laura baja furibunda las escaleras de la pensión corresponde al tiempo total de las acciones narradas, se confirma gracias a que en cada capítulo las múltiples voces narrativas describen su perspectiva de dicho acontecimiento en tiempo presente, a la vez que van relatando lo que les acontece de forma simultánea. El arrebato de Laura funciona como un centro alrededor del cual se entretejen los múltiples bloques que se presentan al interior de los departamentos, la portería y una tienda de antigüedades cercana al edificio. De esta forma, el tiempo de la narración es el del devenir, en tanto que constituye la eternidad del instante.

El novio de Laura y el loro que tienen por mascota se encuentran hacinados en un bloque de relación descarnada. El loro tiene una enorme protuberancia o tumor que es descrito con lujo de detalle. Esta protuberancia provoca en el hombre el loco deseo de cercenarla del pobre animal. La gráfica descripción del tumor no es gratuita: sume, tanto al lector como al personaje, en el campo semántico de la enfermedad, lo carnal y lo sanguinolento, todo lo cual funciona precisamente como el subsuelo desdiferenciador de Ludmer, en el que la isla urbana iguala a sus habitantes a partir de rasgos naturalizadores. El momento del encuentro entre estos dos cuerpos no deja claro si se está frente a un acto de odio o de compasión como producto de alguna clase de afecto, siendo esta ambigüedad una constante en todos los devenires de la novela. La forma en la que se narra el momento en el que el hombre toma al loro y muestra el cuchillo, permite vislumbrar en el loro no sólo lo que correspondería a la dimensión de lo corpóreo, sino que describe unos ojos expresivos a través de los cuales se aprecia perfectamente la reserva,

el miedo y la inquietud, fuerzas que se entrecruzan con la indecisión, el rechazo y la pena que siente el hombre en ese preciso momento.

Alejandro Simón López en su texto citado anteriormente escribe: “Deleuze señala que el cuerpo animal de la garrapata compone relaciones de devenir del mismo modo que el cuerpo humano, por lo que ésta no puede considerarse como pobre, sino que, en rigor de verdad, posee un “mundo” tan pleno como el «mundo» humano, aun cuando posea una menor cantidad de series de afecciones” (246).

Así, *Pensión de animales* no sólo revela lo que acontece del lado humano en los distintos momentos de encuentro humano-animal, sino también una parte de esa plenitud y de los afectos que existen en el animal en su relación de devenir, en este caso, con el hombre, por lo que no estamos frente a una narración que presenta distinciones esenciales entre humanidad y animalidad. Existe una serie de agenciamientos que vinculan a ambas especies. Estos agenciamientos son entendidos como la relación entre las multiplicidades que participan de un mismo territorio, los cuales tienen un devenir. Justamente son estos agenciamientos los que funcionan como líneas de encuentro en las que confluyen potencias humanas y animales.

El momento de la narración en el que un temeroso inquilino se enfrenta a un animal no identificado al que llama “alimaña” es igual de interesante. No es necesario identificar al animal taxonómicamente, pues no estamos frente a una relación de organismos, la cual sería objeto de estudio de la biología; aquí lo que interesa es de qué forma se afectan mutuamente la alimaña y el inquilino del departamento 313 B. “El devenir es del orden de la alianza” afirman Deleuze y Guattari (245), y es precisamente una alianza la que se da entre estos dos seres, pero es una alianza que vacila entre el odio, el miedo y la momentánea ternura. En la lucha que el personaje sostiene con el animal, no se sabe a ciencia cierta quién resulta vencedor. En un primer momento la alimaña está acorralada por su adversario y aparentemente agoniza como producto del veneno ingerido. El hombre no atina, sin embargo, a sentirse victorioso en su lucha. El ambiente está impregnado de miedo y expectativa, pero dichos atributos confluyen de manera homogénea entre el animal y el humano. Deleuze y Guattari oponen “la epidemia a la filiación, el contagio a la herencia” (248). La batalla campal que sostienen ambos, la alianza de odio y temor que los confina en ese bloque de devenir, produce una epidemia, un contagio, lo cual conlleva: “Combinaciones que no son ni genéticas ni estructurales, inter-reinos, participaciones contra natura (...) esas multiplicidades de términos heterogéneos, y de cofuncionamiento por contagio, entran en ciertos agenciamientos, y ahí es donde el hombre realiza sus devenires-animales” (Deleuze y Guattari 248). Lo que reina en el 313 B es un contagio de multiplicidades, la contaminación auspiciada por los agenciamientos en los que convergen la alimaña y el hombre. Así, una suerte de danza se da

entre ambos personajes, en la cual algunas veces el hombre guía a través del contagio a la alimaña, pero también otras el animal arrastra a su contrincante a compartir el temor que anteriormente lo inmovilizaba. Las partículas emitidas por ambos logran que reinen las relaciones de movimiento y de reposo necesarias en todo devenir.

Mientras tanto Laura sigue bajando escaleras furiosa. Laura es de los pocos personajes que no entran en relación directa con alguna clase de animal, pero no por esto su devenir es menos verdadero. La descripción de Laura que el ángel borracho (guardián invisible de la pensión) ofrece es suficiente para presenciar el devenir animal de la furibunda mujer, pues se sirve de una variedad de adjetivos que invitan al lector a imaginar a Laura de un modo bestial. La furia que comporta es de corte animal: jadea, rabia, galopa y tiene ojos encendidos cual felino predador. “(...) al ladrar —dice Deleuze—, si se hace con bastante coraje, necesidad y composición, se emite un perro molecular” (278). Y es precisamente éste el acontecer de Laura: emite partículas animales en su cólera irracional y descontrolada. Laura deviene bestia molecular, no molar, pues su devenir no tiene correspondencia alguna con la idea o el concepto definido de algún animal en específico. El devenir, en este sentido, es un simulacro (categoría también deleuziana), pues no representa la idea molar: Laura ni imita, ni es una bestia, simplemente deviene bestia, deviene animal, y es justo este momento casi evanescente del devenir que podemos hallar gracias a la narración del ángel:

*Parece que descansa pero no, levanta la cabeza y mira la puerta con furia, como si pudiera atravesar la madera con la mirada. La mira, la sigue mirando hasta que la golpea con la mano abierta. Uno, dos, varios golpes resuenan en el pasillo vacío. Vuelve a mirarla, putea a todo el mundo, pero la puerta sigue ahí, intacta. No se mueve entonces, cierra los ojos como si con ello pudiera aumentar de tamaño y sorprende con un grito interminable. Abre las manos ante sí, las extiende como arañas, y aúlla un grito descarnado, un aaarghhh impresionante, que deja chico al anterior y que dura muchísimo: la boca abierta al máximo, la cara achinada por el esfuerzo, las venas de la frente infladas como los ríos de un mapa.<sup>2</sup> (44)*

Laura aparece desprovista de todo diálogo, las únicas palabras que articula pertenecen a pequeñas frases de ira. La descripción ofrecida por el ángel guía al lector a través de los movimientos que realiza Laura con los ojos, cabeza, manos, brazos y pies, como si de una mirada que documenta el proceder de una fiera apunto de atacar se tratase. Así, el devenir animal en Laura se pone de relieve incluso más evidentemente que en los otros personajes, pues se puede observar detenidamente cómo el devenir animal se hace presente en cada uno de sus miembros.

Por otro lado, los devenires animales encuentran su realidad “en lo que de pronto se apodera de nosotros y nos hace devenir, un entorno, una indiscernibilidad, que

---

2. Las cursivas son del autor.

extrae del animal algo común, mucho más que cualquier domesticación, que cualquier utilización, que cualquier imitación (...)” (292). La narración atemporal de Silva Olazábal facilita la aprehensión de ese “de pronto” que se apodera de los implicados en los agenciamientos y que los conduce a un devenir animal; un hombre da de comer a una sensual y “lúbrica” gata en un momento que raya en el erotismo mientras que “la chusma” de su esposa gritonea con Laura, deviniendo también cacatúa, gata o inclusive perra molecular en dicha interacción con las potencias animales emanadas de la otra y de ella misma. De esta manera ambas son desprovistas de todo elemento diferenciador, posándose en lo profundo de un subsuelo en el que lo único que aparece son los gritos sin sentido de una cacatúa y la fiereza de gatas y perras amenazadas. De pronto un arañazo en la cara del hombre que alimenta a la gata lo ingresa en un devenir animal incluso más bárbaro que la alianza erótica de la que participaba; ahora busca un cuchillo, que fungirá en su cuerpo como garra humana: ha llegado su turno de herir al animal. Finalmente el hombre deviene garra, entrando en una vertiginosa reconfiguración de su propio sujeto, siendo afectado por las moléculas gatunas. Ya no hay más molaridad humana, lo único que impera en esa confusión de seres es la presencia de partículas en movimiento, las cuales no acaban de construir a los sujetos de una vez por todas.

La lealtad de Ximena hacia su novio del 236 es en momentos tan patética como la del perro a la portera. En ambos casos la imposibilidad de comunicación es enorme. En el caso del perro con la portera parece una obviedad por tratarse de un animal, pero es que justo este perro no es un animal cualquiera: es uno que reflexiona sobre su propio origen perruno, atribuyendo tal capacidad de pensamiento a su antigua existencia como humano (la cual fue —supone él— reducida a lo canino por un embrujo de la portera). La portera no adivina las cavilaciones del viejo perro, quien desea con todas sus fuerzas que ésta revoque el hechizo, y atribuye su actitud meditabunda al haber de lombrices en sus tripas. El perro vive en la zozobra de no saber qué esperar por parte de la “bruja”, quien apenas y le dirige algunos sonidos que debe interpretar. La portera-bruja entra en una desterritorialización que la desdiferencia del “hechizado” animal. Así, ambos subsumidos en un territorio sin divisiones de especie, confluyen en la máquina naturalizadora que los introduce en un devenir inmediato. La bruja entra en una relación de contagio con el perro en la que lo único que sobresale son actitudes deshumanizadas por parte de ella, las cuales potencian las reflexiones del perro que parecieran introducirlo en un devenir humano, si esto fuese posible. El perro reflexivo resulta risible, pero problematiza un asunto mayor: ¿no será el hombre nada más que un perro con sueños de grandeza que atribuye a su pensamiento mayor trascendencia de la que realmente merece?

En una relación también de incomunicación e intrascendencia, Ximena se hace un cuerpo (casi caricaturizado por sus rulos a modo de pelaje) a partir de lo animal que

se desprende de su lealtad perruna hacia su novio, característica que es precisamente la que él aprecia de ella, como un amo que sabe reconocer la fidelidad de su mascota. Cada vez que Ximena intenta penetrar en los pensamientos de su novio, se topa con la barrera de un cascarón impenetrable. La lealtad que demuestra en su insistencia a pesar de fracasar una y otra vez en el intento, inmediatamente la introduce en un devenir animal como consecuencia de su emisión de partículas perrunas. Al perro se le patea, se le ignora, se le hace a un lado y, a pesar de todo ello, vive en la expectativa de recibir algo por parte del amo. Pero, ¿es suficiente semejante nimiedad para provocar un devenir? La respuesta es afirmativa: “Cualquier cosa, lo más inesperado, lo más insignificante, puede precipitarnos en un devenir” afirma Deleuze (292). Lo que a un lector inocente puede parecerle insignificancias o simples relatos de problemas de mascotas y alimañas, en realidad funciona como repentinos acontecimientos que provocan de forma inesperada el devenir animal de los inquilinos, los cuales la narración de Pablo Silva aumenta con la minuciosidad de la lupa y con el estatismo de la imagen. Estos devenires son completamente reales y posibles, y no se necesita sostener una lucha campal con alguna alimaña para devenir animal de forma repentina y hacernos cuerpos a partir de lo animal, pasando por infinidad de cuerpos de todo tipo y especie a través de nuestro cuerpo sin órganos.

Y qué decir del pobre hombre que pretende comprar una azucarera en una tienda que aparenta ser de antigüedades pero que en realidad esconde una ilegal venta de municiones. El dependiente de la tienda, un hombre corpulento y torpe (que también ha sido desprovisto de todo lenguaje humano), es referido por el sujeto que pretende comprar la azucarera como un “urso”, en cuya procedencia latina se origina la palabra “oso”. La tensión, el sudor que corre por los cuerpos y el miedo de ser descubiertos que experimentan los dependientes del negocio, así como el horror que siente el comprador ante su posible asesinato, evidencian en qué grado la amenaza y el acorralamiento determinan no sólo actitudes, sino al sujeto completo, cuya totalidad se configura y reconfigura vertiginosamente en esos bloque de devenir en los que es precipitado gracias al avistamiento del peligro, ocupando en ocasiones la posición del cazador y en otras la de presa.

El tiempo del devenir es el del instante, pero nunca es presente, pues cuando menos lo pensamos éste ha acontecido. El poder de la obra de Pablo Silva es precisamente detener un poco la evanescencia que caracteriza estos devenires animales para atrapar lo imperceptible, modificando las condiciones tradicionales de percepción. Asistimos así a una estética de las micropercepciones, las cuales deconstruyen y reconstruyen mediante la relación con lo otro a un sujeto molar que se hace necesario minar justo porque el cuerpo es una entidad molecular que no deja de emitir partículas, y recibir las provenientes de otros cuerpos, de afectar y ser afectado, para así vivir en una línea de fuga constante: devenir imperceptible.

Gabriela Cardaci describe breve y concisamente lo que este devenir –que representa la precipitación de todos los devenires– significa: “Devenir imperceptible es, en el pensamiento de Deleuze, uno de los modos de entender la vida como impersonal, es decir, no capturada por el sujeto, ni la persona, ni el individuo, ni en el sí mismo (50). El devenir imperceptible representa la desterritorialización absoluta, “devenir todo el mundo” (Deleuze y Guattari 281): “Estar a la hora del mundo. Esa relación entre imperceptible, indiscernible, impersonal, las tres virtudes. Reducirse a una línea abstracta, a un trazo, para encontrar su zona de indiscernibilidad con otros trazos [...] ha suprimido de sí mismo todo lo que le impedía circular entre las cosas, y crecer en medio de ellas” (282).

En este devenir se da la existencia de una línea de fuga en la cual coexisten movimientos que formarán un bloque, el cual empujará a un territorio común a la avispa y a la orquídea. “Sólo se es una línea abstracta” (282), puesto que ya no se piensa la subjetividad de forma reductora, se ha logrado huir de la representatividad del sujeto que parte de falacias como la unidad, la singularidad y cualquier serie de construcción de cuerpos basada en dicotomías polarizantes, para constituirse en la apertura de un cuerpo que escapa a cualquier organización molar, jerarquizadora y arborescente, es decir, para constituirse en la potencia del cuerpo sin órganos. De esta forma, el sujeto termina siendo una entidad vulnerada no sólo por elementos externos a él, sino por las potencias que descansan al interior de sí mismo, prestas para hacer presencia cuando se les invoca.

En la lectura de *Pensión de animales* observamos bloques de devenir cuyos personajes existen como meros trazos; animales y humanos representan líneas de fuga que en el breve e imprevisto momento del devenir son llevados a una desterritorialización en que dejan de ser discernibles sus especies, permitiendo una circulación entre cuerpos que suprime lo que ancla a cada entidad en sí misma en tanto que sujetos molares, y dejando finalmente al descubierto el juego de los cuerpos moleculares de gatos, alimañas, “brujas”, bestias, hombres y mujeres. Eso es la novela de Silva Olazábal: el develamiento del momento justo y repentino en que somos precipitados en el devenir que finalmente llevará a la imperceptibilidad del sí mismo, ese breve momento en que nuestros amores son los de la avispa y la orquídea.

## Bibliografía citada

Braidotti, Rosi. *Lo posthumano*. Traducido por Juan Carlos Gentile Vitale, Editorial Gedisa, 2015.

Cardaci, Gabriela. “Devenir imperceptible como figura de lo impersonal: *Film* de Beckett.” IV Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XIX Jornadas de Investigación VIII Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR, 2012, Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducido por José Vázquez Pérez, 6ta edición, Pre-Textos, 2004.

Lucero, Miriam. “Devenir-animal, devenir-imperceptible. Beckett a través de Deleuze.” *Paralaje*, nº. 9, 2013, pp. 193-214.

Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina: una especulación*. Eterna Cadencia Editora, 2010.

Mc Namara, Rafael. “Del caballero de la fe al devenir-imperceptible. Derivas del mito de Abraham entre Kierkegaard y Deleuze.” *ARETÉ Revista de Filosofía*, vol. XX-VII, nº 2, 2015, pp. 243-266.

Ruiz Stull, Miguel. “La fórmula del cuerpo sin órganos: una aproximación bergsoniana a su enunciación.” *Trans/Form/Ação*, vol. 34, nº 1, 2011, pp.131-48.

Silva Olazábal, Pablo. *Pensión de animales*. Estuario, 2015.

Simón López, Alejandro. “El concepto de animal en la filosofía de Gilles Deleuze.” *Instantes y Azares: Escrituras Nietzscheanas*, nº 9, 2011, pp. 237-47.

## El cuerpo como instrumento para violentar y humillar en el cuento “El pastor Corydón” de Manuel José Othón

*Diana Hernández Castillo*

(Universidad Autónoma Metropolitana, México)<sup>1</sup>

**Resumen:** Manuel José Othón (1858-1906) fue un escritor mexicano que perteneció a la corriente del modernismo y el romanticismo. Es reconocido gracias a los poemas que escribió, el más célebre es “Idilio salvaje”, pero también incursionó en la dramaturgia y la narrativa. No obstante, ha sido un autor muy poco estudiado. La mayoría de estos estudios han abordado solamente su producción lírica, así como la presencia de la pintura y el paisaje en sus obras. En este trabajo proponemos rescatar el aporte de este autor a la novela mexicana de principios del siglo vigésimo desde un enfoque multidisciplinario que atañe a la literatura, la historia y la perspectiva de género. De esta manera podemos analizar el estudio de las figuras campesinas y la representación de varios elementos como el erotismo, el libertinaje, la sexualidad, la muerte, la frustración, el abandono, la violencia y la humillación mediante el uso del cuerpo en las relaciones de poder, en el cuento “El pastor Corydón”.

**Palabras clave:** Cuerpo, Violencia, Novela, Manuel José Othón, Erotismo, Relaciones de poder.

**Abstract:** Manuel José Othón (1858-1906) was a mexican writer that belongs to the flow of romanticism and modernism. He is recognized for his poems, being the more hailed “Idilio salvaje”, but he also made an incursion in the genres of drama and narrative. However, he has been an author with a very loud interest to be studied, because most of these studies have been aborded only for a lyrical production, as well as the presence of painting and scenary on his work. This work propose to rescue the apportation of these author to the mexican novel from the earliest of the 20th century from these multidisciplinary focus to competes literature, history and the genre perspective. Now, from these way we can analyze the study of the rural figures and the representation of several elements as the erotism, debauchery, sexuality, dead, frustration, abandonment, violence and humilation, all that means in the use of the body in the power relationships, in the tale “El pastor corydón”.

---

1. Licenciada en Historia por la Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa (UAM-I) y estudiante de la Maestría en Ciencias Sociales y Humanidades en la UAM-C. Entre sus líneas de investigación se encuentra la historia social de España durante el siglo XX y es especialista en historia de la ciencia y la tecnología en México, particularmente el estudio de la prensa, conflictos ambientales y movimientos antinucleares. Actualmente, estudia la relación entre historia y literatura mexicana, así como la conexión e interrelación entre literatura y música rusa en el siglo XIX y principios del siglo vigésimo.

**Keywords:** Body, Violence, Manuel José Othón, Eroticism, Power relationships.

*Recibido:* 10 de abril. *Aceptado:* 10 de junio.

Manuel José Othón es, en México, una figura política y literaria que formó parte del nacionalismo, pues institutos educativos, bibliotecas y avenidas llevan su nombre. Asimismo, sus restos fueron enterrados en la Rotonda de las Personas Ilustres. Su producción lírica ha sido objeto de estudio entre distinguidos académicos. No obstante, vale la pena rescatar al Othón escritor de cuentos de terror y de novelas rústicas. Este trabajo es un pequeño aporte que pretende dar a conocer su obra desde una perspectiva multidisciplinaria.

Aspectos relevantes de la vida y obra de Manuel José Othón, en la narrativa mexicana

Manuel José Othón (1858-1906) nació en San Luis Potosí, en 1858. Estudió derecho y se desempeñó como juez; y también tuvo una remarcable inclinación hacia la literatura, la poesía. Se puede considerar que fue la especialización más marcada (la lírica) en la que Othón ahondó más y tuvo más reconocimiento, pues no abundan muchos estudios que lo retomen como cuentista y/o narrador, la mayoría de éstos abordan su producción lírica y la presencia de la pintura y el paisaje en sus obras.<sup>2</sup>

De acuerdo con la biografía que elaboró Muñoz Fernández (2018 s/n) Manuel José Othón fue burócrata, diputado y miembro de la Academia Mexicana de la Lengua. Sus escritos literarios formaron parte del modernismo y el romanticismo. A este autor se le ha denominado como paisajista, pues sus obras detallan perfectamente los terrenos rurales de fines del siglo XIX y principios del XX. En 1903, se publicaron en el periódico *El Mundo Ilustrado* sus “Cuentos de Espantos”. Concordando con Stuart Easterling (2011) desde 1867 México vivió un florecimiento de la vida literaria e intelectual (2011 97). La producción de obras poéticas de esta época estaba estrechamente ligado al patriotismo, pues existían varios conflictos militares internos y externos que aquejaban al territorio mexicano a la par que, desde la República Restaurada, existió una relativa fase estable de modernización en la construcción de la joven nación (2011 98).

### **Importancia del objeto de estudio: el cuerpo de la mujer y del hombre**

Antes de proceder con el resumen y análisis del cuento de este autor; debe detallarse un elemento vital e importantísimo para el estudio no sólo del binomio historia-

---

2. Para abundar más acerca de estos estudios véase: Leal (1956 10-15) “La pintura de Manuel José Othón.” en *Artes De México* y Ureña (2013 282-283) “Manuel José Othón: (1858-1896)” en *México. El Hermano Definidor*, por mencionar algunos trabajos relevantes.

literatura sino también para los estudios de género: el cuerpo. El cuerpo está ligado a una construcción histórica que conlleva un orden social justificado, así como normal y valores presentes en las concepciones en que son creados, producidas y reproducidas en diferentes contextos históricos lo que nos lleva a considerar que el cuerpo se ha visto a través del tiempo de diferentes maneras. Siguiendo las palabras de Michel Foucault (1996) “el cuerpo está también directamente inmerso en un campo político; las relaciones de poder operan sobre él una presa inmediata”. (1996 32). Esto remite a una concepción del cuerpo más allá de figuras y percepciones corporales para considerar las categorías de poder y dominación (1996 32). De acuerdo con Citro, el cuerpo “está atravesado por los significantes culturales y él mismo se construye en un particular productor de significantes en la vida social”. (2009 39).

En este período histórico, y por lo que refiere en su narrativa Othón, sus personajes son pueblerinos en quienes el autor posee concepciones diferentes de ellos. Por ejemplo, a la mujer mestiza la percibe como “trigueña obscura, como las de su clase, caliente y moreno tono extendiase por su faz tersa y carnosa” (Othón, 2016 79). Además, en su texto traza el lenguaje coloquial de estos personajes rurales: “- ¡Bonito estás tú y tu tata!... ¡Cuele de aquí, que ya no tengo aguante con ustedes!” (2016 80).

### Reseña del cuento “El pastor Corydón” de Manuel José Othón

Antes de proceder al análisis de este cuento, es necesario elaborar primero un somero resumen acerca de él. El texto se sitúa en un pueblo –el escrito sólo refiere el nombre de Villaurbana y San Juan de los Álamos–. Primero nos retrata la vida de un exseminarista quien está embelesado con las mujeres y el alcohol, procurando el querer del denominado *bello sexo*. Conoce a una mujer llamada Alejandra quien, al carecer de moral y poseer una lujuria desenfrenada, está envuelta en chismes acerca de su reputación moral. Esta mujer vive con su esposo, un hombre llamado Odilón, que al ser presa del abandono de ella, porque se fue con un trabajador de una hacienda, cayó en desesperación y quedó discapacitado al engullir una planta venenosa llamada *capulincillo tullidor*.<sup>3</sup> Alejandra, al ser abandonada por el cochero una vez que se entregó a él, regresa a su casa a cuidar de su esposo pero al encontrarlo en ese estado, ella lo comienza a violentar mediante el abandono y la humillación al llevar a sus amantes a su casa y al decirle a Odilón que solo espera su muerte para que le deje en paz. El exseminarista y Alejandra acuerdan un encuentro que desembocaría en un acto sexual. Durante este encuentro ellos ingieren bebidas alcohólicas mientras platican de la conducta licenciosa

---

3. Esta planta también es conocida por su nombre científico *Karwinkia humboldtiana* y la mayor parte de su localización está en zonas áridas. Para abundar más sobre esta información véase Tapia-Pastrana, F. “Aspectos toxicológicos en especies del género *karwinkia* (RHAMNACEAE)” en *Vertientes. Revista Especializada en Ciencias de la Salud*, n° 4 (1-2), 2001, pp. 3-6.

de ella. En un arranque eufórico, causado por la ingesta excesiva de alcohol y la lujuria, se olvidan de que el esposo los escucha. Odilón, en medio de la rabia, la vergüenza y la infamia, recobra “milagrosamente” sus fuerzas y deja de estar parálítico, pero usa esta fuerza y sus extremidades para suicidarse en el patio de la choza que tenía por casa. (Othón, 2016 75-97).

### **El necesario intercambio de roles, que desembocó en promiscuidad y prostitución femenina**

La esposa de Odilón, antes del desafortunado suceso que vivió su esposo, sabiéndose hermosa y que su cuerpo era objeto del deseo por los hombres del rancho (incluyendo hombres importantes, como hacendados) era constantemente presa de insinuaciones y propuestas de todo tipo. Finalmente, su “carencia absoluta de sentido moral” (Othón, 2016 83) como comentaría el narrador omnisciente, hizo que abandonara a su familia dejando a su esposo las labores de casa. En esa época el adulterio era castigado mediante la intervención de las autoridades locales, Odilón realizó este “trámite” pero su esposa no volvió a casa; así se fue al monte con sus hijos en dónde “sirvióles a la vez de padre y de madre, que ambos oficios desempeñaba” (2016 84), pero finalmente la desgracia siguió aquejándolo con la hambruna y la muerte de algunos de sus hijos.

Alejandra es representada en el cuento como una mujer carente de entrañas y de moral. Al ver a su esposo sumamente enfermo “Recogió a su hijo que vagabundeaba por las calles del pueblo vecino, y con su trabajo personal empezó a subvenir, aunque con estrecheces, a las escasas necesidades de la familia.” (2016 87). El narrador omnisciente comenta que, en esa época, los campesinos muy de vez en cuando se ofendían en demasía por el adulterio y el caso de Alejandra no fue la excepción, pues a medida que sus amantes aumentaron, Odilón la reprendía con palabras cariñosas y apelando a la religión católica para salvar su alma licenciosa. (2016 89). Sin embargo, a medida que el enfermo empeoraba, su esposa le tenía menos paciencia ante sus palabras, cargadas de cólera. El narrador omnisciente describe su pasión y promiscuidad desenfrenada comparándola con la de los animales salvajes, ya que estos impulsos le nublaban la razón, llegando a desatar en ella “aquel temperamento de bestia brava desatáronse todas las concupiscencias de la codicia y la carne. No pensaba ya en otra cosa que en la manera de proporcionarse dinero” (2016 90) bien material que podía conseguir usando su cuerpo, mediante favores sexuales. Asimismo, se pone de manifiesto la conducta reprochable para la época –que incluso sería estigmatizado en la actualidad– de una mujer casada, pues mediante la lujuria y la codicia Alejandra se decanta por la prostitución ante la exasperante situación de su marido, el cual va empeorando y lo deja en situación de abandono. Su cuerpo era el medio y el cambio eran favores: ventas en ferias, condonaciones de

rentas. Sin embargo, su conducta era sabida por todos los lugareños, incluyendo el amo de la hacienda quien le recomendaba dejar esa vida y de esta manera (además de haber sido amantes también) tener una manera honrada de ganarse la vida, permitiéndole vender en lugares estratégicos. Alejandra aun sabiendo las repercusiones de su conducta, no pudo dejar de tener amantes. (2016 89).

Dentro de la lógica de las relaciones de poder, el campo político que impera en el cuerpo fue utilizada por Don Sixto, el exseminarista, pues ella (alcoholizada) al hablar acerca de sus líos amorosos “ofrecía al sacristán ser en lo sucesivo sólo y toda para él.” (2016 94), pues ante la confianza, enardecida por bebidas embriagantes, de narrar sus aventuras sexuales a Don Sixto, la hacían objeto ya no solo de lujuria y le otorgaba poder a este hombre para que pudiera poseerla.

### **El cuerpo del hombre fragmentado mediante la violencia: agresiones verbales y abandono**

Vale la pena rescatar el concepto teórico de la violencia que retoma McNeil (1992) como una agresión que puede tener una base cimentada en la frustración individual o personal y para encararla es aquel “proceso de recompensar sistemáticamente ciertos tipos de conducta y de castigar a otros” (1992 49-51). Además, es la hostilidad una forma de impulso ya que “La hostilidad hacia un grupo exterior puede ser la condición principal para la paz interior” (1992 61)

De acuerdo con Pilar Gonzalbo, aunque el cuerpo puede ser una parte íntima del ser humano, es un instrumento de “acción y comunicación” (2009 110). Odilón, al encontrarse paralizado por haber comido del arbusto *coyotillo*, comunica –ante los demás personajes– que no es útil para la comunidad, pues se ha desdibujado su figura patriarcal y de autoridad como jefe de familia y recibe de parte de su esposa “mirada de estupidez” (Othón, 2016 80). De acuerdo con Villegas Guzmán (2012), “las complejas relaciones de inequidad y de poder entre hombres y mujeres, y nos permite ver con claridad cómo los personajes literarios se conciben y son concebidos en función de cómo los ‘construyen’ los demás” (2012 s/n). Así, la narración avanza gracias a que se concibe a Odilón (por cómo lo construyen su esposa y el exseminarista) como un remedo humano que no merece atención y al que se le evade la mirada, quitándole la esencia humana; volcando la frustración de la mujer con él, castigándolo con la falta total de atención y con gritos ocasionales que rezaban “–Ya no te aguanto, decía a menudo. Quiera dios llevarte de una vez pa’ que me dejes descansar” (Othón 2016 90). Ante las revelaciones que escuchó la desafortunada noche en que Alejandra le contó todo al exseminarista, Odilón fue invadido por desazón, rabia e ira pues “ahora sabía también de donde provenía el miserable mendrugo con que sostenía su miserable cuerpo.” (2016 96). De esta manera,

el agraviado esposo utilizó su cuerpo para castigar a los otros en medio de su turbación y frustración, cometiendo suicidio en un lugar público de la choza que tenía por hogar (2016 97).

## Reflexiones finales

Este trabajo ha rescatado someramente la presencia del cuerpo en la literatura, opacadas ya sea por la figura del autor o el análisis de las obras y temáticas, pero se ha rescatado que las figuras rurales mexicanas sean un objeto de estudio, una mirada a lo oculto, al racismo, al machismo, a la raza y de acuerdo con Ruíz (2016) una mirada a la “zona de lo no humano” (2016 13). Puede considerarse como un estudio histórico-literario que muestra los desafíos y dificultades que han permeado en la sociedad mexicana pero también, permite hacer un bosquejo de aquellas prácticas culturales y sociales que perviven hoy en día: agresión por parte del esposo (o esposa), la violencia patriarcal, el estigma a la sexualidad de la mujer y temáticas como la realización de la mujer. Pero también se rescata la importancia de género (situado en un eje central que permite analizar raza y etnia) a mujeres y hombres latinos que, siendo personajes literarios, representan una realidad la cual ilustra su participación como actores sociales, políticos y culturales que pueden producir un conocimiento, como objeto de estudio en las ciencias sociales y humanidades, el cual debe retomar su valor como “pensamientos políticos verdaderos” (2016 27); abriendo el enfoque a su estudio en el ámbito académico.

De esta manera, se pueden rescatar aquellas perspectivas históricas y culturalmente auténticas, siguiendo las palabras que menciona al comienzo de su texto, ya que en dichas regiones rurales (todavía) se pueden recrear estas temáticas nocivas –y de opresión– tanto para hombres como mujeres, lo que reflejan los pensamientos de la época que han pervivido y las desigualdades que se siguen reproduciendo; y que merecen ser estudiados con un enfoque socio-histórico, aprendiendo sobre el feminismo y los estudios de género, llevándolo también al género masculino que también debe ser estudiado y cuestionado, pues rescatando las palabras de Villegas Guzmán (2012) “De las lecturas posibles que se realizan regularmente de los textos literarios, una muy reveladora es la que se hace desde una perspectiva de género” (2012 s/n).

Finalmente, conviene señalar que Manuel José Othón es un autor mexicano cuyas obras de dramaturgia y narrativa exigen ser estudiadas y analizadas desde diferentes enfoques multidiciplinarios, pues a través de sus escritos podemos conocer cierta representación de la realidad de una sociedad porfiriana mexicana de fines del siglo XIX y principios del XX, vista a través de los ojos de un autor que era un hombre culto y que como político, conocía las problemáticas del contexto histórico en que vivió.

**Bibliografía citada**

- Citro, Silvia. *Cuerpos significantes: travesías de una etnografía dialéctica*. Culturalia/Biblios, Buenos Aires, 2009.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Siglo XXI, México, 1996.
- Gonzalbo, Pilar. *Introducción a la historia de la vida cotidiana*. El Colegio de México, México, 2009.
- Leal, Fernando. "La pintura de Manuel José Othón." *Artes de México*, n° 11, 1956, pp. 10-15. [www.jstor.org/stable/24310895](http://www.jstor.org/stable/24310895)
- McNeil, Elton. "La naturaleza de la agresión." *La naturaleza del conflicto humano*. FCE, México, 1992, pp. 31-65.
- Muñoz Fernández, Ángel. "Manuel José Othón." *Enciclopedia de la literatura en México*. [www.elem.mx/autor/datos/3146](http://www.elem.mx/autor/datos/3146).
- Othón, Manuel José. *Cuentos de espantos y novelas rústicas*. Fontamara, México, 2016.
- Ruíz Trejo, Marisa. "Aproximaciones a los estudios críticos feministas de las ciencias sociales en México y Centroamérica." *Revista Clepsydra*, n° 15, 2016, pp. 11-33. [www.riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/6308/CL\\_15\\_%282016%29\\_01.pdf?sequence=2&isAllowed=y](http://www.riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/6308/CL_15_%282016%29_01.pdf?sequence=2&isAllowed=y)
- Tapia-Pastrana, Fernando. "Aspectos toxicológicos en especies del género *karwinkia* (RHAMNACEAE)." *Vertientes. Revista Especializada en Ciencias de la Salud*, n° 4 (1-2), 2001, pp. 3-6. [www.revistas.unam.mx/index.php/vertientes/article/view/33088](http://www.revistas.unam.mx/index.php/vertientes/article/view/33088)
- Ureña, Pedro. "Manuel José Othón: (1858-1896)." *México. El Hermano Definidor*, Colegio De México, 2013, pp. 282-83. [www.jstor.org/stable/j.ctt14jxpv3.31](http://www.jstor.org/stable/j.ctt14jxpv3.31)
- Villegas Guzmán, J. "Literatura y estudios de género." 2012. [www.blog.udlap.mx/investigacionconvida/2012/11/05/literatura-y-estudios-de-genero/](http://www.blog.udlap.mx/investigacionconvida/2012/11/05/literatura-y-estudios-de-genero/)



DIÁLOGOS  
CENTRÍFUGOS

Fuchs  
23/10/17

## Entrevista a Ricardo Islas<sup>1</sup>

*Marcelo Damonte*

Ricardo Islas es uruguayo, nacido en Colonia del Sacramento en el año 1969. Es director, guionista y productor cinematográfico desde principios de los años 80. Su tema es el cine de terror o de horror, películas que producen miedo o espanto. Su producción es vasta, ha recorrido años y geografías y desde su Colonia de Sacramento natal ha pasado a dirigir en Chicago (Estados Unidos), donde reside en la actualidad. Es pionero en torno al tema en cuestión y su producción da inicio con el corto "Posesión", que data del año 1986, y se continúa con una larga lista de películas y cortos siempre vinculados al tema del horror, lo vampiresco, el mal en general: *Crowley* (1987), "Almohadón de plumas" (1988), *Las cenizas de Crowley* (1990), *Rumbo a la oscuridad* (1992), *La trampa* (1992), *Plenilunio* (1993), *Mala sangre* (1995), *Headcrusher* (1999), *Amor brujo* (ficción para TV, 2000), *Night fangs* (2005), *Lockout* (2006), *El día de los muertos* (2007), *Para matar a un asesino* (2007), "Community alert" (cortometraje, 2007), *Zombie farm* (2009), *Una y otra vez* (2010), *The hauntings of Chicago* (ficción para TV, 2011), *Frankenstein: Day of the beast* (2011), *La maldición de Bachelors Grove* (2014), *The sacrifice* (2015). Nuestro interés radica en observar esta larga y convincente trayectoria en el cine de horror, de un artista uruguayo, desde sus principios en Colonia hasta su realidad en el cine norteamericano actual, en tanto producción cuyas raíces tienen su fundamento en una suerte de mitología oriental del terror, con algunas bases en leyendas locales y tradicionales de poderosa y misteriosa impronta.

**Tenso Diagonal:** El mal es un tópico inherente al cine de horror o de terror. ¿Por qué pensás que el mal seduce tanto? Te animás a teorizar un poco sobre el tema?

**Ricardo Islas:** Me imagino que te refieres al mal a nivel genérico, y no necesariamente atado al cine de terror. Entonces, vaya que sí es una pregunta filosófica. Yo creo que el mal seduce por varias razones, pero probablemente hay una que, de alguna manera lo engloba todo, y es que ofrece gratificación instantánea. Hacer algo bien, o hacer el bien, o hacer cosas buenas, o moralmente correctas, te lleva una vida, o te lleva

---

1. La entrevista fue realizada vía email, en el pasado mes de abril, desde Montevideo (Uruguay).

mucho trabajo, o te lleva luchar contra viento y marea, porque aunque caigas simpático, muchas veces la gente no se une. Cuando hacés algo malo, que ofrece gratificación instantánea, entonces la gente se pliega, aunque te condenen te envidian porque les gustaría animarse a hacerlo ellos, y de ahí un poco radica la seducción que el mal tiene. Cuando nos proponemos hacer algo malvado o maligno sabemos que vamos a obtener satisfacción a la vuelta de la esquina. Ahora, yendo al tema del cine de terror, el cine de terror debe su existencia a los villanos, y los villanos son esos tipos o esas tipas que ganan durante toda la película, y al final por una suerte de compromiso, a veces porque el cine de terror les permite ganar, a veces el villano la paga al final, a veces; pero no te quepan dudas que el villano gana, si la película tiene noventa minutos, durante ochenta y ocho son victorias para el villano, una tras otra; es el que se come todo lo mejor, hasta el final; ¿y eso por qué?, por aquello de la gratificación instantánea. Creo que por ahí va el tema de por qué seduce tanto el mal.

**TD:** Los malditos en el cine es un tema que da para mucho y ya ha agotado páginas de entrevistas y artículos en revistas especializadas. Hay directores malditos, escritores malditos, películas malditos, temas malditos. ¿Cuáles son tus “conocidos”, tus ejemplos de esto, autores, films, gente que te interese considerar al respecto del malditismo en el cine?

**RI:** Me imagino que te estás refiriendo a los directores malditos, a esa lista de directores que han sido, de repente, menos prolíficos que otros, pero que sus aportes al cine han dejado una huella. Se me viene a la mente Orson Welles, o Sam Peckinpah, incluso James Whale, el director de Frankenstein y de la novia de Frankenstein. Creo que lo que, de alguna manera, tienen en común los malditos es que son outsiders, que no son parte del sistema, que por lo tanto sus vidas privadas o sus vivencias, sus experiencias existenciales, de alguna manera marcan su trabajo; entonces, no es lo mismo, no cabe esperar lo mismo, por parte de alguien que es parte del engranaje de la maquinaria de Hollywood, por ejemplo, que de una persona que aun cuando haya trabajado, quizá, dentro del sistema de Hollywood, como Peckinpah o Weil, han tenido siempre problemas con el sistema, ya sea porque sus películas son brutales, o porque son desaparejas, o porque se negaron a cumplir con ciertos parámetros. Entonces, eso es un poco donde yo veo el malditismo en el cine. Son maldiciones buscadas. Hay cosas que los directores hacen, o hacemos, que de alguna manera nos ponen por fuera de lo que se espera de nosotros, y pagamos las consecuencias. Quizás, lo bueno que el público obtiene a cambio de esa vida maldita, son obras que son un poco únicas, justamente por ser también diferentes.

**TD:** ¿Por qué hacer cine de terror? Personalmente, ¿creés en el mal, en los fantasmas, en vampiros, en una impronta diabólica en la humanidad?

**RI:** Yo lamento la decepción, pero en realidad no creo en nada; no estoy seguro de cuál sea la respuesta que otros directores del género puedan tener, pero en mi caso yo soy un no creyente, ni siquiera creo en Dios, soy completamente ateo a todo. Para mí el cine de terror pasa por otro lado, pasa por el miedo al dolor, el miedo a la muerte súbita, el miedo a la violencia. Pero, de alguna manera, y ya que me doy cuenta de que te gusta un poco hurgar dentro de las raíces filosóficas de las cosas, quizás sea –y no hay nada nuevo en esto– que el terror verdaderamente viene del miedo a lo desconocido. Yo me siento muy cómodo no creyendo en nada sobrenatural, pero me atemoriza la idea de que exista, porque si existiera algo sobrenatural no lo podría controlar, y a mí me gusta controlar. Así que, un poco, en mi caso, no puedo hablar por los demás, hacer cine de terror es una manera de exorcizar la posibilidad de que exista la posibilidad algo más allá de lo que podemos percibir con nuestros cinco sentidos.

**TD:** ¿Qué mensaje, si es que lo tiene, entendés que deja el cine de horror o terror en los consumidores más jóvenes (o en general)?

**RI:** Bueno, está bien hacer la distinción entre consumidores más jóvenes y consumidores en general, porque el terror ha cambiado muchísimo; y a los que no somos jóvenes, el terror que nos gusta, y que nos gustaba, y por el cual sentimos nostalgia, y de alguna manera yo como creativo me identifico muchas veces con estar haciendo algo que yo ya no encuentro como consumidor; aquel terror era un terror muy diferente al terror que se hace hoy. Aquel terror, que era un terror un poco más gótico, y que tenía ciertos principios, llámesele, como decíamos antes, aunque el mal gane, y gane batalla tras batalla, la guerra final la ganaba el bien. Había mucho de cuento de hadas en el terror que veíamos antes, y el que muchas veces todavía yo hago. Pero el terror de los jóvenes, y de los jóvenes no es que empezaron a hacerlo hace tres meses, el terror que se hace desde los noventa, desde los ochenta para acá –y que ha teniendo una evolución también–, es un terror un poco más, no solamente visceral en lo que se ve y en lo que se muestra, aunque eso empezó ya en los setenta, sino que es un terror que, al igual que pasa con la sociedad en general, creo, es más cambalachero, en el sentido de que se justifica un poco más a los malos, muchas veces los malos ganan, los buenos son muy ambiguos, es un terror que se burla de sí mismo; generalmente se termina burlando de aquello de que la virgen y la buena es la que sobrevive hasta el final, y es la que lucha con el mal. Hay una especie de lucha, esos son cánones que tenía el terror antes, y que luego, con el paso del tiempo, en una especie de sátira de sí mismo, el terror se ha ido burlando. Vos me preguntás por un mensaje, yo no sé si hay un mensaje, lo que sí

hay es una búsqueda y esto más que nada en los jóvenes, de la emoción rápida y de la adrenalina. Es muy diferente juntarse con unos amigos un fin de semana, ir al cine, o en la casa traer la pizza, lo que sea y mirar una película de terror... a ir a subirse a una montaña rusa; es decir, me voy a someter a mí mismo a una serie de emociones. Se ha formado una especie de “callo” social, pero también individual, por el que la gente cada vez se asusta menos, porque se la ha expuesto a demasiadas cosas, y el terror es un género muy técnico, o que quizá, erróneamente, un poco se ha ido apoyando demasiado en lo técnico, y lo técnico se ha vuelto previsible, tanto en técnica de narración como en técnica de efectos, y demás. La previsibilidad o la predictibilidad son enemigos del género de terror; lo que uno ya sabe que se le viene no le asusta tanto. En principio, para redondear la pregunta, no creo que haya un mensaje en sí, lo que sí hay es una búsqueda de emociones fuertes, y el terror es un género muy directo que, si funciona –y ojo que no dije “si está bien hecho”–, generas sensaciones inmediatas y fuertes.

**TD:** ¿Qué tan importante es el factor económico (el presupuesto) en la mera realización (verosimilitud) del “efecto” terrorífico? Estamos hablando, casi, del factor tecnológico.

**RI:** Y sí, sí es importante, y yo en particular he sufrido mucho por no tenerlo. Al punto de que muchas veces me he planteado, como realizador, desde un punto de vista pragmático, ya no creativo, hasta qué punto tiene sentido seguir haciendo terror, cuando el factor económico incide tanto que no podés lograr el efecto deseado. Claro que sí que incide. Hay ciclos. Esto es cíclico. Durante algunas épocas, el cine de Hollywood, o el cine que se hace con mucho dinero, mira para el costado y deja de hacer terror; y luego vuelve a hacer terror porque es un género que deja muchos dividendos; es un género que con y sin dinero, pero sobre todo con dinero, es relativamente fácil de producir. Y, en relación a otros géneros, es barato. Por ejemplo, en los ochenta, el género de terror se hacía el terror de *Martes 13*, se hacía el terror de Freddy Krüger, de las películas de *Pesadilla en Elm Street*, pero en realidad el cine estaba mirando para otro lado. Después de la década del setenta, en que fue muy fuerte el terror, hubo una especie de saturación y el cine de clase A, el cine de Hollywood, miró hacia otros géneros. En esa época, los que hacíamos cine independiente, gastábamos dos pesos en hacer una película donde metíamos a tres o cuatro personas en una casa, y había algo o alguien que los quería matar, y era una fórmula sencilla de hacer, con poco dinero, no había competencia desde el punto de vista de Hollywood, y éramos los únicos que lo hacíamos. A eso hay que sumarle que Hollywood no brindaba ciertos excesos que nosotros en el cine independiente sí podíamos brindar. Pero luego eso cambió, Hollywood necesitó otra vez de ingresos fáciles y volvió a “mirar al terror con cariño”,

y hoy en particular estamos en un punto en el cual en la misma película, donde tres o cuatro personas entran a una casa y tienen que escapar de algo o alguien las quiere matar, se le meten veinte o treinta millones de dólares. No podemos competir con eso. Una cosa es cuando Hollywood dice, “ok, ustedes, independientes, con dos pesos hagan este terror de los muchachitos que van a la casa, y nosotros vamos a hacer terror gótico del castillo, de la superproducción y del pueblo entero que sale a buscar al hombre lobo. Ok, entonces ahí tenemos dos campos diferentes, y podemos coexistir”. Pero, entonces, cuando Hollywood, además de hacer esas películas grandes, o en lugar de hacer esas películas grandes, destina esos presupuestos enormes a una película de tres personas en una casa, entonces a los independientes nos deja fuera de todo, porque nosotros no podemos invertir el rol y hacer la película del castillo. Entonces, claro que sí que influye y mucho. La contrapartida positiva a este razonamiento es que la tecnología se ha vuelto tan accesible, y tan democratizada, al alcance de todos, que en el 92 y 93 solamente un Spielberg podía meter a un dinosaurio digital sobre un aparador y hacer que corriera a unos chicos. Hoy, usando una tecnología no muy diferente a la que él usó en el 92, nosotros con dos pesos y en nuestra propia habitación podemos hacer algo con resultados bastante dignos, no idénticos, pero bastante dignos. Entonces, es una especie de paradoja; por un lado, la tecnología se ha vuelto más barata, y podemos acceder a ella, pero por otro lado, Hollywood le está metiendo treinta millones de dólares a hacer una película con tres personas en una casa. No es un buen momento para el cine de terror, de eso no hay dudas.

**TD:** Vemos en la literatura y en el cine la adopción de subtemáticas que juegan con lo “post”: post-apocalíptico, post-humano, etc. ¿Pasa algo así en el cine? ¿Podría pensarse en un post-terror o algo semejante, en cuanto a la irrupción de modalidades relevantes de otros géneros en la narrativa del horror?

**RI:** Es una pregunta interesante, porque se ha estado hablando, últimamente, por algunos medios de prensa especializada en el género, de lo que se considera “post-terror”, con esas mismas palabras, en cuanto a un género de terror que tiene que ver con un compromiso social. Es curioso, y se cita como ejemplos de post-terror a películas como *Get out* (no sé cómo se habrá traducido en español), que es la historia de un negro y una rubia que son pareja y van a la casa de la familia de la rubia, y son todos muy liberales, son de esas familias aparentemente muy posmodernas, que aceptan que haya diferencias raciales y todo lo demás, pero en el fondo son unos monstruos racistas que lo que quieren es acabar con el pobre negrito y con otras personas más. Es un poco delirante delirante, al final, pero la película está buena y estuvo en la nominación de los Oscar. Está muy bien llevada hasta el final, a mí en particular no me gustó el final. Ahora,

si has seguido mi carrera durante estos últimos años, y se ha escrito al respecto también en español y en inglés, yo empecé a hacer ese tipo de terror a mitad de los 2000, por allá por el 2006. Hicimos una película que se llamaba *Lackout*, que era la historia de un hombre blanco que perdía su trabajo porque no podía hablar diferentes idiomas, y en la globalización se le exige a la gente que pueda moverse a otros países y hablar diferentes idiomas, el tipo se vuelve loco y quiere matar a su familia porque no soporta la pérdida del empleo. Eso es terror con contenido social fuerte; a eso se le suma un cierto contenido racial, que si ves la película lo vas a ver, y capaz que hasta hemos estado en una cierta vanguardia de ese tipo de género, aunque yo en ese momento que hice la película no pensé que estuviera haciendo la vanguardia de nada, y ahora se habla de una cierta vanguardia con respecto a películas como *Get out*. Pero el terror de George Romero de los zombis de los años sesenta ya tenía un fuerte contenido de protesta social, o de denuncia social. Entonces, no sé si hay nada nuevo bajo el sol, realmente. Lo post-apocalíptico y los post-humano también no son nada nuevo, también en los sesenta se veía. No solo con George Romero, sin con otros ejemplos, como el de *El último hombre sobre la tierra*, con Vincent Price, que está basado en un cuento, si mal no recuerdo, de Richard Matheson. No es nada nuevo, escritores que han imaginado mundos utópicos poblados por mutantes o por seres post-civilización, no tienen nada nuevo. Quizás ahora, en un mundo en el que la gente cada vez recuerda menos, se pueda considerar todo eso como nuevo. Yo creo que siempre estuvo ahí.

**TD:** ¿Qué es lo nuevo que se viene en cuanto al cine de este género?

**RI:** Honestamente, no tengo una respuesta para esa pregunta. Solo puedo especular un poco. Y lo que puedo especular es que hay dos cosas: una cosa es la estructura y otra el contenido. Desde un punto de vista estructural, el cine de terror no ha variado tanto desde que existe, desde el comienzo. Es una aproximación muy directa y muy violenta, y muy descarnada del conflicto entre el bien y el mal. Si le quitamos esos elementos, la extrema violencia, y el extremo en general, en todos los aspectos, podría ser un *western*, en donde el malo es el maloso que llega al pueblo y el bueno es el sheriff, y podría ser una película donde, dependiendo la procedencia de la película, los buenos van a estar de un lado y los malos del otro. No hay nada nuevo, es el conflicto entre el bien y el mal; esto, desde un punto de vista estructural. Desde un punto de vista de contenido, después de más de un siglo de cine no está fácil que aparezcan nuevos contenidos. Cuando los realizadores miran a la sociedad, y la sociedad tiene su propio dinamismo, su propia evolución, y nadie escribe el libreto, supuestamente; cuando los realizadores miran a la sociedad, y sacan de la sociedad nuevos elementos para agregarle a esa fórmula, a esa estructura ya preexistente, a veces aparecen cosas, aparecen películas

que son consideradas innovadoras, pero no creo, realmente, no he visto yo, desde que empecé a hacer esto, pero desde que empecé a verlo, no he visto ningún cambio que sea tan radical como para decir el género es algo antes o después de esto. Ha habido películas que han sido más o menos innovadoras en lo técnico, más o menos transgresoras en el contenido, y ha habido, por una cuestión a veces de que la gente solo consume lo que viene de Hollywood, cuando se cuelan dentro de esa estructura de distribución, cuando se cuelan películas que vienen de otros países, resulta sumamente refrescante ver una aproximación diferente porque viene de una cultura diferente. Como pasó a principios del siglo XXI con la invasión de películas asiáticas de terror. A mí me encantó todo eso, fue una suerte de mirada refrescante al terror. Pero, cuando lo empezás a mirar desde cierta perspectiva, y si no vivís solamente en los últimos cinco años, y si echás para atrás la película, el cine de terror, ese que nos pareció tan innovador a principios de este siglo, no era muy diferente del cine que se hacía en Estados Unidos en la década del setenta. Situaciones minimalistas, pocos efectos de sonido, pocos efectos en general. Entre una película como *The Grudge*, o *The Ring*, y películas de principios de los setenta, como *La casa al final de la calle*, vimos las primeras impresiones en el terror que hacían directores como Tobe Hooper, que no eran muy diferentes; eran historias muy pequeñas, muy minimalistas, muy violentas. Yo no sé, pero creo que si realmente fuera a venir algo innovador a la tierra, quizás sería si se colaran películas marcianas de terror. Pero dentro del planeta nuestro, después de más de un siglo de cine, yo no creo que el terror nos vaya a dar nada realmente nuevo. Creo que va a suceder, como pasa con la historia en general, que es cursar y recursar. El arte, y en este caso en particular, y el cine de terror, no escapan de esa máxima. Sigue siendo un reciclado permanente de cosas que ya se han hecho, y que depende de las nuevas generaciones, lo que haya visto o no, que tan ignorantes sean del pasado, podrá haber un momento de “¡guau, esto es nuevo!”, y en realidad, si sos un poco fanático del cine en general, y tenés memoria histórica, no, ya se hizo antes. Esa es mi visión con respecto al cine de género, y al cine en general.

**TD:** Muchas gracias, Ricardo Islas.

# EXHUMACIONES



## Apuntes para una cronología de la ciencia ficción uruguaya hasta 1930

**Álvaro Bonanata**

(Escritor e investigador independiente, Uruguay)<sup>1</sup>

La historia de la Ciencia Ficción uruguaya aún no ha sido escrita. Existen unos pocos artículos que han abordado el tema de alguna manera –para este trabajo se han detectado cinco–, y se han aproximado con diverso grado de completitud. Todos ellos coinciden en fijar el inicio de la Ciencia Ficción uruguaya en *El Socialismo Triunfante o Lo que será mi País dentro de 200 años* de Francisco Piria de 1898 –más adelante se verá que ese no es el inicio–, presentan como segundo antecedente a Horacio Quiroga, y dan un salto hasta la década de 1970 ubicando a Mario Levrero o a Horacio Terra Arocena en tercer lugar. Sin embargo, existen otros escritores uruguayos que han producido narrativa que podría considerarse de ciencia ficción. Otto Miguel Cione, Raúl Montero Bustamante, Vicente Salaverri, Adolfo Montiel Ballesteros, Enrique Amorim, Felisberto Hernández, Ildefonso Pereda Valdez, Giselda Zani son algunos de ellos.

El objetivo de este trabajo es hacer un recuento de las obras de narrativa de ciencia ficción uruguayas. La selección no implica la emisión de juicios estéticos o de valor. Para la elaboración de la lista no fueron tenidas en cuenta las obras de poesía, guiones cinematográficos, películas, historietas o juegos.

Para determinar si una obra de ciencia ficción es uruguaya, se adoptó como criterio que el autor haya nacido en Uruguay a pesar de que parte de su trayectoria literaria no haya transcurrido en Uruguay, tal es el caso de Horacio Quiroga, Tarik Carson, Lucas Moreno, Narciso Ibáñez Serrador, Miguel Cané, Juan José Soiza Reilly y Luis Vicente Varela, o que, habiendo nacido en otro país, se haya desempeñado en Uruguay, tal es el caso de Otto Miguel Cione nacido en Paraguay, de Vicente Salaverri nacido en Espa-

---

1. Escritor de fantástico y policial, actor e ingeniero en computación. Recibió mención en el Concurso de Narrativa de la Asociación de Escritores del Interior, en el 2011, por el cuento “La partida de cartas” y, en el 2012, por el cuento “Eduardo VIII”. Participó en la antología *Escándalos en el camino de la aldea*, libro publicado en 2012 por Ediciones del Notariado y Ediciones de la Banda Oriental. Es autor de numerosos relatos y una novela policial aún inédita. Cofundador del Grupo Fantástico de Montevideo, donde se identifica con el seudónimo de Arcimboldo. Participa desde el año 2013 en *Ruido blanco. Cuentos de ciencia ficción uruguaya*, de la que es coeditor. Ha publicado relatos en las revistas *Fantástica*, *Plan H* y *Tiempos Oscuros*.

ña y de Giselda Zani nacida en Italia. También se han tenido en cuenta las obras y los autores del Virreinato del Río de la Plata y de las Provincias Unidas del Río de la Plata de las que la Banda Oriental y la Provincia Oriental formaron parte respectivamente. Por último, se han incluido autores rioplatenses que habiendo nacido en Argentina –o en España– tienen una relación especial con Uruguay por trayectoria, vínculos afectivos o gran influencia, es el caso de los argentinos Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Elvio Gandolfo y del español Marcial Souto.

De antemano parece claro que la presente cronología está incompleta. Se tiene la esperanza de que en el futuro se pueda ir completando.

## El Siglo XIX

Para abordar la posible cronología de la cf uruguaya del Siglo XIX se presentan varias dificultades. Una es la escasez de obras, otra la falta de catalogación de las mismas.

Claudio Paolini menciona que “durante la primera mitad del siglo XIX se publicaron muy pocos libros en Uruguay. Esto está vinculado con la exigua cantidad de habitantes y el bajo nivel de alfabetización, cuestiones que derivaban en escaso estímulo para la publicación de libros”.

Virginia Cánova en su artículo “La narrativa uruguaya olvidada del siglo XIX” se propone “leer justamente esos narradores que ya nadie lee, y comenzar a reunir un corpus amplio de obras literarias y bibliografía de referencia, que luego nos permitiera investigar aspectos de la narrativa uruguaya del siglo XIX, que cierto sector prominente de la crítica institucionalizada se ha negado consecuentemente a inventariar”.

Otra dificultad la indica Leonardo Rossiello al afirmar que “La historia de los países platenses, tanto en lo político-militar como en lo cultural, es, virtualmente, una sola durante la primera mitad del siglo. Ambos países, que antes integraron el Virreinato del Río de la Plata, se separan en 1830, pero casi todo el territorio de Uruguay estuvo ocupado por los ejércitos rosistas desde 1839 hasta 1851. Una cantidad de intelectuales nacidos en la margen occidental actuaron durante la llamada ‘Guerra Grande’ en Montevideo. También Buenos Aires tuvo en esa época intelectuales orientales activos. Tanto el origen real de la narrativa breve como esas peculiaridades históricas hacen por lo menos problemático hablar de un ‘primer cuento’ específicamente argentino o uruguayo”. A modo de ejemplo, la primera parte de la novela “Amalia” de José Mármol –considerada como la primera novela argentina– fue publicada en 1851 en el diario *La Semana* de Montevideo. Algunos de los escritores opositores a Rosas exiliados en Montevideo fueron José Mármol, Juan Bautista Alberdi, Florencio Varela, Esteban Echeverría, Juan María Gutiérrez y Miguel Cané.

Otro factor a tener en cuenta es que, como afirma Carlos Abraham, “En el período 1850-1920, las ciencias ocultas eran vistas como un continuum de la ciencia oficial: se consideraba que los terrenos del saber aún no explorados por la ciencia oficial eran sondeados por las ciencias ocultas, que funcionarían así como una suerte de vanguardia del conocimiento. Por lo tanto, los relatos de experimentos esotéricos estaban salpicados de elementos tecnicistas y especulaban a menudo con situaciones típicas de la ciencia ficción” [Abraham].

“Lo desconocido de ayer es la verdad de mañana” sostenía Camille Flammarion (1842-1925), astrónomo, escritor de ciencia ficción y espiritista francés, que consideraba los fenómenos espiritistas como regidos por principios científicos no descubiertos todavía.

Por ende, la teosofía y el espiritismo, la psicopatología, la telepatía, la frenología y el mesmerismo, que constituían, supuestamente, el conocimiento científico; parecían componer una nueva área de esfuerzo científico en proceso de consolidación, por lo que, en esa época, se las podía llamar protociencia (hoy se las considera pseudociencia). Lo mismo sucedió con la alquimia en el siglo XVII, campo en el que Isaac Newton fue un importante investigador. En el presente, algunos críticos de la Teoría de Cuerdas la consideran pseudociencia debido a que no puede ser verificada por medios experimentales y por lo tanto sería solamente un elegante constructo intelectual. Hay autores, como Mario Bunge, que consideran pseudociencia el psicoanálisis.

En algunos de los cuentos rioplatenses de cf de finales del siglo XIX y principios del XX, se puede ver la influencia de E. T. A. Hoffman, Edgar Allan Poe, Arthur Conan Doyle, H. G. Wells, Julio Verne y Camille Flammarion.

### **“Delirio”, el primer cuento de CF del Río de la Plata**

En Buenos Aires, un mes antes de la Declaración de la Independencia argentina, en junio de 1816, *La Prensa Argentina*, Semanario político y económico, publicó de manera anónima una sátira de costumbres denominada “Delirio”. Este cuento es señalado como “el primer texto de ciencia-ficción publicado en territorio argentino”.

Su autor es el editor Antonio José Valdés, cubano de nacimiento, que se trasladó a Buenos Aires en 1815. A poco de su arribo, fue designado director responsable de *El Censor* (1815-1817), periódico oficial. Por la misma época, fundó *La Prensa Argentina*, en cuyas páginas fustigó más de una vez la labor del gobierno, que, por otra parte, él mismo exponía ponderativamente en *El Censor*, con lo cual mantenía enfrentamiento consigo mismo.

“El cuento se sitúa en la tradición de la crítica social y de costumbres, que la ficción cumple aquí con intencionalidad iluminista” (Barcia).

Como se mencionara, el cuento fue publicado en junio de 1816, es decir en tiempos de las Provincias Unidas del Río de la Plata, al que la Provincia Oriental pertenecía.

### **“Argirópolis” de Sarmiento**

“Argirópolis” constituye una utopía donde se propone la formación de los Estados Unidos del Río de la Plata, mediante una confederación de los tres países que habían formado parte del virreinato: Uruguay, Paraguay y la Confederación Argentina. La capital sería la isla Martín García, ubicada en el Río de la Plata, en la confluencia de los ríos Paraná y Uruguay, en esa época ocupada militarmente por Francia (Argirópolis significa Ciudad de la Plata).

El título completo es: “Argirópolis o la Capital de los Estados Confederados del Río de la Plata. Solución de las dificultades que embarazan la pacificación permanente del Río de la Plata, por medio de la convocación de un Congreso, y la creación de una capital en la isla de Martín García, de cuya posesión (hoy en poder de la Francia) dependen la libre navegación de los ríos, y la independencia, desarrollo y libertad del Paraguay, el Uruguay y las provincias argentinas del Litoral”.

Fue publicado en Chile en 1850 por la imprenta de Julio Belin, originalmente de autor anónimo. Fue escrita por el expresidente argentino Domingo Faustino Sarmiento, en ese entonces exiliado en Chile por ser opositor al gobierno federal de Juan Manuel de Rosas.

En 1850 Montevideo estaba sitiada por ejércitos orientales y confederados al mando del expresidente uruguayo Manuel Oribe. La reincorporación del Estado Oriental a la Confederación Argentina era una posibilidad real e inminente y miles de unitarios argentinos estaban exiliados en Montevideo.

Sarmiento nació en San Juan, Provincias Unidas del Río de la Plata, en 1811.

### **“Las armonías de la luz” de Miguel Cané**

“Las armonías de la luz” de Miguel Cané fue publicado en *Ensayos* en 1877. El cuento relata la historia de un físico radicado en Nápoles que se encuentra en la playa con un anciano y con una niña enferma, cuyo esparcimiento es un “órgano de colores” o “clavicordio ocular”.

Miguel Cané nació en Montevideo en 1851, fue escritor, político y diplomático. Fue intendente de Buenos Aires y embajador argentino en diversos países. Su padre, de igual nombre, fue un escritor y político argentino, opositor a Rosas, exiliado en Montevideo, donde funda el periódico *El Iniciador* junto con Andrés Lamas.

Miguel Cané estuvo involucrado en agrupaciones espiritistas.

### **El doctor Whüntz de Luis Vicente Varela**

Raúl Waleis, *El doctor Whüntz. Fantasía*, Buenos Aires, Carlos Casavalle Editor, 1880.

Luis Vicente Varela nació en Montevideo en 1845, hijo de Florencio Varela y de Justa Cané, exiliados argentinos, llegó a ser ministro de la Corte Suprema de Justicia de Argentina. Ejerció la profesión de abogado tanto en Buenos Aires como en Montevideo. Fue más conocido como jurista que como escritor. Fue pionero de la novela policial argentina. Firmaba algunas de sus ficciones con el anagrama Raúl Waleis.

El padre, Florencio Varela fue un escritor, periodista y político unitario, nacido en Buenos Aires, Virreinato del Río de la Plata, en 1807. Se exilió en Montevideo en 1829, ciudad en la que en 1848 fue, afirma Jorge Luis Borges, “asesinado por los mazorqueros de Oribe”.

Luis V. Varela era primo de José Pedro Varela (hijo de Jacobo, hermano de Florencio) y de Miguel Cané por parte de madre.

“El doctor Whüntz es la historia de un médico flamenco del siglo XVI que se propone encontrar las reglas que presiden los movimientos humanos y estudiar los movimientos reflejos y el sistema nervioso, objetivo que finalmente queda reducido a una certeza de índole filosófica, la de la existencia del alma y sus manifestaciones orgánicas” (Gasparini).

“En *El doctor Whüntz*, la casa-laboratorio del protagonista, aislada y con pasadizos secretos, junto con el rol ambiguo que desempeña el Estado –gobierno en el relato– señalan una preocupación que se reitera en varios autores del periodo: ¿qué lugar ocupa la ciencia en la nueva etapa?, ¿hasta dónde debe intervenir el poder estatal?, ¿el científico debe protegerse de él?, ¿cuáles son los límites entre la razón y la locura?”(Gasparini).

### **El socialismo triunfante de Francisco Piria**

En 1898 la Imprenta Artística de Dornaleche y Reyes de Montevideo editó *El socialismo triunfante. Lo que será mi país dentro de 200 años* de Francisco Piria, un libro de 278 páginas y un tiraje de 20.000 ejemplares.

Marcelo Rossal y Ruben Tani afirman que “es una novela de anticipación que tiene influencia de las obras de Julio Verne” y que se “expone una doctrina didáctica vinculada al socialismo utópico de Saint-Simon, Fourier, Owen y Bellamy” (Rossal y Tani).

Entre muchas ideas prefiguró al Gran Hermano de Orwell: “El Tribunal de Pública Moralidad todos saben que existe, todos conocen sus benéficos efectos; nadie ignora sus inmensas ramificaciones; su acción se extiende en todas las poblaciones, hasta en el mismo hogar está; y nadie lo ve, respondió el anciano”.

Según José Pedro Barrán se trata de un “texto loco y absurdo –como todas las utopías, por otra parte– pero sumamente revelador de los problemas que el Uruguay afrontaba en lo que iba a ser la etapa más feliz de su existencia (1900/1930). La utopía, que en su más pura acepción es una demostración de fe en el futuro, se convertía así, por obra y gracia de don Francisco Piria, en la risueña y confiada bandera del Uruguay hacia el batllismo” (Barrán).

Piria nació en Montevideo en 1847. Era hijo de inmigrantes italianos. En 1890 fundó la ciudad de Heliópolis, que más tarde se llamaría Piriópolis.

### **La ciencia ficción uruguaya entre 1909 y 1910**

El principal medio de difusión de la fantasía científica rioplatense fue el semanario argentino *Caras y Caretas*. Fundado por el español Eustaquio Pellicer, se publicó entre 1898 y 1941. Hubo una versión previa uruguaya que se editó entre 1890 y 1897 dirigida por el propio Eustaquio Pellicer.

*Caras y Caretas* incluyó en sus páginas cuentos de varios autores uruguayos, algunos que se podrían encuadrar como de ciencia ficción, tales son los casos de Otto Miguel Cione, Víctor Pérez Petit, Horacio Quiroga, Raúl Montero Bustamante, Adolfo Montiel Ballesteros y Enrique Amorim (también se puede encontrar cuentos del género de Leopoldo Lugones y de Eduardo Holmberg).

La revista *Caras y Caretas* “demandó a sus colaboradores materiales breves y novedosos, infundiendo en los textos el espíritu de la moderna escritura periodística. A mediados del siglo XIX, Edgar A. Poe afirmaba que en Norteamérica la fuerte presencia del cuento se debía a los semanarios; cincuenta años después un seguidor rioplatense, Horacio Quiroga, asumía ese principio al ajustar su producción a las reglas formales y temáticas aprendidas en *Caras y Caretas*, una revista que comenzaba a impactar en la escritura destinada al nuevo público y que seguirá haciéndolo en ciertas zonas de la literatura posterior, cuyo descubrimiento de la ciudad, su exploración de los márgenes, su reivindicación plebeya del lenguaje popular y su desenfado frente a la solemnidad del arte tienen en ella uno de sus puntos de origen”. “Todo lo que quedaba al cuentista «para caracterizar a sus personajes, colocarlos en ambiente, arrancar al lector de su desgano habitual, interesarlo y sacudirlo, era una sola y estrecha página. Mejor aún: 1.256 palabras»” (Rogers).

Soledad Quereilhac afirma que “con el surgimiento de un semanario como *Caras y Caretas* (1898), la divulgación de ‘lo científico’ adquirió, sin dudas, novedosos y expansivos alcances, al tiempo que algunos relatos de Lugones y de Quiroga comenzaron a poblar sus páginas”, y que “también alentaba la divulgación de los temas de las pseudociencias y los experimentos asombrosos” (Quereilhac).

## “Viaje por los cielos”

En el primer número de la revista *Vida Moderna*, en 1900, aparece el “Viaje por los cielos” de Nicolás N. Piaggio (Montevideo, 1852), un relato de divulgación científica que narra un viaje imaginario por los planetas del sistema solar. En Mercurio distingue una “alta y espesísima flora que allí indudablemente se extiende, vemos desarrollarse la vegetación en el transcurso de algunas horas, abrir sus pétalos las flores y marchitarse enseguida...”. En los mares de Marte verá los pantanos de algunas de las costas, y en Neptuno a un viejo de rostro venerable.

Piaggio, declarado admirador de Flammarion, fue catedrático de Cosmografía en la Facultad de Preparatorios de la Universidad de Montevideo y catedrático fundador de Topografía en la Facultad de Matemáticas. La revista *Vida Moderna* fue fundada y dirigida por Raúl Montero Bustamante.

En 1901 aparecería en la revista otro relato de Piaggio: “Viajando lejos, muy lejos”.

## Otto Miguel Cione

En *Caras y Caretas* se detectaron tres relatos de fantasía científica de Otto Miguel Cione.

Otto Miguel Cione fue un literato y comediógrafo, nacido en Asunción del Paraguay en 1875, radicado desde niño en el Uruguay, del que fue ciudadano legal. Fue un importante autor del teatro nacional cuyas obras estrenaban los hermanos Podestá. “Habitualmente parangonado o enfrentado con Florencio Sánchez, el hoy olvidado [...] Otto Miguel Cione consolidó las fórmulas de la narrativa popular de kioscos de la década posterior: ninfómanas, adúlteros, estafadores y vengadoras se cruzaron en sus ficciones con la enfermedad hereditaria y el conflicto de marginalidad del inmigrante” (Cilento).

En “Las Sérpulas” el doctor Goldchen, un coleccionista de serpientes, muestra las sérpulas, unas culebras inofensivas que encontró en la selva de Camboya.

En “La atrevida operación del doctor Orts” un médico miembro de una familia que genera alternativamente homicidas y artistas realiza mediante una operación quirúrgica un trasplante de cerebro a su hijo idiota, para lo que utiliza el cerebro de un niño hijo de “honestos trabajadores”.

En “La rotembuschna felina” un científico crea plantas carnívoras capaces de engullir a un ser humano.

## Horacio Quiroga

Horacio Quiroga (Salto, 1878) ha escrito varias fantasías científicas, algunas publicadas en *Caras y Caretas* (según Walter Rela, Horacio Quiroga publicó en este semanario sesenta y cuatro cuentos, noventa y cinco artículos y seis narraciones).

Elvio Gandolfo incluye a Horacio Quiroga, junto a Holmberg y a Lugones, como precursor de la historia de la Ciencia Ficción Argentina en el prólogo de *Los universos vislumbrados, antología de ciencia-ficción argentina*. En la citada obra, Gandolfo dice que “Los primeros títulos relacionados con la ciencia-ficción se publicarían en revistas periódicas, como *Caras y Caretas*, bajo nítidas exigencias (corta extensión, importancia de la anécdota, inclusive cierta superficialidad)”.

En su tesis doctoral, Soledad Quereilhac enumera las, a su juicio, fantasías científicas de Quiroga: “Mi cuarta septicemia”, “El mono ahorcado”, “El almohadón de plumas”, “La ausencia de Mercedes”, “La gallina degollada”, “El mono que asesinó”, entre otras.

Por su parte Rachel Haywood incluye además “Historia de Estilicón” como relato de ciencia ficción.

## Víctor Pérez Petit

En “Las piedras preciosas” un viejo ermitaño conoce la fórmula científica secreta –de los derviches de la India– de un líquido que modifica la composición química de las piedras preciosas y las convierte en insectos. El cuento es tributario “de la serie pseudo-científica de *Las fuerzas extrañas* de Lugones, que si bien fue publicado en 1906 contenía cuentos de escritura y publicación periodística que se remontan a los últimos años de la década de 1890” (Cilento 10).

Víctor Pérez Petit fue un abogado y escritor nacido en Montevideo en 1871. Fundó la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales* y fue director de los diarios *El Orden* y *El Tiempo*.

## Raúl Montero Bustamante

Raúl Montero Bustamante nació en Montevideo en 1881. Fue un historiador y escritor uruguayo que fundó las revistas *Revista Literaria* y *Vida Moderna*.

En *Caras y Caretas* se detectaron tres relatos suyos de fantasía científica: “El caso del profesor Krause”, “El secreto del viento” y “El sistema Bougibal”.

En “El caso del profesor Krause”, el profesor realiza experimentos científicos

extrayendo toda la sangre de un animal sometido al sueño cataléptico, reemplazándola con un líquido electrizado a alta tensión y luego inyectaba sangre de otro animal cuyos instintos querían inocularse.

En “El secreto del viento”, unas arpas eólicas son instaladas en las sierras de Minas cerca de las nacientes del río Cebollatí. Este cuento y el anterior también son tributarios de la serie pseudocientífica de “Las fuerzas extrañas” de Lugones (Cilento 10).

En “El sistema Bougibal” el profesor Bougibal convence a los enfermos de que están muertos para así curarlos.

### **La ciudad de los locos**

El personaje de *La ciudad de los locos*, Tartarín Moreira, descendiente de *Tartarín de Tarascón* –de la novela de Alphonse Daudet– y del gaucho Juan Moreira, es sometido a un experimento científico que “consiste en hacer llegar el germen de la idiotez hasta el encéfalo”. El resultado será que “el cerebro se ilumina. La inteligencia se agranda. Y, por el choque de los fluidos mentales, nacerá el superhombre. El genio...”. Para ello extraen fluidos del “cerebro de un hipertrofiado. Un negro abisinio... un idiota perfecto”. Sin embargo el experimento falla.

La novela de Juan José Soiza Reilly (Paysandú, 1879 - Buenos Aires, 1959) fue publicada por *Caras y Caretas* por entregas entre 1911 y 1912.

### **“Peringaminita”**

En “Peringaminita” de Vicente Salaverri, publicado en 1914, “un científico crea en un laboratorio una sustancia cristalizada que, a través de la humedad se activa y explota; castillos, palacios y chalets empiezan a desaparecer misteriosamente” (Paolini).

Vicente Salaverri nació en España en 1887 y falleció en Montevideo en 1971.

### **Adolfo Montiel Ballesteros**

*Caras y Caretas*, en su suplemento *Plus Ultra*, publicó el cuento “Los rayos X” de Adolfo Montiel Ballesteros en 1917. Este cuento junto con “El fotopsicomentógrafo” y fueron recogidos en el libro *Cuentos Uruguayos* de 1920.

### **Otros cuentos**

De Enrique Amorim encontramos dos cuentos “Relato para 1999” situado en un Buenos Aires futuro donde se ha dominado y “El club de los descifradores de retratos”

(este último cuento basado en una disciplina similar a la frenología), publicados respectivamente en 1928 y 1929.

De Felisberto Hernández el cuento “Acunamiento” y de Ildefonso Pereda Valdez “Una excursión interplanetaria”, ambos publicados en 1930.

### **Historia Kiria**

En la novela *Historia Kiria* de 1930, Pedro Figari (Montevideo, 1861-1938) imagina el hallazgo de un manuscrito caldeo que narra la historia de un pueblo muy antiguo, que ocupaba “una enorme isla deliciosa, con una fauna y una flora riquísimas, semejantes a las de América.

De momento, habrá que esperar hasta 1940 o hasta 1948 para encontrar otra narración de ciencia ficción.

### CRONOLOGÍA

“Delirio”, *La Prensa Argentina*, nros. 39 y 40, martes 11 y 18 de junio de 1816, pp. 1-10 y 1-9.

“Argirópolis o la Capital de los Estados Confederados del Río de la Plata”, Domingo Faustino Sarmiento, imprenta de Julio Belin, Santiago de Chile, 1850.

“Las armonías de la luz”, *Ensayos*, Miguel Cané, Imprenta de la Tribuna, Buenos Aires, 1877.

*El doctor Whüntz: Fantasía*, Luis V. Varela, Carlos Casavalle Editor, Buenos Aires, 1881.

*El socialismo triunfante. Lo que será mi país dentro de 200 años*, Francisco Piria, Imprenta Artística de Dornaleche y Reyes, Montevideo, 1898.

“Mi primera cura hipnótica”, Víctor Rappaz, *Revista del Salto*, 11 y 18 de setiembre de 1899.

“Viaje por los cielos”, Nicolás N. Piaggio, *Revista Vida Moderna*, noviembre 1900.

“Viajando lejos, muy lejos”, Nicolás N. Piaggio, *Revista Vida Moderna*, enero 1900.

“Las Sérpulas”, Otto Miguel Cione, *Caras y Caretas*, n° 118, enero 5, 1901.

“La atrevida operación del doctor Orts”, Otto Miguel Cione, *Caras y Caretas*, n° 133, abril 20, 1901.

“Historia de Estilicón”, Horacio Quiroga, *El crimen del otro*, cuentos, Emilio Spinelli editor, Buenos Aires, 1904.

“El caso del profesor Krause”, Raúl Montero Bustamante, *Caras y Caretas*, n° 388, marzo 10, 1906

“Mi cuarta septicemia”, Horacio Quiroga, *Caras y Caretas*, n° 398, mayo 19, 1906.

“El secreto del viento”, Raúl Montero Bustamante, *Caras y Caretas*, n° 403, junio 23, 1906.

“El almohadón de plumas”, Horacio Quiroga, *Caras y Caretas*, n° 458, julio 13, 1907.

“Las piedras preciosas”, Víctor Pérez Petit, *Caras y Caretas*, n° 459, julio 20, 1907.

“El globo de fuego”, Horacio Quiroga, *Caras y Caretas*, n° 464, agosto 24, 1907.

“El mono ahorcado”, Horacio Quiroga, *Caras y Caretas*, n° 472, octubre 19, 1907.

“La ausencia de Mercedes”, Horacio Quiroga, *Caras y Caretas*, n° 477, noviembre 23, 1907.

“El sistema Bougibal”, Raúl Montero Bustamante, *Caras y Caretas*, n° 485, enero 18, 1908.

“Lógica al revés”, Horacio Quiroga, *Iguazú*, Buenos Aires, n° 2, mayo 1908.

“El mono que asesinó”, Horacio Quiroga, *Caras y Caretas*, nros. 552-557, mayo - junio, 1909.

“La gallina degollada”, Horacio Quiroga, *Caras y Caretas*, n° 562, julio 10, 1909.

“La ciudad de los locos”, Juan José Soiza Reilly, *Caras y Caretas*, nros. 685-693, 1911-1912.

“Peringaminita”, Vicente Salaverri, *La locura del fauno*, O. M. Bertani, Montevideo, 1914.

“Los rayos X”, Adolfo Montiel Ballesteros, *Plus Ultra*, n° 16, Buenos Aires, agosto, 1917.

“El dinosaurio”, Horacio Quiroga, *Plus Ultra*, n° 35, Buenos Aires, marzo, 1919.

“La rotembuschna felina”, Otto Miguel Cione, *Caras y Caretas*, n° 1149, octubre 9, 1920.

*Cuentos uruguayos*, Adolfo Montiel Ballesteros, Tipografía Giuntina, Florencia, 1920.

“El salvaje”, Horacio Quiroga, *El salvaje. Cuentos*, Cooperativa Editorial Limitada, Buenos Aires, 1920.

“Misterios de la subconciencia”, Otto Miguel Cione, *La Novela Universitaria*, Buenos Aires, mayo de 1922.

“El vampiro”, Horacio Quiroga, *La Nación*, Buenos Aires, Setiembre 11, 1927.

“Relato para 1999”, Enrique Amorim, *La trampa del pajonal*, L. J. Rosso, Buenos Aires, 1928.

“El club de los descifradores de retratos”, Enrique Amorim, *Caras y Caretas*, n° 1604, junio 26, 1929.

“Acunamiento”, Felisberto Hernández, *Libros sin tapas*, Imprenta La Palabra, Rocha, 1929.

“Una excursión interplanetaria”, Ildefonso Pereda Valdez, *El sueño de Chaplin*, Editorial Río de la Plata, Montevideo, 1930.

*Historia Kiria*, Pedro Figari, *Le livre libre*, París, 1930.

## Bibliografía

Abraham, Carlos. “El género utópico en la Argentina: la obra de Eduardo de Ezcurra.” *Axxón*, n° 113, Abril 2002. [www.axxon.com.ar/rev/113/c-113ElGeneroUtopico.htm](http://www.axxon.com.ar/rev/113/c-113ElGeneroUtopico.htm)

Barcia, Pedro Luis. “El cuento rioplatense del período neoclásico (1700-1830).” *Letras. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires, n° 44, Julio-Diciembre 2001.

Barrán, José Pedro. “La primera utopía uruguaya.” *Marcha*, Montevideo, 18 marzo 1966.

Cánova, Virginia. “La narrativa uruguaya olvidada del siglo XIX.” *Deslindes*, n° 4-5, Montevideo, Diciembre 1994.

Cilento, Laura. “El otro Sánchez: naturalismo ortodoxo y decadentismo residual.” V° Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria - 13 al 16 de agosto de 2003.

---. *Aspectos populares del fantasy en la literatura rural del Centenario. Intervenciones modernas en la construcción de la tradición*. Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2010.

Dellepiane, Ángela B. *Narrativa argentina de ciencia ficción: Tentativas liminares y desarrollo posterior*. The City University of New York.

Gandolfo, Elvio. “La Ciencia Ficción Argentina.” *Los universos vislumbrados, Antología de Ciencia-Ficción Argentina*. Andrómeda, Buenos Aires, 1978.

Gasparini, Sandra. *Espectros de la ciencia: fantasías científicas de la Argentina del siglo XIX*. Santiago Arcos, Buenos Aires, 2012.

Haywood Ferreira, Rachel. *The Emergence of Latin American Science Fiction*. Wesleyan University Press, 2011.

- Ludmer, Josefina. *El cuerpo del delito. Un manual*. Perfil Libros, Buenos Aires, 1999.
- Molina-Gavilán, Yolanda, et al. "Chronology of Latin American Science Fiction, 1775-2005." *Science Fiction Studies*, vol. 34, n° 3, On Latin American SF, 2007.
- . "Cronología de Cf Latinoamericana 1775-1999." *Chasqui*, vol. 29, n° 2, Nov. 2000.
- Paolini, Claudio. "Narrativa fantástica uruguaya del 900. Entre insignes y marginados, positivistas y espiritualistas, ortodoxos y eclécticos." *Anales del Instituto de Profesores "Artigas"*, 2da. Época, n° 5 [Años 2012-2013], Montevideo, Junio 2014, pp. 421-31.
- Pestarini, Luis. "El boom de la ciencia-ficción argentina en la década del ochenta." *Revista Iberoamericana*, vol. LXXVIII, n° 238-239, Enero-Junio 2012, pp. 425-39.
- Quereilhac, Soledad. *Cuando la ciencia despertaba fantasías. Prensa, literatura y ocultismo en la Argentina de entresiglos*. Siglo Veintiuno, Buenos Aires, 2016.
- Rela, Walter. *Horacio Quiroga. Repertorio bibliográfico anotado, 1897-1971*. Casa Pardo, Buenos Aires, 1972.
- Rogers, Geraldine. *Caras y Caretas, cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino*. Universidad de La Plata, La Plata, 2008.
- Rossal, Marcelo, y Ruben Tani. "Francisco Piria: Etnógrafo del futuro," *Anuario de Antropología Social y Cultural en Uruguay*, FHCE-Nordan, Montevideo, 2002-2003, pp.73-82.
- Rossiello, Leonardo. "El primer cuento del Río de la Plata." n° 2, 1990, pp. 103-14.



E  
N  
T  
R  
O  
P  
Í  
A  
S  
  
L  
I  
M  
I  
N  
A  
R  
E  
S

*Claudia S*

## La cabeza de Mary

*Mariana Moreira*<sup>1</sup>

### I

Mary tiene la cabeza atravesada. No sabe por qué ni para qué, pero así está, bien pero bien atravesada.

Ella supone que no es algo heredado, porque si de eso se tratara su cabeza se hubiese vuelto un poco cuadrada, lo cual es algo bastante común en los habitantes de su ciudad, así que no le preocuparía, pero lamentablemente ese no es su caso. Tampoco le mencionaron sus padres que en la familia hubiese rastros de algún familiar con esa misma condición. Solo le comentaron una vez de la existencia de un tío lejano, por allá arriba, en una de las ramas lejanas de su árbol genealógico, que tenía la cabeza de forma bastante ovalada. Sus padres no lo recordaban muy bien porque ese pobre estaba loco, y a quienes sufrían de ese tipo de trastornos había que olvidarlos. A esos familiares los enterraban tan profundo como podían en su memoria, no fuera a ser que los vecinos se enteraran por un descuido y cayera toda la familia bajo la lupa de los encargados del departamento *Vida Feliz y Saludable*, siempre atentos a que reinara la salud y la felicidad entre los ciudadanos. Según afirmaban ellos, la locura dista mucho de la felicidad. Bastante tenían ya los tres con tener que presentarse una vez al año para el chequeo de rutina, en donde siempre perdían media hora o más con Mary, para asegurarse que su cabeza atravesada no era el reflejo de una patología contagiosa capaz de poner en peligro a toda la sociedad.

El tiempo pasaba y Mary se iba acostumbrando poco a poco a su cabeza. Había aprendido a manejarla, y ya no se la golpeaba tanto contra los muros de las instituciones, ni contra las mamparas alienantes que protegían a los empleados de los edificios del gobierno, sumamente necesarias, según pudo comprender ella con el tiempo, para marcar la distancia entre quienes trabajaban allí y los que no, no fuera a ser que alguien sufriera un brote de irracionalidad y agrediera a algún trabajador, lo cual implicaría un

---

1. Mariana Moreira nació en Montevideo, Uruguay, en 1987. Es Profesora de Literatura egresada del Instituto de Profesores Artigas, y estudiante de la Maestría en Ciencias Humanas opción Literatura Latinoamericana. Forma parte, desde el año 2012, del “Grupo de Investigación sobre Literatura Fantástica Uruguaya” dirigido por Claudio Paolini e integró la Comisión Organizadora de las cuatro ediciones del Seminario y Coloquio Internacional de Literatura Fantástica (Montevideo, 2014-2017). Hasta el momento solamente publicó algunos trabajos académicos, y reseñas sobre distintas obras, siendo este su primer texto de ficción en ser publicado.

retraso innecesario en la armoniosa labor del edificio entero, y eso había que evitarlo a como diera lugar.

Incluso logró aprender, luego de mucho esfuerzo, a ignorar la extraña forma en la que todos la miraban. La observaban como si fuera un ser de otro planeta, como si realmente no fuera concebible la existencia de ese ser en tan hermosa ciudad. Su cabeza, que a veces se retorció de formas inimaginables y se atravesaba pronunciadamente cuando pensaba en algo que le había llamado la atención, era un espectáculo grotesco para cualquiera que la observara por más de dos segundos. Pero a veces la curiosidad, o el morbo de algunos, era demasiado fuerte como para no quedarse viéndola fijo y emitir algún comentario desagradable o realizar algún gesto en notoria señal de desaprobación.

Evidentemente, su condición la llevó a mantenerse alejada de la mayoría de sus compañeros del colegio, luego de los del instituto, y al continuar avanzando en su vida también se mantuvo alejada de los de la universidad, pues ella era capaz de percibir la incomodidad que estos sentían ante su presencia. En alguna que otra ocasión supo ser invitada por ellos a algún evento de esos que tienden a ser muy populares entre los jóvenes, pero, consciente de su condición, siempre supo excusarse amablemente, sabiendo que eso les aliviaría la tensión y el mal momento al anfitrión y al resto de los invitados. Por esas mismas razones que he dado a conocer, Mary, estaba sola. De todas formas, ella se sentía mejor así, ensimismada en su soledad. Pero con el paso de los años sus padres comenzaron a preocuparse, ya que ella se estaba alejando demasiado de lo que imponían las reglas de la comunidad y, como todos sabemos, el tiempo nunca deja de correr, y a ella ya le quedaba poco para cumplir con sus obligaciones. En algún momento tenía que casarse y traer al menos un hijo al mundo para mantener el equilibrio, porque si este se perdía, ese ser vivo que es la sociedad enfermaría y eso podría provocar su destrucción. Al menos eso era lo que se les inculcaba desde niños a todos: todos los órganos debían reponerse. Pero, cada vez que sus padres le recordaban estas obligaciones su cabeza adquiría la forma de una espiral que se torcía y retorció, formando grandes curvas, y hasta que ellos no cambiaban de tema no volvía a su forma original, o a la que por lo menos ellos ya estaban acostumbrados, atravesada y bien atravesada.

A veces ella intentaba recordar cuándo había comenzado aquel cambio en su cabeza, mientras miraba los hologramas que su padre había recolectado y guardado celosamente durante tantos años, aunque no la ayudaban demasiado. Sin embargo, un día, mientras los miraba, como de costumbre, ya casi sin esperar nada, luego de tanto tiempo de búsquedas infructuosas, logró percatarse de algo que hasta ahora no le había llamado la atención. La presencia, casi como al pasar, de un compañero de clases del primer grado del instituto que sonreía junto a ella fue, esta vez, como un baño de luz en la pieza más oscura de su subconsciente. Ese compañero, con su ínfima presencia en un holograma, era la respuesta. Ante esa imagen, como una ráfaga de viento que se cuela

de pronto por una ventana entornada, comenzaron a llegar a ella los recuerdos relacionados a ese joven que había llegado a su país el año anterior al cierre de fronteras, como parte de un plan de intercambio estudiantil. Él le había hablado, por aquel entonces, durante los recesos, de los interesantes autores que había estudiado en sus tierras; pero también se había tomado el atrevimiento de cuestionar los programas de estudio con los que recién se estaba familiarizando, lo que lo convertía en un completo loco. ¿Quién en su sano juicio se atrevería a cuestionar los planes de estudios que había aprobado el departamento de *Vida Feliz y Saludable*? Mary trató de no pensar mucho más en ello, incluso trató de hacer como le habían enseñado sus padres: enterrar nuevamente en su memoria el recuerdo de ese pobre loco; no fuera a ser que la llamaran para un control de salud extraordinario.

Luego de cenar y preparar todo lo necesario para el día siguiente fue a su habitación. Las luces se apagaron a las 22:00 en todas las casas de la ciudad, como era habitual, y no se volverían a encender hasta las 6:00. Era hora de dormir, pero esa noche el sueño no llegaba. Su cabeza había comenzado a estirarse y retorcerse sin parar; pensaba en ese chico, aunque más que pensar en él pensaba en sus comentarios sobre los filósofos que había estudiado en su país, sobre lo interesante de leer los clásicos de la literatura, como *Hamlet*, *Prometeo encadenado*, *Utopía* y tantos otros que le había mencionado durante sus encuentros, y que a ella le habían fascinado. Recordó también esa noche que ella había leído algunas cosas que él le había prestado; en especial, su mente se detuvo largo tiempo en aquel libro que se llamaba *Vigilar y castigar*. No se acordaba quién lo había escrito, aunque sí que su padre puso el grito en el cielo cuando ella le contó que lo había leído, y que ese fue el detonante de la prohibición de acercarse nuevamente a ese muchacho. Ella obedeció esa orden a pesar de no entenderla del todo, venía de su padre, y uno no puede desobedecer a la persona que le entrega su amor incondicional, al menos no a esa edad. Hizo un esfuerzo por recordar algo más de esas lecturas, y ahí fue cuando todo se complicó.

Ahora que era mayor las palabras que había evocado cobraban un nuevo sentido; ahora comprendió la locura del chico aquel, y eso le trajo consecuencias. Ella también comenzaba a enloquecer. Todo el esfuerzo que había realizado durante casi toda su vida para lidiar con su cabeza atravesada ahora lo estaba echando por la borda. Su cabeza le pedía con urgencia más información, más conocimiento, la sentía vacía y descubrió que esa no era la primera vez que la sentía así. La respuesta que tanto tiempo había estado buscando estaba ahí, escondida en lo más profundo de sus pensamientos, y en cuanto tuvo conciencia de todo eso su cabeza se le atravesó aún más.

Trató de no pensar más en todo eso y, tras un gran esfuerzo, logró dormirse, pero a la mañana siguiente regresaron todas las ideas. Tenía que hacer algo al respecto,

pero no lograba decidirse a actuar. Si sucumbía ante esa sed insaciable que había logrado acallar durante tanto tiempo ponía en riesgo a su familia, pero si la ignoraba...

Mary se tomó su tiempo para tomar la decisión.

Aprovechando las obligaciones que tenía en su trabajo, de revisar que nadie que no perteneciera a las altas esferas del departamento de *Vida Feliz y Saludable* navegara por la red informática que conectaba con el resto del mundo, logró acceder a algunos archivos antiguos que habían sido descartados por ser previos al cierre de fronteras. Cuidadosamente los copió a su dispositivo personal de entretenimiento, para no dejar ninguna evidencia en su lugar de trabajo, ya que el ordenador del departamento era revisado periódicamente, y ante cualquier indicio de algo fuera de lugar se realizaba un análisis a fondo del usuario. Según los rumores, quienes eran sometidos a él nunca regresaban al trabajo.

Al llegar a su casa evitó dejarse llevar por la ansiedad; no debía levantar ningún tipo de sospechas, sino sus padres se verían obligados a reportar su comportamiento ante el departamento. Esperó algunos días y con la excusa del lanzamiento de un nuevo juego para su dispositivo, el cual era promovido por el departamento, se encerró en su habitación y comenzó a revisar los archivos de forma minuciosa, saboreando todos y cada uno de los bits que los componían. Cada palabra nueva, cada concepto en ellos encerrado y que ella procesaba, iba provocando, al principio de forma casi imperceptible, un nuevo cambio en la forma de su cabeza; ahora se expandía, su tamaño aumentaba y su estructura se volvía mucho más compleja.

## II

José rebozaba de felicidad. Desde que Laura le había anunciado que sería papá, no había nada que pudiera quitarle la sonrisa de su rostro. Incluso los informes más terribles de la crisis que enfrentaba su país le eran irrelevantes. Confiaba ciegamente en su partido, y sabía que este ganaría las próximas elecciones. Qué más podía pedir... Para cuando naciera su pequeña, todo estaría en orden en la ciudad, y podría estar tranquilo para disfrutar de esa nueva etapa.

Cuando Mary llegó al mundo recién había asumido el nuevo gobierno. Cuánta dicha sentía este pobre hombre que no se imaginaba lo que iba a ocurrir.

El nuevo tiempo comenzó a transcurrir y comenzaron las reformas en la organización del Estado. Lentamente se fueron modificando las pautas de convivencia, los planes de estudios, comenzaron a prohibir algunas lecturas y a censurar algunas formas de pensar no muy felices. Todo esto muy bien justificado por el recientemente creado departamento de *Vida Feliz y Saludable*.

Esto sucedió cuando Mary tenía apenas tres años; esa fue la última vez que José recordaba haber estado realmente alegre disfrutando de la compañía de su mujer, su hija y su madre. En cambio, la abuela Tina no pudo evitar mostrar su desagrado y desaprobación ante esos cambios; ella sentía que detrás del discurso que pregona el gobierno se escondía realmente algo perverso, algo que en lugar de llevar a la humanidad a un verdadero desarrollo la sumiría en un letargo tal que le impediría rebelarse ante los excesos de la clase dominante. Ella había observado que lo que había comenzado con este partido era puramente un adoctrinamiento ciego, cuyo punto culminante sería la erradicación del pensamiento crítico y el cuestionamiento de la realidad circundante, y esto, en definitiva, inevitablemente devendría en la aceptación total, en la promoción y la defensa de un modelo totalitario. Lamentablemente, para cuando logró percatarse de todo esto ya era demasiado tarde, pues los engranajes para cuadrar a la población ya se habían puesto en marcha desde la sutileza de los medios de comunicación.

Lo que más le dolía a la abuela Tina, luego de haber deducido todo esto, era saber que su hijo había sido hechizado por los discursos del partido, y lo peor de todo era que los pregona sin pensar. Incluso, ante los cuestionamientos que su propia madre le hacía, era incapaz de razonar lo que reproducía; así, cuando su madre comenzaba a presentarle sus argumentos, él, enojado, terminaba bruscamente la discusión. Ella, en cambio, no se resignaba, luchaba desde donde podía, con la esperanza de que al menos su nieta algún día pudiera tener la libertad de pensar por sí misma.

No pasó mucho tiempo de esto cuando José, luego de una acalorada discusión con su madre, no soportó más el escucharla y se dirigió a una de las oficinas de *Vida Feliz y Saludable*. Apenas unas horas más tarde de hacer la denuncia, los agentes se habían hecho presentes en el domicilio de José, pero la abuela Tina ya no estaba allí, se las había arreglado para conseguir asilo del otro lado del muro y, desde ese día, que quedó grabado a fuego en su memoria, él no volvió a saber nada de su madre. Tras este hecho, él debería haberla borrado de su memoria, como lo establecía el protocolo, pero no pudo hacerlo. A pesar de que para su mujer y su hija la abuela Tina había muerto cuando Mary era apenas una pequeña niña, él sabía que no era así, y, tan solo cuando observó que su hija comenzaba a parecerse a ella comprendió el error que había cometido. El único consuelo que le quedaba ahora era saber que su madre estaba a salvo en algún lugar desde donde podía expresar libremente su pensamiento.

A medida que Mary iba creciendo se hacía cada vez más evidente la similitud entre su cabeza y la de la abuela Tina. Esto no pasaba desapercibido para José, quién contemplaba en silencio el esfuerzo que su pequeña ponía para disimular su particular cabeza no cuadrada. Pero las miradas de desprecio que ella recibía solo hacían más evidente la situación, y él, sin dejar que nadie sospechara, había comenzado a preocuparse, pues no quería perder aquello que significaba para él más que cualquier otra cosa en el mundo, y

que era incluso más importante que el partido. Sin embargo, hacía unos días todo había comenzado a volverse más complicado... La mirada de su hija querida ahora lo esquivaba, y el aumento a pasos agigantados del tamaño de la cabeza de la joven impedía que esta continuara pasando desapercibida para el departamento y el partido. Era momento de decidirse y José sabía qué futuro no quería para su niña. Había escuchado varias historias sobre lo que les ocurría a aquellos que se atrevían a sobresalir de lo establecido, y la sola idea de que Mary lo sufriera le helaba la sangre.

Supo en ese momento que solo había una alternativa.

Debía buscar la forma para que ella atravesara el muro.

### III

La cena estaba lista a la hora habitual, pero Mary no había bajado aún al comedor. Ante tan inusual comportamiento, su madre, extrañada, le solicitó a su esposo que fuera en busca de su hija. Mary estaba completamente embriagada con tanta nueva información; tanto que no pudo darse cuenta de que había pasado más tiempo del debido frente a su dispositivo y José, que había estado atento a los movimientos de su hija los últimos días, subió lentamente la escalera, evitando hacer cualquier sonido, para así poder confirmar al fin aquello que intuía.

Ya frente a la puerta del dormitorio, la abrió cuidadosamente, y atónito observó los extraños movimientos que realizaba aquella cabeza: parecían emular una danza antigua, mientras los ojos de la joven parecían desencajarse de sus órbitas, al beber aquellas palabras que surgían como una fuente de luz en la pantalla holográfica. El hombre quedó tan impresionado ante el extraño y hermoso espectáculo que no pudo contener el aliento delator de su presencia, el cual desfiguró el rostro de su hija al verse descubierta en esa situación. El padre, tratando de mantener la calma por el bien de ambos, solamente atinó a llevarse el dedo índice a los labios para indicarle que no dijera nada. Luego le guiñó un ojo, se acercó y le susurró que simulara normalidad, que luego hablarían, y, para no levantar sospechas, le indicó en voz alta que bajara a cenar. Su hija, con los ojos cargados de lágrimas, asintió, evitando con el mayor esfuerzo posible que alguna de ellas se le escapara. Por un momento, a él le pareció verla tan pequeña como aquella vez en la que, jugando, se había raspado la rodilla y en un llanto ahogado clamaba por su padre. El corazón se estremeció en su pecho al verla tan indefensa. Debía acelerar las cosas para ayudarla, lo antes posible...

La cena transcurrió más silenciosa que de costumbre. A las 20:30 ya se habían retirado de la mesa, y se disponían a sentarse frente al holotransmisor para informarse

de las buenas nuevas que anunciaba diariamente el departamento de *Vida Feliz y Saludable*.

Ambos intentaron verse lo más normales posible, a pesar de que sus pensamientos divagaban en qué podrían hacer luego del terrible momento que habían protagonizado, pues si algo tenían muy en claro los dos era que mamá no debía verse envuelta en esa situación.

José no temía por lo que le pasara a él, pero sí por lo que pudiera sucederle a la mujer que le había regalado lo mejor de sí durante tantos años, hecho que lo obligaba a tener que apresurarse a encontrar una solución. En dos semanas se llevaría a cabo el chequeo anual de la familia, y la condición de Mary ya no sería sostenible por mucho tiempo más; si él se había dado cuenta tan rápidamente, alguien más podría hacerlo, especialmente en el lugar donde su hija trabajaba.

Luego de pensar profundamente qué hacer, se dirigió a su escritorio y sacó de un cajón celosamente cerrado con llave unos instrumentos que guardaba desde hacía años; los había heredado de su abuelo y eran considerados unas verdaderas reliquias. Los había utilizado el anciano durante su niñez, cuando todavía se estaba llevando a cabo la revolución digital y los jóvenes de clase media y baja debían valerse de ellos para registrar información en hojas de papel, elementos ambos que habían sido quitados de circulación desde hacía tiempo por atentar contra la naturaleza. Trató de recordar cómo se usaban y, con su mano trémula, logró garabatear un pequeño mensaje para su hija, que luego depositó debajo de la almohada de su cama, junto a un pequeño block de hojas amarillentas y un lápiz. Esto les permitiría mantenerse en contacto, sin ser detectados por los grandes programas informáticos que diariamente chequeaban todas las comunicaciones llevadas a cabo a través de los dispositivos individuales que poseía cada uno de los habitantes; aunque, aún así, implicaba un gran riesgo. Respiró profundamente antes de salir de la habitación y trató de confiar en el buen criterio de su hija.

#### IV

Mary se retiró a su habitación, aún en shock por lo sucedido unas horas atrás, pero con el corazón tranquilo, gracias a la mirada cómplice de su padre. A ella también le había caído terriblemente mal el recordar la fecha del examen anual, pues sabía que su actual condición sería fácilmente detectable, incluso por los funcionarios más novatos, principalmente porque si algo había cambiado radicalmente en ella era la forma en la que concebía ahora al partido, al departamento de *Vida Feliz y Saludable*, y toda la sarta de engaños con los que este tenía sumida a la población. Ya no le era posible simular, como tanto había practicado toda su vida, el amor que se suponía debía sentir por todo ello. Tenía que buscar la forma de cruzar la frontera, ese gran muro metálico que se había des-

plegado desde hacía tanto tiempo para separar a los habitantes de las nocivas ideas del exterior; esa era la única solución viable. Según lo que había leído, allí, de ese otro lado, su cabeza podría desarrollarse libremente, y podría disfrutar de expresar su pensamiento y conocer a otros como ella, ansiosos de saciar ese vacío.

Unos minutos más tarde recostó su cabeza en la almohada y sintió algo que la incomodó. Extrañada de lo acontecido, la revisó y se encontró con que debajo de ella yacía una nota firmada por su padre, en donde se exponían las ideas que tenía para ayudarla. Padre e hija tenían la misma solución en mente, debía abandonar ese lugar; él se encargaría de eso, ella simplemente debía confiar en él y actuar de la forma menos llamativa posible. Pero lo que más la emocionó de todo aquello que su padre había escrito era la confesión de que su abuela estaba viva del otro lado del muro, y que, como ahora ella, se había visto obligada a abandonarlo todo para no renunciar a su existencia y a sus ideales. En cierta forma, la historia se repetía, aunque la ilusión del reencuentro que acababa de anidar en su pecho le daba a Mary fuerzas y buenos augurios para su empresa. Con dificultad dibujó algunos caracteres a modo de respuesta, los guardó en una de sus medias y, por primera vez en mucho tiempo, logró conciliar el más dulce de los sueños. Allí, en ese lugar onírico, se vio a sí misma gozando de la belleza seductora del conocimiento que su inconsciente había creado sobre ese mundo otro, extra frontera y sin fronteras, en el que bailó al compás de sonidos prohibidos hasta que las luces se encendieron en el interior de su habitación.

Un nuevo día había llegado, y con él el tiempo se hacía cada vez más corto para escapar. Luego de verificar que sus padres no se encontraban en el dormitorio matrimonial, se inmiscuyó en él y dejó la nota dentro del zapato de su padre. Suspiró, tragó saliva y bajó al comedor, intentando verse lo menos llamativa posible.

Pasaron un par de días y Mary se impacientaba. Su padre no había dejado ningún mensaje, incluso no lo había visto mucho, últimamente, de modo que ella no sabía cómo interpretar realmente esa situación. Su cabeza comenzaba nuevamente a espiralarse, al verse obligada a resistir la tentación de continuar con sus lecturas, pero también al pensar en que tal vez su padre pudiera llegar a traicionarla, y aún más, cuando caía en la cuenta de que para ella la arena del reloj se escapaba más rápido de lo que deseaba. Apenas le quedaba poco más de una semana para escapar de allí. Todos estos pensamientos se mezclaban y golpeaban dentro de su cabeza, dándole, en ocasiones un aspecto tan grotesco que en cualquier momento podrían llamar a su puerta los esbirros del departamento- Tenía que controlarse, tenía que tranquilizarse y confiar; no le quedaba otra alternativa.

Al llegar la séptima noche, finalmente recibió su tan anhelada respuesta.

En una nueva nota, su padre le decía que se preparara para partir dentro de dos días, que estaba todo pronto, y que fuera muy cuidadosa porque no habría otra oportunidad.

## V

Partieron luego de que Mary regresó del trabajo. Ella se despidió de su madre, forzando una sonrisa, mientras terminaba de cerrar la pequeña mochila que había preparado para la ocasión. Se subió al vehículo de su padre, iniciaron la marcha y durante unos minutos ambos contuvieron sus palabras. Se bajaron frente a un modesto establecimiento de comidas para no despertar sospechas y entraron a tomar una bebida caliente. Allí, el ambiente que se había creado en la mesa que ocuparon tenía el aire de la última cena, donde convivían la muerte de aquel Cristo que mencionaban las antiguas escrituras, y que la joven leyó tiempo atrás, y su resurrección. Su mente divagaba. Por momentos intentaba aferrarse a esa última imagen del Cristo resucitado, y volverse una con ella, pero su corazón no le dejaba olvidar esa otra, la de aquel cuerpo mutilado en la cruz... Durante esos breves momentos, los sentimientos de alegría y tristeza se abrazaron fuertemente en su pecho, y lo mismo ocurrió en las entrañas de su progenitor.

En calmo silencio retomaron la marcha.

Luego de unas horas de viaje hacia su destino, mientras dejaban atrás la ciudad y se adentraban a los campos de cultivo donde las cámaras se encontraban más espaciadas, José le dio a conocer a su hija los detalles del plan de escape. La única forma viable que había encontrado de atravesar aquel muro impenetrable, de forma segura y sencilla, era a través del vertedero por el cual se desechaban los residuos que eran imposibles de reciclar. Estos, que lo único que podrían hacer dentro de aquel pulcro lugar era estropear la vista de los habitantes, eran expulsados lejos de ese lugar por un gran tubo varios kilómetros, por lo que Mary estaría segura al momento de salir de la gran envoltura que la recubriría durante el paseo.

A cambio de sus reservas de alcohol y una jugosa transferencia de dinero –los ahorros de toda su vida–, el hombre había conseguido la mejor ruta de escape para su hija. Eso, al lado de lo que valía ella para él, era nada, absolutamente nada en comparación a la vida de su pequeña, pero tampoco quería que ella supiera ese detalle.

Cuando estaban llegando a su destino, José le alcanzó una gran bolsa negra en la que se encontraba un traje muy similar a los que utilizan en los parques de entretenimiento de temática invernal, y un casco enorme para su gran cabeza, parecido a los que usan los trabajadores que mantienen en pie el muro, aunque de hechura evidentemente casera, pues conseguir uno que se ajustara a tan extraño cráneo era imposible. Enseguida ella comprendió que debía ponérselos cuando llegaran a su destino.

El viaje de padre e hija estaba llegando a su fin.

Ambos se bajaron del coche y caminaron hacia un gran elevador. Nadie los detuvo en el camino; José también se había encargado de eso. Lentamente subieron en ese

monstruo metálico que los trasladó hasta una enorme plataforma donde se despachaban las grandes unidades de desperdicio. Al llegar allí, Mary comprendió que era momento de estrenar su nuevo atuendo. Se despidió de su padre antes de cerrar el casco y él la ayudó a introducirse dentro de una de aquellas bolsas enormes de residuos en donde realizaría el último tramo de su viaje a la libertad.

La bolsa, cubierta de un líquido repugnante que le permitía deslizarse dentro del tubo con facilidad y evitaba que se estancara, desapareció en un instante frente a los ojos empapados de José. Dentro de ella, Mary pudo sentir la velocidad con la que esta se desplazaba, y eso le había provocado un gran mareo; pero solo debía soportar un poco más, tan solo un poco más hasta que se detuviera. El último tramo de su viaje se sintió como una eternidad, quería salir de allí cuanto antes.

Finalmente, luego de un gran golpe, se detuvo. Invasada por la adrenalina y la felicidad de haber podido abandonar aquella cosa, que ahora despreciaba, desgarraba ansiosa el contenedor. Mary, como aquel Cristo que había resucitado, como ave que rompe el cascarón que la contiene para descubrir su nuevo mundo, se erguía luminosa y celestial, rodeada de aquellos residuos, bajo la blanca luz de la luna. Sus miembros necesitaron de unos momentos para reponerse de todo aquello, y sus ojos debieron acostumbrarse a la claridad que la envolvía. Cuando finalmente pudo desplazar su mirada en derredor, el frío avasalló su corazón y sus lágrimas cayeron incontenibles ante aquel dolor. Todo lo que la rodeaba eran sombras, desechos, animales salvajes y esqueletos humanos. La abuela Tina no estaba allí, y a lo lejos tan solo se divisaban las ruinas de lo que alguna vez había producido el hombre. Todo lo que había soñado encontrar del otro lado del muro no era más que una ilusión creada por su propia cabeza y, al reconocerlo, la maldijo con todas sus fuerzas, hasta que sus piernas se derrumbaron, acompañando un grito desgarrador que encendió en las fieras de aquel vertedero su instinto salvaje. Por un momento pensó en su padre y en los sacrificios que él había realizado por ella, en su madre... Dolorida, asumiendo que ya no quedaba nada por lo que luchar, sin oponer resistencia alguna a la horda, entregó su cuerpo y su ridícula cabeza a aquellas fieras hambrientas, que mutilaron su carne y trituraron sus huesos entre las sombras escondidas detrás del muro.

# NOTAS TRANSVERSALES



## ***La subversión de la lluvia* de Martín Lasalt**

***Daniela De Los Santos***

(Instituto de Profesores Artigas, Uruguay)

Lasalt, Martín. *La subversión de la lluvia*.

Fin de Siglo, Montevideo, 2017.

Martín Lasalt nació en 1977 en Montevideo. En 2015 ganó el premio Narradores de Banda Oriental por su novela *La entrada al Paraíso* y su segunda novela, *Pichis* publicada en el 2016 fue seleccionada para integrar el catálogo *Books from Uruguay* realizado por el Ministerio de Educación y Cultura.



Ese mismo año, la Cámara Uruguaya del Libro le entregó el Premio Bartolomé Hidalgo Revelación por *Pichis*. Publicó además dos cuentos en *13 que cuentan*; *La subversión de la lluvia* es su más reciente trabajo editado por Fin de Siglo.

*La subversión de la lluvia* es una novela distópica con un ritmo de narración acelerado que se refleja en sus veintisiete capítulos cortos donde el relato se condensa, reforzando la historia en la que parece no faltar nada de lo que nos tiene acostumbrado el cine hollywoodense, desde un antihéroe, divorciado y, desempleado de una compañía multinacional, un plan para hacer volar el acueducto que controla el agua, un grupo de mafiosos internacionales que lo persiguen, una femme fatal, un secuestro e interrogatorio y hasta una escena en el auto memorable (aunque no sea, por suerte, el típico cliché de persecución).

Y es que *La subversión de la lluvia* es eso y mucho más, porque en la literatura de Lasalt no falta, en ningún momento, el compromiso social del que hablaba Sartre, podemos verlo con claridad en la premiada *Pichis* donde a través de sus dos personajes principales, el Cholo y la Chola, y en su odisea por conseguir comida, acaba de una vez con el mito de Uruguay: *la Suiza de América* o *el país de las vacas gordas*. En *Pichis*

está la realidad cruda y desesperante, la hipocresía e indiferencia; pero también lo onírico, lo fantástico y el humor que salva en los momentos de desesperación.

En *La subversión...* “la única forma de hacer algo bueno por los demás era pasar por maldito”, como reflexiona Javier Sepúlveda, ser acusado de terrorista y no contar con la ayuda de nadie ya que los ex compañeros de trabajos que prometen ayudarlo son incapaces de comprometerse con otra cosa que no sea el dinero y/o la comodidad, la familia está desintegrada y los valores son desiguales, así apreciamos a un hijo egoísta incapaz de convidar a su padre con un trago de Coca-Cola o a su ex mujer conviviendo con un hombre al que no ama pero que no tiene el valor de echar de la casa.

La historia, narrada por un narrador omnisciente, comienza con un capítulo denominado “La playa” donde se habla de Javier Sepúlveda “el hombre previo al mito [que] fue muerto por los perros de la policía después de una lluvia furiosa” (5). Desde un inicio se adelanta el final de quien será el protagonista de la historia, eliminando todo suspenso, misterio o intriga y, es que alguien con las características de Sepúlveda, no puede sobrevivir en este, ni en ningún mundo: “todas las formas de subversión han sido destruidas por las sociedades humanas, y larga es la lista de herejes deshonorados, eliminados, vencidos, olvidados. Arrastrados a la muerte, a la hoguera, a la locura, al escarnio<sup>1</sup> porque implican el juicio represivo de un grupo o el escarnio con que se sanciona al solitario o al ‘loco’” (32).

Los capítulos sucesivos simplemente se encargarán de contar cómo llegó Sepúlveda a convertirse en mito y por qué murió en el abandono total en la playa devorado por los perros de la ley.

Más allá de la variedad de lecturas que pueden hacerse a la novela, particularmente nos gustaría detenernos en el tema del agua, preocupación del protagonista, pero también del autor que eligió hablar sobre lo que no se habla porque más allá de que la novela nos cuenta de una Compañía internacional de Agua que controla el agua como mercancía elevando los precios de sus productos [...le alcanzó la botella (de Coca-Cola) destapada a Salvador. Pensó: «es más barata que el agua, y eso no es lógico» (74)], llevándose “el agua para venderla a mejor precio en el norte” (23), vendiendo productos “recicladores, inodoros químicos, toallas húmedas y decenas de otros artículos relacionados” (23); el mundo que crea Lasalt, no está lejos de nuestro presente. Veamos algunos números:

El agua potable “constituye el 2,5 % del total del agua del mundo; el 97,5% restante lo encontramos en los mares y océanos” (Bruzzone, 17). Si bien existe actualmente la tecnología para desalinizar el agua de mar, ésta es cara y no se deshace completamente de la salmuera, además de que los productos químicos utilizados para el funcio-

---

1. Duvignaud, p. 34.

namiento de la planta tienen efectos nocivos sobre el planeta. Por su parte, se calcula que el volumen de agua subterránea es “23.400.000 kilómetros cúbicos (un kilómetro cúbico es igual a un billón de litros de agua; en términos gráficos: un uno con doce ceros atrás); frente a los 42.800 kilómetros cúbicos de los ríos. Sin embargo, se desconoce el volumen real y las características de la mayoría de los reservorios” (18).

Como menciona Elsa Bruzzone (2010) en su estudio:

Quién controle el agua potable, controlará la vida y la economía del mundo. Los países más ricos del planeta tienen sus recursos hídricos, especialmente los subterráneos, en vías de agotamiento por la sobreexplotación; y altamente contaminados por desarrollos industriales y agrícolas llevados a cabo sin tener en cuenta el cuidado del medio ambiente. Han depredado alegremente sus recursos naturales y ahora los buscan en aquellos países que aún conservan los suyos. (18)

América por su clima y su suelo contiene el 55,6 % de los recursos hídricos reconocibles del planeta siendo así la región más rica del mundo. “Sólo las cuencas del Paraná-Plata, Orinoco y Amazonas encierran el 30% de los mismos. De ellos, el 42% corresponden a América Latina y el Caribe” (76).

EE.UU., por su parte tiene el 40% de sus ríos y lagos contaminados y desde 1998 implementa el canje de deuda externa por naturaleza que según informó en junio de 2005 funcionaba a las maravillas. Así, siete países latinoamericanos y caribeños en 2003 canjearon un parque nacional que abastece el agua potable para la población y el 50% del agua del Canal de Panamá; en 2004 se entregó otro parque con gran diversidad biológica que une América del Norte y Central con América del Sur, y para fines del 2008 se habían sumado dos países más al canje.

En América del Sur donde se encuentra el pulmón verde del planeta, la región con mayor riqueza genética y biodiversidad del mundo no ha estado alejado de los intentos de EE.UU. de apoderarse de la región, los cuales no son nada nuevo. “Ya en las primeras décadas del siglo XIX un mapa sugería la creación del Estado Soberano de la Amazonia [...] incluso han presionado al gobierno brasileño para que aceptara declarar el lugar como «Patrimonio de la Humanidad». Brasil se negó” (101-02).

En cuanto al acuífero guaraní

es el cuarto gran acuífero del mundo, pero el primero en la categoría de renovable. Se extiende por las cuencas de los ríos Paraná, Uruguay y Paraguay. Tiene una superficie aproximada hasta la fecha de 1.194.000 kilómetros cuadrados de los cuales 839.000 corresponden a Brasil, 226.000 a Argentina, 71.000 a Paraguay y 59.000 a Uruguay, que representan, el 10% del territorio de Brasil, el 6% de Argentina, el 18% de Paraguay y el 25% de Uruguay. (119)

Como declara Sepúlveda: “Hay cada vez menos agua dulce. Esto pasa desde mediados del siglo XX, y no porque papá se olvidó de cerrar la canilla, no, mi amor, por eso no es. Es por el modelo de producción, es porque se trata el agua como un bien eco-

nómico, mi vida, porque se busca la ganancia a corto plazo y no se piensa que tenemos cada día menos acceso, y después no va a quedar nada” (24).

Pero cuando “La Compañía informó en sus campañas de publicidad que casi no quedaba agua y solo se podía racionar y elevar plegarias para que volviera a llover” (23), el común de la gente no duda en obedecer: “-¡Qué sequía! ¡Cuándo caerán dos gotas, Dios mío!” (32). De este modo, nos quitamos nuestra responsabilidad y complicidad de los sucesos pasados y de nuestro provenir, amparándonos en un ser superior como en los tiempos más antiguos.

Ahora bien, por más que el accionar de Sepúlveda comience después de ser despedido junto con 499 empleados más, en él la idea se gestará mucho antes; él que fue el encargado de “vender contratos de la Compañía, cerrar conexiones impagas y clausurar empresa” (9) se dará cuenta que

a cambio de estos servicios recibió un salario humilde pero seguro, el destrato absurdo de los jefes que sabían la mitad de lo que sabía él y trabajaban menos pero ganaban el doble, el desprecio impermeable de su exmujer, por lo menos según él lo recordaba, y varios ataques de abonados perjudicados por su labor. (9)

Al hacer su trabajo, no solo contribuyó a la riqueza y empoderamiento de la Compañía sino que también, vendió el agua de su país junto con su conciencia, él es culpable junto con el resto de sus compañeros, aunque solo sea en menor grado, de las consecuencias que sufren todos: la escases de agua y del costo que pagan por ella: “había comprado tres botellitas de agua porque no se conseguían botellas de cuatrocientos... solo de doscientos, y casi al precio de las de cuatrocientos, un disparate” (31).

Solo Sepúlveda tomará la capa de héroe, aunque invisible, manchada e inútil, llegará hasta el final con su objetivo de hacer explotar el acueducto del agua que controla la lluvia, pero antes vivirá una serie de peripecias que lo irán degradando como hombre, mental y físicamente: recibirá amenazas, perderá a su madre, se separará de su familia, será abandonado por sus compañeros, lo usarán y traicionarán, estará varios días herido e inconsciente y solo se recuperará para seguir decayendo mientras es buscado como un terrorista por la policía, “pero también los agentes de la Compañía y de otras multinacionales: la china Dánshui, la francesa Bonaparte y la alemana Wesserreich”(7). Es su desesperación lo venderá todo, incluso un riñón mientras observa y es observado por una rata que bautiza Ernestina en un sótano de mala muerte. Del encierro y la clandestinidad pasará a la luz del día, solo para morir “por los perros de la policía después de una lluvia furiosa que golpeó la capital por quince minutos” (5).

Sepúlveda cumplirá su cometido: volará en pedazos el acueducto y le dará libertad al agua: “Los caños y las canillas reventaron, el agua comenzó a manar de las paredes” (119). Sublevará los elementos naturales aprisionados para que luego los hombres, que han permanecido dormidos, los sigan: “la calle se estaba llenando de gente que iba como

un río de hormigas hacia la zona del centro, a las oficinas de la Compañía. Empezaron a escucharse coros que decían que se fuera la Compañía y que el agua era de todos” (123).

La subversión de los hombres vendrá solo después y a consecuencia de la subversión de la lluvia, aunque las consecuencias no seas buenas, porque hace rato se entregó el poder y el gobierno de sus vidas a los verdugos, y la subversión sea, simplemente, “dos semanas enteras a romper y quemar y matar” (127) sin una meta, sin una solución real a los problemas presentes y un plan a futuro. La subversión de los hombres fue una simple copia de un elemento natural que golpeó quince minutos de manera furiosa y desapareció, cuando debería haber significado un despertar de sus conciencias e inteligencias dormidas, por eso como nos enseña Lasalt, está condenado al fracaso.

### **Bibliografía citada**

Bruzzone, Elsa. *Las guerras del agua. América del sur, en la mira de las grandes potencias*. Capital Intelectual, Buenos Aires, 2010.

Butler, Judith. *Lenguaje, poder e identidad*, Síntesis, España, 1997. [https://programadssr.files.wordpress.com/2013/05/butler-lenguaje-poder-e-identidad\\_ocr.pdf](https://programadssr.files.wordpress.com/2013/05/butler-lenguaje-poder-e-identidad_ocr.pdf)

Cámara Uruguaya del libro: <http://www.camaradellibro.com.uy/presentacion-la-subversion-la-lluvia-martin-lasalt/>

Duvignaud, Jean. *Herejía y subversión*. Icaria, Barcelona, 1990.

Ricciardulli, Andrés. “Las historias distópicas llegan a la novela uruguaya.” *El Observador*, 2017. <https://www.elobservador.com.uy/las-historias-distopicas-llegan-la-novela-uruguaya-n1142916>

## Cuentos que vienen de tiempo atrás

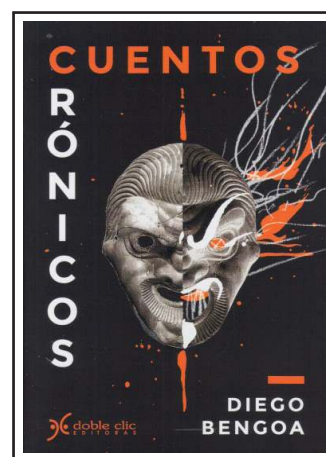
**Alicia Semiglia**

(Consejo de Educación Secundaria - Universidad del Trabajo de Uruguay,  
Grupo de Investigación sobre Literatura Fantástica Uruguaya)

Bengoa, Diego. *Cuentos crónicos*.

Doble Clic Editoras, Montevideo, 2017.

Estos *Cuentos crónicos* constituyen un viaje que atraviesa diversos tiempos y espacios. Algunos de los personajes que habitan sus relatos bien pueden ser reconocidos en la calle, portadores de una idiosincrasia en la que nos vemos reflejados como frente a un espejo; otros son tan exóticos y lejanos que poseen la capacidad de atraparnos a partir de su extrañeza.



Diego Bengoa, abogado oriundo de Montevideo (pero cada vez más propenso a disfrutar del campo), le proporciona espacio al escritor y presenta esta propuesta forjada a lo largo de diez años. Tal vez por eso les atribuya el adjetivo “crónico” a cada uno de sus relatos. Los hay creíbles por lo realistas, muy pocos reflejan un tono local, en otros reconoceremos guiños con la novela negra, la sorpresa se instalará con la intromisión de Quentin Tarantino como personaje, y otros forman parte del ámbito de lo fantástico.

El primero es “Caleidoscopio” y transcurre en París. El encanto de Montmartre sirve de escenario para una historia con amores desavenidos y el esfuerzo por recuperar uno en especial. El protagonista bien puede ser un rioplatense adoptado por esa capital. Su lenguaje coloquial nos devuelve esa impresión. Es evidente que el autor se refiere a un París conocido, con escaleras y rincones retratados desde la vivencia, y menciona al pasar<sup>1</sup> –en relación al proceso de creación de este cuento– un cortometraje de Claude Lelouch que lo ayudó a definirlo. El vértigo plasmado en este corto –*C’était un Rendez-Vous* (1976)– sin duda le infunde el grado de intensidad al romance, pero Bengoa se toma su tiempo para ahondar en las descripciones.

1. En una video entrevista para Canal M Uruguay publicada en Youtube el 18/12/2017. Consultado el 26/05/2018.

La numerología como ciencia, misticismo y superstición se instala en “El cuatro”, una historia de pescadores con cierta intertextualidad con “El ahogado más hermoso del mundo”, de García Márquez. Un viejo pescador recuerda un evento que lo marcará de por vida. El olor a mar “mezclado con cierto olor que luego identificaríamos” (33) nos invade ante el descubrimiento del “ahogado desconocido” –el trabajo de las imágenes sensoriales se destaca en la narrativa de Bengoa–. Una procesión con el “muerto” uniendo un pueblo tras otro, el número cuatro presente en todo el relato, un hechicero, barro, azufre, componentes mágicos y un ídolo caído cerrarán la historia marcada por una maldición.

En “El hombre vuelve al hombre” el espacio se traslada a la India. El protagonista (un anciano perteneciente a la nobleza inglesa) recuerda las aventuras compartidas de muchacho junto a un joven nativo. Una cítara de origen misterioso aportará el componente mágico a la historia. Los sonidos, colores y olores de la India envuelven a los personajes transportándolos al mundo de los sentidos y las pasiones incontrolables. Luego de muchos años el anciano regresa y toma conciencia de la despedida, conectada con el título del cuento.

En los dos últimos mencionados se produce un alejamiento del realismo y encontramos “una inquietante fusión o confusión de fronteras entre lo racional y lo irracional, entre lo vivido y lo imaginado que caracteriza a la experiencia de lo fantástico” (30), como sostiene Juan Herrero Cecilia.

En “Tornuak” el desenlace del cuento precediendo al resto de la historia (al mejor estilo de los films de Tarantino) no disminuye el interés por conocer lo que se viene. Pero no solo esta prolepsis (o flashforward, como se prefiera) hace contacto con el director de cine, sino que Tarantino se incluye en la historia como personaje. Una vivencia revelada por la madre del protagonista en un “*Video Archives*” en Manhattan Beach le proporciona el origen de su nombre y parece inclinar los acontecimientos para desarrollar la trama al mejor estilo del director. Unas botas entregadas como ofrenda desatarán el desenlace. Si antes se destacó el uso de imágenes sensoriales, se puede resaltar aquí la descripción del resoplo de un enorme animal, que hace percibir la temperatura del aire respirado, así como el ambiente que describe cuando el protagonista ingresa a un bar en el que “Al abrir la puerta, un ruido de carambola de pool sonó como acorde de bienvenida” (59), la voz de Karen Carpenter entonando “Jambalaya” resonando en todos los rincones, promueven en el lector el ingreso a la historia, otorgando al relato un efecto cinematográfico. Ocurrirá como el mismo Tarantino ha manifestado: “La historia nunca termina del todo, siempre queda algo en el aire” (en una entrevista publicada en *El Cultural*).

Este efecto también se refleja en la lectura de “Em” al alterar el orden de los acontecimientos. Recuerdos que persisten en las células cerebrales, mutaciones genéticas,

una droga y el acuerdo entre un inspector de la policía de Nueva York y un brutal asesino serial permitirán que una venganza pueda concretarse.

Si hablamos de aire local, tenemos que referirnos a “El Ahogado”, el cuento más breve de todo el libro –Bengoa lo sintetiza con una excelente economía de recursos–. Se desarrolla en el departamento de Flores. El título del cuento comienza a desplegar diversas connotaciones que se cruzarán con el nombre de un arroyo, personaje crucial que debe ser atravesado por un hombre con su caballo en medio de una furiosa tormenta con el objetivo de salvar un amor.

La diversidad de estilos que se conjugan en este libro dice mucho acerca de la ductilidad de este escritor, que en esta instancia se aleja de su modalidad como “Pepe Sacapuntas”, seudónimo con el que efectúa ácidos comentarios y opiniones en su propio sitio Web y en “Montevideo Portal”.

Nos complace pensar que Diego Bengoa continúe abriéndole espacio al escritor.

### **Bibliografía citada**

Herrero Cecilia, Juan. *Estética y pragmática del relato fantástico: las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2000.

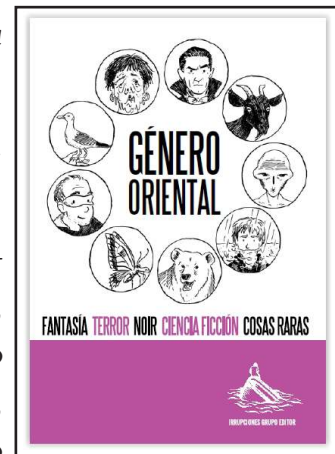
[www.elcultural.com/revista/cine/Quentin-Tarantino/25779](http://www.elcultural.com/revista/cine/Quentin-Tarantino/25779) (consultado el 21/05/18).

## El legado de los “raros”: Género oriental en diálogo con una tradición nacional

**Mariana Moreira**

(Consejo de Educación Secundaria,  
Grupo de Investigación sobre Literatura Fantástica Uruguaya)

*Género oriental. Fantasía. Terror. Noir. Ciencia  
Ficción. Cosas raras.*  
Irrupciones, Montevideo, 2017.



El primer encuentro con el libro implicó observar detenidamente su tapa, pues en ella se encuentran nueve imágenes, que me resultaron “extrañas” en una primera instancia, pero que lograron despertar mi curiosidad; el estilo caricaturesco, sencillo, en color negro sobre fondo blanco rodeando el título invitaba a intentar descubrir a qué aludían, lo cual sumado al sugerente título y a las etiquetas “fantasía”, “terror”, “noir”, “ciencia ficción” y “cosas raras” acabaron por convencerme de iniciar la lectura lo antes posible.

Ya en el interior nos encontramos con el conjunto de veintiún relatos, sumamente variados en cuanto a la temática, escritos todos por uruguayos pertenecientes a distintos puntos del territorio y de edades muy diversas, que están precedidos por una nota del editor.

En esa nota introductoria, que prepara al lector para lo que allí encontrará, se puede apreciar una postura crítica en cuanto a la forma en la que este tipo de textos, catalogados como “no-Realistas” y “cosas raras”, han sido desplazados por la tradición al considerarlos como literatura “de segunda” que apenas fue rescatada en forma parcial, según lo planteado por el editor, por la denominada Generación del 45 –o Generación crítica– a partir de la categoría de “raros” que propone Ángel Rama en su prólogo a *Aquí. Cien años de raros*; la cual es retomada aquí para referirse a los relatos del volumen: “En Uruguay tenemos un puñado de “raros”, que según Rama “no escriben fantasía, sino que interpelan a la naturaleza”. Aquí van, entonces, más raros. [...] Porque Rama, algo de razón tenía” (9-10). De esta forma el editor, que no se identifica en

ningún momento, inscribe estos cuentos dentro de una tradición literaria nacional que viene siendo cultivada desde hace años, dándole un sentido específico a la elección del título de la obra, ya que se puede apreciar, luego de la lectura total, el diálogo existente entre algunos de los escritores aquí reunidos y aquellos que han logrado dejar huella en nuestra literatura con sus “rarezas”, como lo son por ejemplo Mario Levrero, Felisberto Hernández y Horacio Quiroga, entre otros.

Luego de tan breve pero rica introducción es que nos encontramos con el primer relato: “La novia de Lugosi” de Andrea Arismendi, donde se puede percibir la influencia que tienen la muerte y la figura del famoso actor de películas de terror Béla Lugosi en la construcción de la personalidad de la joven protagonista. Lo más impactante en esta historia son las imágenes viscerales que aparecen en repetidas descripciones y que presentan una estética que se asemejan al estilo del cine gore, lo cual lo hace sumamente interesante. A este le sigue “Trampa de osos” de Nina Blau, donde se esboza una idea sobre lo primigenio y lo instintivo del ser humano cuando es capaz de despojarse de su humanidad. En el que también se distinguen rasgos de una literatura feminista, ya que el regreso a lo primitivo en este caso implica el empoderamiento de esa narradora en primera persona, producto del encuentro entre ella y “la osa” como se aprecia en el siguiente fragmento: “Y entonces, frente a mi escepticismo, rugió de tal forma que no me quedó más opción que creerle, [...] su rugido fue tan propio de la selva, tan antiguo e instintivo que me hizo vibrar adentro una sucesión de imágenes que a veces soñaba, me dio unas ganas terribles de desnudarme y correr y gritar y escapar furiosa de mi humanidad castrante...”(24-25)

En tercer lugar, Horacio Cavallo nos entrega “La niña que convocaba a las gaviotas”, en donde el narrador personaje es quien relata desde su madurez lo que vivió de niño un verano en el balneario Marindia; lugar en el que se encontró con una niña muda y muy extraña con la capacidad de realizar milagros. Lo sobrenatural de la experiencia presentada en la historia es algo que se va construyendo de forma progresiva a través de una prosa muy pulida que logra mantener la atención del lector, que se ve atrapado por la nostalgia y la ternura con la que son presentados los acontecimientos.

El cuarto relato del conjunto es “Aguas negras” de Eduardo Cuadrado, en donde se actualiza la historia del hombre que es tentado por el diablo. En este caso el encuentro está ambientado en la actualidad uruguaya, específicamente en el espacio de los marginados, el descampado junto al asentamiento. La representación de la pobreza y todo lo que ella implica está muy bien lograda por ese narrador externo que nos propone una mirada bastante crítica sobre ella, que se evidencia en las descripciones minuciosas del espacio; pero también en el diálogo que mantienen los personajes. Otro punto interesante a tener en cuenta en este texto es la relación que hay entre él y el cuento “Rodríguez”

de Francisco Espínola ya que a pesar de las diferencias en la forma en la que ocurren los acontecimientos también se aprecian varios puntos de contacto entre ambos. "...y al mirar hacia el descampado alcanzó a divisar frente a la cañada una silueta oscura que permanecía erguida de espaldas mirando hacia la cañada" (43).

Carolina Cynovich es la siguiente autora que se hace presente aquí con una historia muy original llamada "Cactus o la historia de un coro", en ella los acontecimientos se van desarrollando de forma muy organizada sin precipitar o forzar el suceso "extraño" que apenas dura un fin de semana en la vida de un hombre común. En donde la aparición de un cactus de la noche a la mañana frente a la casa de Héctor y la forma en la que esto lo afecta es el motor de toda la narración. Luego de ella nos encontramos con el cuento "El regreso del capitán rayo" escrito por Pablo Dobrinin, en donde un inspector de policía debe resolver un crimen ocurrido en un Montevideo distópico; influido claramente por la estética noir pero que a medida que avanza la ficción comienza a adquirir un matiz más afín a las aventuras de súper héroes, pues precisamente la clave para resolver el asesinato está ligada a un héroe de la infancia del protagonista. Aquí la mirada de ese hombre adulto que observa la forma en la que el paso del tiempo ha actuado sobre quién marcara su infancia lleva al lector a conmoverse y a evocar a sus propias figuras significativas, lo que permite disfrutar aún más lo que ofrece el autor en tan atrapante relato que se desarrolla ante sus ojos de forma casi cinematográfica.

El séptimo texto, "Partes del cuerpo" de Juan Andrés Ferreira, es el más extraño de todos los que se encuentran en el libro. Su estilo fragmentado y lo caótico de su estructura sumado a la criatura fumadora compulsiva obsesionada con el stand up, que se roba la atención desde el momento que aparece, no permite clasificar a esta historia más que como una "cosa rara", como bien nos sugería la tapa del libro y la nota del editor. Le sigue a este "Abuela Nicasia" de Luis Edilio Gómez que en cambio, gracias a su sencillez en la narración, es capaz de perturbarnos con el giro inesperado que se produce con la tierna abuela en el momento que es descubierta por su nieta en el acto de "perfumarse el alma".

Posteriormente, tomando uno de los tópicos recurrentes de las películas de terror, Darío Iglesias nos trae "Más que un juego"; donde logra sorprender al lector con el abordaje que realiza, "muy a la uruguaya" en el lenguaje utilizado y en la ambientación, de los juegos espiritistas. En este caso unos adolescentes se reúnen a jugar al "juego de la copa", pero el espíritu que invocan intenta advertirles constantemente que no lo sigan haciendo. Afortunadamente lejos de caer en el cliché de la posesión demoníaca, la historia se resuelve de forma inesperada y original al descubrirse quién es el narrador.

Continúa el volumen con "Estilo pecho" de Matías Larramendi, en que se relata un "fantástico" viaje por el transporte público capitalino en el que la superposición de

eventos y situaciones posibles, que afectan a diario al usuario montevideano promedio, logran crear un relato atrapante y vívido que por su estructura y características logra evocar de cierta forma la narrativa de Felisberto Hernández. A este cuento le sigue “Los que no hemos vivido de verdad”, escrito por Pedro Peña, donde el narrador en primera persona, a través del recuerdo del castigo que reciben los indiferentes en el infierno de Dante y la certeza de que morirá pronto a causa de un cáncer en el páncreas, decide hacer algo memorable en su vida para eludir ese castigo.

Por otro lado en “Género” de L. F. Phipps (Leticia Feippe), nos encontramos frente a una historia terrorífica que se va desarrollando poco a poco en torno al joven Yael, de carácter excesivamente concreto y sencillo, que resulta más impactante para el lector gracias a la actitud inverosímil que toma el protagonista tras descubrir la espeluznante verdad que ocultaba su esposa. En cambio a continuación Melina Regalini en “Una noche más” apunta al impacto de la brevedad; su relato es bastante particular en tanto juega con lo trágico y lo irónico de la situación presentada, pues la narradora se va derritiendo, en forma literal cual si sufriera una especie de combustión espontánea, a la vista de varias personas que creen que lo que están presenciando no es más que una performance preparada.

Luego, con un interesante sentido del humor, aparece “El gran y más enorme cuento” de Lucía Reherman; donde se desarrolla el encuentro entre dos alienígenas y una joven uruguaya motivado por el hecho de que en Uruguay se encuentran los tres descubrimientos más grandes que una civilización inteligente pueda descubrir, que están relacionados directamente con la cultura popular uruguaya. El fuerte de esta historia radica en la sencillez hogareña en la que se produce el encuentro, pero también en los comentarios que se cuelan en la trama, referentes a las políticas de género y al feminismo. A este le sigue el relato de Mercedes Rosende, “Entre dos luces”, que nos introduce en la vida de una mujer que comienza a salir con un escenógrafo que es capaz de transformar su apartamento en los lugares más exóticos imaginables para los encuentros sexuales, con la particularidad de lograr que la experiencia vivencial de la escenografía se sienta “real”; hasta que en determinado momento deja de hacerlo y ello lleva al fin de la relación. Uno de los elementos que llama la atención aquí son los sueños de la narradora. Estos son sobre distintos animales al inicio y durante la relación, pero que cambian radicalmente cuando ella es capaz de ver cómo luce en realidad el apartamento de su pareja, que es lo que motiva la ruptura. Por la forma en la que se describen los distintos escenarios preparados por Pedro para los encuentros, se puede vincular su apartamento con el cuarto de juego de los niños de “La pradera” de Ray Bradbury, ya que la experiencia incluye en ambos casos lo visual, lo sonoro, lo olfativo, e incluso lo táctil.

El relato que encontramos a continuación es “Enkidu”, de Renzo Rossello, que se readapta a un contexto mucho más actual uno de los combates ocurridos en el poe-

ma épico de Gilgamesh. Pero en este caso Enkidu es un camión y su conductor, que es quien narra los acontecimientos y nunca dice su nombre, sería el héroe Gilgamesh; lo interesante en él es la forma en la que se readapta el mito. A este le sucede el cuento de terror “Cajón cerrado”, escrito por Rodolfo Santullo, que se desarrolla en un barrio de la ciudad de Melo, donde la soledad sumada a una serie de acontecimientos extraños llevan al personaje a aborrecer el apartamento que había comenzado a alquilar hacía muy poco tiempo. Las experiencias oníricas que se presentan en el relato durante la vigilia del joven Ricardo son muy interesantes y dejan lugar a la idea de que ese pequeño barrio, casi desierto durante el día, es una especie de “entre lugar” en donde se conecta el mundo “real” con otro de corte demoníaco. En cambio en el siguiente, “Alguien sabe” de Brunela Tedesco, vemos el proceso de decadencia de un hombre que tras matar a otro acaba por enloquecer. La paranoia del asesino, que inicia al descubrir una nota que dice “Alguien sabe”, está muy bien lograda gracias las reiteraciones que aparecen constantemente en el texto: ““Alguien sabe”, repetía él, intentando discernir los conocedores de los desconocedores. “Alguien sabe”, y asomaba la cabeza por encima de la muralla de plástico barato que lo separaba del resto del espacio...” (179).

Posteriormente aparece “El hormiguero” de Henry Trujillo, que ya había sido publicado anteriormente en 2001, en el libro *El fuego y otros cuentos*, que nos acerca a una tragedia ocurrida en un tranquilo pueblito uruguayo, en donde se puede observar el sentir de quienes viven alejados de la ciudad y no son contemplados por el resto del país. Esto claramente se puede apreciar en el siguiente, de entre tantos comentarios, que realiza el narrador: “Me quedé escuchando la radio y tomando mate, mientras la ventana se pintaba de gris. Inútil, no pasaban nada. Nadie se acordaba de nuestro pueblo ni aunque lo borrarán del mapa” (195). Pero más allá de eso también es interesante aquí la actitud que toman los distintos habitantes del lugar frente a la desaparición de uno de sus miembros más vulnerables, una niña, y la forma en la que el mismo narrador actúa al final del relato, bastante impactante por lo tristemente verosímil.

Ya hacia el final de libro, en penúltimo lugar se encuentra Bolívar Viana con “Problemas a la hora de ir a comprar bizcochos”, en donde un joven ante situaciones que lo incomodan activa un mecanismo de defensa que consiste en su desdoblamiento, provocado en este caso por la mirada indiscreta de una panadera. Finalmente cierra el volumen “Naturaleza muerta” de Guzmán Vila, un cuento que oscila entre el terror y lo fantástico, en donde la fascinación del protagonista por un cuadro lo lleva a su apropiación indebida de la cual se arrepentirá, ya que a pesar del final abierto la desgracia se da por entendida cuando recibe como obsequio una segunda pintura.

Luego de tan extenso recorrido por la obra se puede apreciar que *Género Oriental* nos presenta una colección de relatos que dialogan con una tradición literaria uru-

guaya, pero que imponen también su propia impronta. En donde el punto fuerte radica en lo heterogéneo del volumen en cuanto a sus autores, sus historias, y su propia representación del acervo cultural uruguayo que resulta fácilmente identificable por el lector oriental. Razones por las que se hace casi imperativo añadirlo a nuestra colección en la medida que nos otorga un claro panorama de la “rara” narrativa breve uruguaya de los últimos tiempos que no deberíamos dejar de leer.

### **Bibliografía citada**

Rama, Ángel. Prólogo. *Aquí. Cien años de raros*. Arca, Montevideo, 1966, pp. 7-12.

## Una narrativa de la violencia

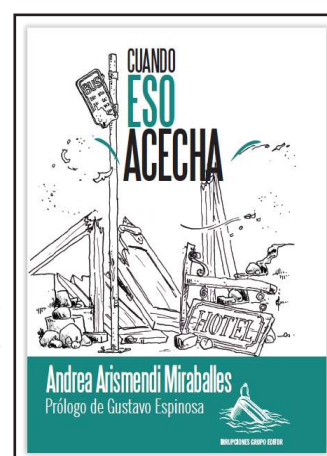
**Rodrigo Villaverde**

(Consejo de Educación Secundaria,  
Grupo de Investigación sobre Literatura Fantástica Uruguaya)

Arismendi, Andrea. *Cuando eso acecha*.

Prólogo de Gustavo Espinosa.

Irrupciones, Montevideo, 2017.



*Cuando eso acecha* es el último libro publicado por la Prof. Andrea Arismendi Miraballes, escritora nacida en Montevideo en 1975. Su título, buscadamente ambiguo, sitúa desde el primer momento al lector frente a la incertidumbre: ¿qué es “eso”? Como para acentuar este aspecto, el deíctico aparece destacado en la portada con un color diferente.

Inmediatamente, el indefinido “eso” puede remitirnos a dos referentes anteriores: el personaje *It* de la novela homónima de Stephen King (como ya apuntara Alicia Torres, y el concepto de “lo ominoso” (*das unheimliche*) de Sigmund Freud, sugerido por el propio prologuista del volumen, el escritor Gustavo Espinosa. En ambos casos está presente la idea de algo inexplicable, perturbador y peligroso para el experimentante de una situación. Sin duda lo ominoso irrumpe en los relatos aquí reseñados.

Ahora bien, siendo justo este planteo, y de la mano con él, considero que lo que más destaca en todos los relatos que integran este volumen es la presencia de una violencia irracional y omnipresente. Proveniente de distintos puntos, la violencia impregna el discurso narrativo de Arismendi en estos cuentos y construye un universo ficcional (identificado explícitamente con el interior de nuestro país) donde “eso” surge de repente y cambia la vida de los protagonistas para peor.

*Cuando eso acecha* contiene seis cuentos breves (“Ferrada”, “Bajo el amanecer”, “El manco Fede”, “La novia de Lugosi”, “Cuando eso acecha” y “Juan 13:27”) y se cierra con “Memoria de una ciudad por la que no pasó la guerra”, pieza más extensa a la que ya me referiré.

El primer cuento, “Ferrada”, se construye como un relato en retrospectiva: el narrador refiere que su padre le contó que en su infancia, en el pueblo de Vergara, un viejo solitario llamado Rafael Ferrada le había contado sobre lo que ocurriera con su familia en el pasado. A partir de aquí, entonces, la narración pasará a la voz de Ferrada y se remontará a un pasado remoto. El viejo cuenta que vivía en Artigas con su hija (él era viudo), en un “humilde barrio donde tenía su casa conseguida con sacrificio de pobre, a base de ahorro y de hambre, [y] también residían los hermanos Gutiérrez, tres hombres peligrosos, aficionados al hurto, cuyas andanzas eran famosas en la ciudad, aunque nadie se atrevía a enfrentarlos” (16). Dichos antagonistas, los Gutiérrez, son un retrato grotesco de la capa social vulgarmente conocida como “lumpen”: son sucios hasta desdibujar su aspecto humano, actúan como una manada bestial y protegen “su territorio”. Esto hace que comiencen a acosar a Ferrada cuando este se atreve a atravesar la parte del barrio en que ellos vivían: inmediatamente, lo expulsan a él y a su hija a las pedradas. A partir de aquí la escalada de violencia por parte de los estos marginados solo aumentará: entran a la casa del protagonista cuando este trabaja, comen la comida de su heladera, queman sus pertenencias con cigarros y defecan en la cama de su hija. La denuncia a la policía es estéril: cada vez que concurre, las autoridades desestiman sus denuncian y llegan a plantearle que el mal vecino es él. Frente a esta situación insoportable, Ferrada decide abandonar su casa, dejar a su hija en la casa de su abuela (para nunca volver a verla) y permitir que los salvajes se apropien de su antiguo hogar. Lo que el lector descubre en el desenlace del cuento es que ese movimiento final no consistía en una rendición, sino en la ejecución definitiva de una venganza sutil e irónica.

“Bajo el amanecer” tiene por protagonista a una mujer llamada Juana, que es descrita como una muchacha silvestre, que desde pequeña gustaba de criar ratones. Juana se enfrenta a la autoridad represora de su madre, quien la trauma desde la niñez ahogando a los ratones en un balde con agua. Como expresa el narrador, con breves pero significativas palabras: “Ese aprendizaje fue el primero y más terrible sobre las injusticias del mundo” (24). En determinado momento el narrador, hasta entonces externo, se revela como una narradora interna con voz femenina, que llega al pueblo donde vive Juana (que en el presente de la narración está presa y tiene veintiocho años) con la misión de entrevistarse con ella y elaborar un perfil psicológico de la muchacha. Se refiere que en determinado momento de su pasado Juana quedó embarazada a causa de una múltiple violación; mientras el pueblo entero se preguntaba quién era el padre, la madre la llama “puta” y la hostiga y golpea culpabilizándola de la situación. Llegada la hora del parto, se refugia en un bosque para dar a luz a su hijo, que nace con el mismo silencio de su madre. Para proteger el futuro de aquella criatura, Juana se dirige a la casa de su madre y, serenamente, repite lo que años antes había visto hacer a su madre con los ratones.

“El Manco Fede” cuenta sobre las vivencias del narrador cuando era adolescente, junto con una joven de la cual estaba enamorado de esa manera pura que tienen los adolescentes de amar. Estos muchachos cruzan sus caminos, por desgracia, con el personaje aludido en el título. El Manco Fede, otro personaje marginal, despreciado por el pueblo, llega junto al “travesti del pueblo, un tal Jesús” (30) e intenta atacarlos y violar a la muchacha. Corren una desesperada carrera para escapar de él y se esconden entre unos matorrales. En esa situación tan alarmante, todo concluirá de la forma menos esperada, sumiendo al protagonista en el dolor y la culpa.

El siguiente relato, “La novia de Lugosi”, es uno de los más perturbadores y ominosos de este libro; y sin embargo, a diferencia de los anteriores, no se ve en él la violencia directa de una persona hacia otra. La narradora-protagonista es la mentada “novia de Lugosi” (el apelativo refiere a la obsesión de la personaje por el actor húngaro Bela Lugosi). Ella es una persona con graves dificultades para socializar y un fuerte amor por los animales que se torna siniestro cuando desentierra un gato muerto que no había podido cuidar y se recrea aspirando los aromas de su cadáver en descomposición. Ese morboso juego va creciendo con los años: comienza enterrando vivos a los gatos de su barrio y luego empieza a recolectar animales muertos para diseccionarlos y estudiar su anatomía. En cierto momento se produce un hiato en la narración y mediante una prolepsis se llega al presente de la historia y vemos una especie de monólogo interior que denuncia la soledad radical de la narradora: “El tiempo ha pasado sin tregua. Me voy quedando sola. Cada mañana salgo a trabajar y camino por el borde de la ruta hasta el pueblo. No es nada, nada. No vale nada. Desearía que la vida, que el camino, que el puente que cruzo cada día se borrarán del mapa más de lo que ya lo están” (41). Luego de esta reflexión, se cruza con una vecina que la saluda, pero ella no responde el saludo. Mientras piensa escucha el ruido de un camión que se dirige hacia ella pero no se mueve del camino. El final es abierto y ambiguo.

“Cuando eso acecha”, cuento homónimo al libro, es el relato más corto de los reseñados. Comienza de forma abrupta con una enigmática confesión del narrador: “Mis sueños son tópicos. Pueden ser tópicos literarios o cinematográficos, los mismo da” (43). En función de esto, pasa a relatar un sueño en el que, en medio de una carretera donde había habido un accidente de tránsito, comienza a pelear con zombies. Como si el sueño hubiera tenido algo de epifánico, se levanta tras despertarse en la cama en la que dormía con su novio (nuevamente, la voz narrativa es femenina) y se va de la casa decidiendo dejarlo.

El último relato breve, “Juan 13:27”, remite mediante una nota al pie al pasaje bíblico aludido en el título: “Y después del bocado, Satanás entró en él. Entonces Jesús le dijo: Lo que vas a hacer, hazlo más pronto” (47). La referencia al diablo cristiano no

es casual. El narrador en esta ocasión es un hombre de ochenta años que recuerda pasajes de su infancia y juventud. Este personaje se crió en la estancia de su familia, con sus padres, su hermano Tomás (un año menor que él) y su perro Tacuabé. La situación comienza a enturbiarse cuando su madre queda embarazada y da a luz al tercer hijo; más precisamente, una hija. “Cuando le tocó a Tomás el turno de verla, no quiso. Estaba enojado y se cruzaba de brazos, ofuscado. [...] Hay dolores que duran para toda la vida. Nunca hablé con mi madre de eso. Fue justamente Tomás quien dio aviso de que ella no estaba respirando” (49). En principio no parecería haber una relación evidente entre los celos infantiles del hermano y la muerte de la hermana. Sin embargo, a medida que avanza el relato, se va descubriendo la diabólica personalidad de Tomás: buscando siempre la protección y el cariño maternos, intenta ocupar el lugar de su padre. Maltrata al narrador, asesina a su perro y le cercena un pie a un peón negro de la estancia que advierte al narrador de la maldad de su hermano. En medio de toda esta enfermiza violencia, la madre de los muchachos vuelve a quedar embarazada. Una noche, cerca del día del parto, el narrador decide tomar cartas en el asunto para proteger a esa nueva vida, y acaba con la vida de su hermano disparándole con una escopeta que había en la casa, una noche de tormenta. Muerto el perro, se acaba la rabia y la vida familiar vuelve a la normalidad.

Finalmente, el volumen se cierra con el relato “Memoria de una ciudad por donde no pasó la guerra”, que ocupa aproximadamente la mitad del libro. Teniendo en cuenta la extensión del texto y su división en veinticinco pequeños capítulos, me atrevo a clasificarlo como *nouvelle* más que como cuento largo. Esta última narración presenta un ambiente distópico donde todos viven su vida en medio de la alienación absoluta. Las condiciones de vida son paupérrimas y en la calle reinan la pestilencia y la miseria. La narradora-protagonista trabaja en una oficina pública donde recibe quejas a las cuales responde de forma mecánica, entregando formularios. Un día llega a su mostrador un vagabundo con una mosca en la frente y le deja un misterioso maletín. Al otro día se encuentra ese maletín en su casillero de la oficina (cosa que la extraña, siendo que ella lo había dejado en el mostrador donde se lo habían dado). Tras una investigación mirando en las cámaras de la oficina, se descubre que quien lo dejó en su casillero fue un sujeto todavía más extraño y repugnante: un hombre bien vestido, pero con la cara totalmente cubierta de moscas. Tras retirar el maletín y abrirlo en su casa, descubre en su interior una serie de papeles entre los que se encuentran los planos de la casa de sus padres (que en el presente viven en un asilo de ancianos), en la cual había vivido su infancia y que ahora alquilaba a una pareja de ancianos. Desconcertada por este descubrimiento, entra en una casa que quedaba frente al edificio público donde trabajaba; allí se encuentra con gente muy extraña que conforma una especie de sociedad secreta. Los nuevos personajes se refieren a la narradora como “nuestra elegida” (87). El líder de dicho grupo,

un hombre con máscara de mandril que dice tener ciento cinco años, le revela que el hombre de la mosca del comienzo del cuento había visto en sueños que ella “[les] daría la clave del Paraíso” (89), y que dicha clave estaba relacionada con la casa de sus padres. Incrédula, se retira de la casa; no obstante, a los días viaja a la casa de sus padres y se dispone a revisar el sótano. Allí, tras una larga exploración de los subsuelos, encuentra un aljibe. En medio de todo esto va desarrollando una enfermedad producto de su mala alimentación; los médicos le informan que no podrán curarla y la enfermedad le costará la vida. Visita a sus padres en el asilo, y al preguntarles por el aljibe se alborotan y debe retirarse. Finalmente, vuelve a visitar su vieja casa de la infancia y, en un confuso episodio que incluye la persecución por parte de uno de los miembros de la sociedad secreta, llamado “el caníbal”, termina cayendo por el aljibe y -al menos aparentemente, puesto que la narración del final es caótica y buscadamente poco clara- siendo transportada a otra realidad donde deja de sufrir por la miseria del mundo.

Como síntesis, se puede decir que *Cuando eso acecha* es un libro que, con poco más de cien páginas, “atrapa” fácilmente al lector y lo interna en un mundo sin gloria (que no es otro que el reflejo de lo más enfermo del mundo en el que vivimos). La lectura de esta colección de relatos interpela constantemente al lector y, una vez que se comenzó un cuento, no podrá detenerse hasta terminarlo, y casi en todos los casos el final lo dejará con un amargo sabor de boca y una mezcla de placer y turbación. La *nouvelle* final es una exquisita distopía que aterra por el parecido (siempre hiperbólico) con nuestra realidad cotidiana e impacta por lo seductor de la técnica narrativa.

### **Bibliografía citada**

- Freud, Sigmund. “Lo ominoso.” 1919. *Obras completas* Vol. XVII. Traducido por José Luis Etcheverry. Amorrortu, Buenos Aires, 1992, pp. 215-51.
- Torres, Alicia. “Una poética del mal.” *Brecha*. 13 Abr. 2018. [www.brecha.com.uy/una-poetica-del-mal/](http://www.brecha.com.uy/una-poetica-del-mal/)

## CONDICIONES Y NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE TRABAJOS

### Condiciones generales

1. *Tenso Diagonal* es una publicación electrónica arbitrada, de periodicidad semestral, y de consulta libre y gratuita, cuyo Consejo Editor está integrado por académicos latinoamericanos. Es un emprendimiento de Proyecto Tenso Diagonal. La temática de la revista es amplia en las áreas de la investigación literaria y de las humanidades, con énfasis en las literaturas, culturas y comunidades fronterizas; por tanto, el público objetivo es el interesado en dichas áreas. En este sentido, *Tenso Diagonal* es una revista que pretende contribuir a la construcción de conocimiento social, humanístico y artístico, a través de la publicación de trabajos que persigan el rigor académico y la originalidad, tendientes a la reflexión y al debate pluralista. Asimismo, la revista incluye secciones dedicadas a la opinión, el rescate de documentos, entrevista, creaciones literarias y de artes plásticas, y reseñas bibliográficas.

2. *Tenso Diagonal* tiene una política de libre acceso (*Open Access*) a todos los artículos que la componen, autorizando su reproducción total o parcial, con la condición de que se cite la fuente (Licencia Creative Commons “Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional”). Por consiguiente, la revista provee acceso libre inmediato a su contenido bajo el principio de hacer disponible gratuitamente los trabajos publicados, lo cual fomenta un mayor intercambio de conocimiento global.

3. La revista acepta solo trabajos originales e inéditos. Los trabajos escritos serán recibidos exclusivamente a través del correo electrónico de la revista ([revista@tensodiagonal.org](mailto:revista@tensodiagonal.org)), y en los formatos doc, docx u odt.

4. Los conceptos vertidos en los textos son de responsabilidad exclusiva del autor o los autores.

5. *Tenso Diagonal* contiene las siguientes secciones: Manifiesto (editorial/opinión), Territorios Usurpados (dossier), Zona de Clivaje (apartado misceláneo), Diálogos Centrífgos (entrevistas y conversaciones), Exhumaciones (rescate documental), Entropías Liminares (creaciones personales) y Notas Transversales (reseña y crítica).

6. La revista admite escritos en español o en portugués. No obstante, todos los textos que estén dirigidos a las secciones “Territorios Usurpados” y “Zona de Clivaje” deben contener un resumen en lengua inglesa y otro en la lengua del cuerpo del trabajo (de hasta 300 palabras). Asimismo, debe presentar hasta cinco palabras clave en ambas lenguas.

7. Todas las colaboraciones destinadas a las secciones “Territorios Usurpados” y “Zona de Clivaje” serán sometidas a arbitraje. La evaluación de cada texto será realizada

por uno o dos especialistas en la materia –externos al Consejo Editor de la revista–, integrantes del Comité Académico o designados ad hoc por *Tenso Diagonal*. Dicha evaluación podrá determinar: la publicación del trabajo, la publicación con modificaciones o la no publicación. Las condiciones del arbitraje implicarán el anonimato tanto de la identidad del autor como de los evaluadores (revisión por par doble ciego).

8. La presentación de los trabajos dirigidos a las secciones “Territorios Usurpados” y “Zona de Clivaje” se realizará a través de dos documentos. El primero estará compuesto por el título y el texto del artículo, no mencionando ninguna referencia identificadora del autor o los autores. El segundo documento deberá especificar los datos completos del autor o los autores (nombre y apellido, filiación académica, correo electrónico y dirección postal), un breve currículum y el título del texto. Por otra parte, los trabajos destinados a otras secciones de la revista se presentarán por medio de un único documento.

9. Los derechos de los textos aceptados pertenecerán a *Tenso Diagonal* hasta el momento en que sean publicados por la revista. A posteriori, el autor o los autores dispondrán de los derechos sobre sus respectivos trabajos con la condición de hacer referencia a su edición en *Tenso Diagonal*.

10. La presentación de las colaboraciones implica el conocimiento y la aceptación de las presentes condiciones.

## Normas para la presentación de escritos

1. El estilo de las notas y de las citas, así como también el de la bibliografía deben seguir las normas propuestas por la *Modern Language Association* (MLA) en su última edición, con las especificidades mencionadas a continuación:

1.a. Las notas deben presentarse a pie de página, y las llamadas correlativas se indicarán en el espacio siguiente del vocablo precedente; si hubiese puntuación después de dicho signo, se indicarán a continuación y mediante un formato en cuerpo menor y en superíndice.

1.b. Las citas hasta cuatro líneas deben exponerse formando parte del cuerpo del texto, en letra normal y entre comillas. Las citas que excedan las cuatro líneas se desplegarán fuera del cuerpo del texto, dejando un espacio antes y después de la misma, con un margen izquierdo superior y sin comillas. Inmediatamente después de cada cita debe explicitarse la referencia bibliográfica correspondiente entre paréntesis (si la bibliografía contara con un único texto del autor citado, alcanza con indicar solo el número de página).

1.c. La bibliografía debe expresarse por orden alfabético del apellido del autor, siguiendo el orden y la presentación siguiente:

Apellido, Nombre. *Título del libro*. Editorial, Ciudad, Año. [actualizado]

En el caso de artículos:

Apellido, Nombre. “Título del artículo.” *Nombre de la publicación*, N°, Fecha de edición, pp. (números de páginas entre que se ubica). [actualizado]

Se sugiere, para otras variantes, consultar el *MLA Handbook* (2016).

2. No se aceptarán trabajos que no cumplan con las normas de presentación explicitadas.

## CONVOCATORIAS PARA EL PRÓXIMO NÚMERO

*Tenso Diagonal* convoca a presentar artículos para sus secciones “Zona de Clivaje” y “Territorios Usurpados”. En ambas convocatorias, el plazo de recepción de trabajos vence el 7 de octubre del 2018.

Para la sección “Zona de Clivaje” (apartado misceláneo), la convocatoria es en las áreas de arte, literatura y cultura.

Y en cuanto a “Territorios Usurpados” (dossier temático), se plantea la recepción de artículos sobre Literatura Americana Contemporánea (las tres Américas), considerando, en este sentido, la producción durante el siglo XXI de narrativas interesantes, novedosas, que posibiliten una mirada reflexiva que aporte al caudal histórico de la experiencia literaria. La vista hacia autores jóvenes, ediciones noveles, literaturas marginales o fronterizas, metaficción, narrativa de vanguardia, teatro o poesía innovadoras, autores misteriosos, son algunos de los bordes que aplican a la demarcación de esta nueva propuesta de *Tenso Diagonal*, siempre en pos de la exposición y dinamización del diálogo literario americano en tiempos de actualidad. En momentos de grandes conflictos a nivel territorial, cultural, político, económico y social, la literatura, como agente cultural y artístico que refleja la condición ficcional, pero también ideología, nunca es ajena a refracciones discursivas que comunican desde la multiplicidad de perspectivas intelectuales, generando nuevas lecturas del mundo y actualizaciones del pensamiento.

LIBRO PUBLICADO POR *TENSO DIAGONAL*



Lo fantástico literario, en las últimas décadas, ha producido un corpus de estudios que ha generado diversos debates teóricos y críticos. Prácticas que entrañan el sumergirse en ámbitos doctrinarios complejos y el recorrer espacios periféricos y centrales.

Este volumen, a través de determinadas "configuraciones del desvío", presenta una serie de estudios sobre lo fantástico en la literatura latinoamericana.

Marcelo Damonte (Uruguay) establece una deriva genealógica, a partir de tres casos emblemáticos uruguayos que giran en torno a las narrativas de lo mutante y la lapidación de lo humano; Virginia Frade (Uruguay) se concentra en dos cuentos de ciencia ficción, "Blondine" y "La Tía Eulalia", de Mónica Marchesky; Vladimir Guerrero (México) aborda un examen sobre el mal en la novela *Ciudad de Zombies* de Homero Aridjis; Elton Honores (Perú) presenta un análisis de la novela *La piedra en el agua* de Harry Belevan a través de sus componentes posmodernos, meta-textuales y fantásticos; Claudio Paolini (Uruguay) realiza un estudio de "Las Hortensias" de Felisberto Hernández por medio de un enfoque que intersecta dispositivos vinculados con el psicoanálisis y lo fantástico literario; Gonzalo Portals Zubiate (Perú) presenta los resultados de una investigación en que se establece la trascendencia del libro *Hojas de mi álbum*, de José Antonio Román, como uno de los precursores más importantes de lo fantástico y del terror literarios en Perú; Heloisa Helena Siqueira (Brasil) establece una lectura de *Viaje a Andora*, *El libro invisible*, de Vicente Franz Cecim, contrándose en el proceso de construcción literaria de los fantástico/sobrenatural; y Thiago Souza Pimentel (Brasil-Argentina) se aboca al examen de lo fantástico en la obra de Murilo Rubião. El libro se cierra con una sección dedicada al rescate de archivo, en que María Cristina Dalmagro (Argentina) presenta la recuperación y el análisis de *La otra ciudad*, el borrador inédito de un guion teatral de Armonía Somers que puede vincularse con lo fantástico.

CONFIGURACIONES DEL DESVÍO

C. Paolini - M. Damonte - V. Frade Editores

CONFIGURACIONES DEL DESVÍO

Estudios sobre lo fantástico en la literatura latinoamericana



Claudio Paolini - Marcelo Damonte - Virginia Frade EDITORES



*Configuraciones del desvío. Estudios sobre lo fantástico en la literatura latinoamericana.* Edición de Claudio Paolini, Marcelo Damonte y Virginia Frade. Tenso Diagonal Ediciones / Díaz Grey Editores, Montevideo / New York, 2017. 192 págs.

PRÓLOGO

Lo fantástico literario, en las últimas décadas, ha producido un corpus de estudios que ha generado diversos debates teóricos y críticos. Prácticas que entrañan el sumergirse en ámbitos doctrinarios complejos y el recorrer espacios periféricos y centrales.

Este volumen, a través de determinadas "configuraciones del desvío", presenta una serie de estudios sobre lo fantástico en la literatura latinoamericana.

Marcelo Damonte (Uruguay), en su artículo, pretende establecer una suerte de deriva genealógica, a partir de tres casos emblemáticos uruguayos que giran en torno a las narrativas de lo mutante y la lapidación de lo humano, a la vez que mostrar una mirada particular con respecto a dos temáticas originales: la mutopoética y lo monstruoso ridículo/grotesco.

Virginia Frade (Uruguay) se concentra en dos cuentos de ciencia ficción de la escritora uruguaya Mónica Marchesky: “Blondine” y “La Tía Eulalia”. Ambas narraciones se abordan desde una perspectiva crítica de un presente marcado por ciber-tecnologías que modifican la forma en que los individuos hipersocializan, a la vez que se distancian de lo que los hace humanos.

Vladimir Guerrero (México) aborda un examen sobre el mal, a partir de la violencia generada por el narcotráfico y por la pugna entre los “cárteles de la droga”, reflejado en el papel de lo monstruoso como genealogía y como representación de la “narcoviolencia” y su horror descontrolado en la novela *Ciudad de Zombies* del mexicano Home-ro Aridjis.

Elton Honores (Perú) presenta un análisis de la novela de Harry Belevan, *La piedra en el agua*, cuya importancia radica no solo en el componente posmoderno y metatextual (o en la influencia lovecraftniana de los años 70s en Latinoamérica), sino, además, en la poética de lo fantástico que propone, que implica no solo una conciencia de un proyecto narrativo distinto al registro mimético-verosímil, sino una defensa de lo fantástico en un medio hostil dominado por el factor político y el realismo social.

Claudio Paolini (Uruguay) realiza un estudio de “Las Hortensias” de Felisberto Hernández, deteniéndose en el modo en que, a través del tema del espectáculo y la relación erótica con maniqués, se manifiesta lo ominoso freudiano; un enfoque que intersecta dispositivos vinculados con el psicoanálisis y lo fantástico literario.

Gonzalo Portals Zubiato (Perú) presenta los resultados de una investigación en que se establece la trascendencia del libro *Hojas de mi álbum*, de José Antonio Román, como uno de los precursores más importantes de lo fantástico y del terror literarios en Perú.

Heloisa Helena Siqueira (Brasil) establece una lectura de la obra *Viaje a Andara. El libro invisible*, de Vicente Franz Cecim, en lo que toca principalmente al proceso, presente en la obra en variados grados, de construcción de un modo fantástico/sobrenatural de hacer literatura a partir de ciertos juegos de silencio que, paradójicamente, también integran las conexiones e intercomunicabilidad entre los seres, humanos y no humanos, personajes del autor.

Thiago Souza Pimentel (Brasil-Argentina) se aboca al examen de lo fantástico en la obra de Murilo Rubião, reflexionando sobre el modo en que se exterioriza la pérdida de la referencialidad y en la forma en que, a partir de la presencia de un absurdo de lo cotidiano, se construye un simulacro.

El libro se cierra con una sección dedicada al rescate de archivo, en que María Cristina Dalmagro (Argentina) presenta la recuperación y el análisis de *La otra ciudad*, el borrador inédito de un guion teatral de Armonía Somers que puede vincularse con lo fantástico.

Los editores.