

34 BOLETÍN



ISSN 1515-6117
eISSN 2618-334X

*La narrativa
utópica/distópica
en lengua española
(siglos XX y XXI)*

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE LITERATURAS MODERNAS
GRUPO DE ESTUDIOS SOBRE
LA CRÍTICA LITERARIA

TEORÍAS LITERARIAS Y PRÁCTICAS CRÍTICAS
MENDOZA,
jul-dic 2024



34
BOLETÍN



UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE LITERATURAS MODERNAS
GRUPO DE ESTUDIOS SOBRE LA CRÍTICA LITERARIA

TEORÍAS LITERARIAS Y PRÁCTICAS CRÍTICAS

MENDOZA
jul-dic 2024

ISSN 1515-6117
eISSN 2618-334X

Datos de Revista - Journal's Information



Revista promovida por ARCA (Área de Revistas Científicas y Académicas) de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza, Argentina.

Email: revistascientificas@ffyl.uncu.edu.ar

<https://www.facebook.com/arpa.revistas/>

<https://www.instagram.com/arpa.revistas/>

El Boletín GEC es una publicación a cargo del Grupo de Estudios sobre la Crítica Literaria, de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo. Desde su fundación, en 1987, por parte de la Prof. Emérita Emilia de Zuleta, se dedica a difundir trabajos académicos sobre teoría literaria y prácticas críticas, además de sus relaciones con otras disciplinas. Suele incluir también entrevistas, reseñas u otros documentos relevantes. Se publican dos números por año.

Boletín GEC is a publication in charge of the Research Group on Literary Criticism (GEC), School of Philosophy and Literature, National University of Cuyo. Since its foundation in 1987 by Emeritus Professor Emilia de Zuleta, it disseminates academic works on literary theory and critical practices, in addition to its relationship with other disciplines. It often includes also interviews, reviews and other relevant documents. Two issues are published per year.

Grupo de Estudios sobre la Crítica Literaria, Instituto de Literaturas Modernas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo.

Centro Universitario-Parque General San Martín-M5502JMA. Mendoza Argentina. Gabinete 319.

E-mail: boletingec@ffyl.uncu.edu.ar | Url: <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/boletingec/>

La ilustración de tapa es un collage realizado por Clara Luz Muñiz a partir de imágenes generadas por inteligencia artificial y una captura de pantalla. La mujer embarazada, la mujer con drones, la nave ovalada, la maga africana y la ciudad de vidrio, todas fueron realizadas con Flux Schnell IA a través de <https://creator.nightcafe.studio>. Buenos Aires inundada es una imagen generada por ChatGPT con la herramienta DALL-E; OpenAI. El niño que está siendo revisado por un hombre es una captura de pantalla de la película *De día y de noche* (2010), dirigida por Alejandro Molina.

Revista <i>Boletín GEC</i> Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras Nº 34 (2024), jul-dic. ISSN 1515-6117 eISSN 2618-334X Semestral 1.Teoría literaria. 2.Crítica literaria.



Se permite la reproducción de los artículos siempre y cuando se cite la fuente. Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObrasDerivadas 4.0 Internacional \(CC BY-NC-ND 4.0\)](#)

Equipo editorial

Director y editor científico:

Luis Emilio Abraham (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)

Editoras:

Noelia Mariel Agüero (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)

Inti Soledad Bustos (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)

María Victoria Urquiza (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)

Correctores:

Silvina Bruno (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)

Tomás Zanón (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)

Diseño y diagramación:

Clara Luz Muñiz (Área de Revistas Científicas y Académicas, Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)

Gestión OJS:

Lorena Frascali Roux (Área de Revistas Científicas y Académicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)

Comité editorial

Germán Brignone (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina), Gladys Granata (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina), Laura Raso (Universidad Nacional de San Juan, Argentina), Susana Tarantuviez (Universidad Nacional de Cuyo-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina), Evangelina Vera Moreno (Instituto de Formación Docente Villa Mercedes, Argentina).

Consejo asesor y evaluador

Antonia Amo Sánchez (Université d' Avignon, Francia)

María Calviño (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)

Gloria Chicote (Universidad Nacional de La Plata-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

Beatriz Colomí (Universidad de Buenos Aires - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

Óscar Cornago (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, España)

Fabienne Crastes (Università di Corsica, Francia)

Pablo Darío Derna (Universidad Nacional de Río Cuarto, Argentina)

José Di Marco (Universidad Nacional de Río Cuarto, Argentina)

Laura Fobbio (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)

Francesc Foguet i Borell (Universitat Autònoma de Barcelona, España)

José Luis García Barrientos (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, España)

Ana Levstein (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)

Hebe B. Molina (Universidad Nacional de Cuyo - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

Germán Prósperi (Universidad Nacional del Litoral, Argentina)

Liliana Reales (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)

Gabriela Simón (Universidad Nacional de San Juan, Argentina)

Maria Beatriz Taboada (U. N. de Entre Ríos - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

Beatriz Trastoy (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Alicia Vaggione (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)

Gustavo Zonana (Universidad Nacional de Cuyo-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

Emilia de Zuleta (Academia Argentina de Letras)

Índice

Notas sobre la utopía y la distopía como dilemas contemporáneos	7
Luis Emilio Abraham	
Dossier: La narrativa utópica/distópica en lengua española (siglos XX y XXI) 17	
Armando V. Minguzzi & Adriana Minardi (coords.)	
La narrativa utópica/distópica en lengua española	19
Armando V. Minguzzi & Adriana Minardi	
La ciudad transparente de los innombrables: identidad y resistencia en <i>Rendición</i> (2017) de Ray Loriga	25
Franco Pozzo & Rosario Ana Vizioli	
La isla Bergai y el espacio utópico: la amistad entre mujeres como posibilidad de un mundo mejor	41
Sofía Beatriz Lamarca	
La gesta materna de una democracia por venir: cuerpo, alegoría e impulsos utópicos de la maternidad en <i>Tiempo de espera</i> (1998) de Carme Riera y <i>La historia de los vertebrados</i> (2023) de Mar García Puig	62
Alejandra Suyai Romano	
Narrar el aciago porvenir: políticas de emergencia y excepción en dos novelas hispanoamericanas contemporáneas	88
Luis Mora-Ballesteros	
Tecnopaganismo y distopía en la literatura hispanoamericana contemporánea	110
Mariano Ernesto Mosquera	

Acerca de la inundación como espacio, evento y oportunidad en la ciencia ficción argentina contemporánea.....	130
Lucía Vazquez	
Nuestra razón y nuestra fantasía. Utopía y distopía en tres libros de Angélica Gorodischer	147
Michelle Arturi	
Las dis(/u)topías en la adaptación posliteraria: <i>Radical</i> y <i>Concrete Utopia</i>	163
David Lea	
De día y de noche: imágenes del mundo distópico en el cine mexicano.....	182
Nahuel Almirón Rodríguez & María Milagros Sweryd Bulyk	
 Estudios 197	
<i>Love: el tema del amor en Frankenstein</i>	199
María Calviño	
Metatextualidad e identidad narrativa en <i>Mi verdadera historia</i> de Juan José Millás	218
Sofía Fianaca	
“¿Por qué fue?”. Repensando la nacionalización del género policial en la “saga Laurenzi” de Rodolfo Walsh desde la traducción.....	236
Sebastián Henríquez	
 Reseñas 259	
Sobre: Louis, Annick (2022). <i>Sin objeto: Por una epistemología de la disciplina literaria</i>	261
Pablo Dema	
Sobre: Zonana, Gustavo y Chaab Abihaggle, Celia (2024). <i>Estruendo mudo: Elementos para la comprensión del texto lírico</i>	268
Luis Emilio Abraham	
ACERCA DE ESTA REVISTA	279

Notas sobre la utopía y la distopía como dilemas contemporáneos

Luis Emilio Abraham

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

abraham@ffyl.uncu.edu.ar • orcid.org/0000-0002-6542-3157

1. El impulso a soñar sociedades ideales en un enclave espacio-temporal inexistente y remoto fue un motor de la cultura moderna que luego de muchas transformaciones perdió fuerza. Por interrupción o por derivación en otra cosa, hoy parece haber declinado. Nuestro presente tiene graves problemas para idear posibles no previstos por la tendencia establecida y se caracteriza más bien por un imaginario distópico del futuro inmediato. Una idea como la de llamar a nuestros legisladores a una especie de asamblea para que expliquen civilizadamente por qué tomaron ciertas decisiones tendería a percibirse como una ingenuidad absurda y, en cambio, se han vuelto tecnológicamente realizables muchas monstruosidades que antes se encontraban contenidas en la fantasía y el mito.

Bajo la coordinación de Armando Minguzzi y Adriana Minardi, el dossier *La narrativa utópica/distópica en lengua española (siglos XX y XXI)* incluye una serie de trabajos que se plantean ese problema de nuestra época eligiendo objetos de análisis y categorías que permitan profundizar la comprensión o atisbar alguna vía transformadora. Como dicen los coordinadores en su texto introductorio, la particularidad de todos los artículos es que el estudio de un tema de géneros literarios (utopía/distopía) se enlaza con el análisis de imaginarios sociales, como fenómenos que reclaman un enfoque relacional. Se refieren además a un tercer asunto imbricado en el problema: el avance tecnológico; sus efectos en los medios y soportes que sirven para contar historias; la dinámica de ida y vuelta entre esas tecnologías mutantes de la producción de ficciones y las modificaciones que experimentan los géneros o el género en cuestión.

Si la utopía y la distopía son géneros distintos o aspectos de un mismo fenómeno que podría pensarse como un macrogénero, es una cuestión muy discutible. La respuesta depende de diversos factores, entre ellos la clase de manifestaciones a las que se preste atención: uno de esos polos puede ser dominante en algunos relatos, pero en otras historias

los dos se anudan por motivos muy diversos que habría que examinar en cada caso. De las palabras de Minguzzi y Minardi en la introducción, se infiere que las tendencias teóricas más atentas a los dilemas del presente piensan lo utópico y lo distópico en sus entrelazamientos. Como los coordinadores decidieron presentar el dossier con un desarrollo sintético pero amplio del problema teórico, en esta nota nos limitaremos a puntualizar algunas propuestas que, si bien comparten esa orientación a rastrear las conexiones, pueden contrastarse en aspectos importantes. Despues reseñaremos los nueve artículos del dossier señalando algunas relaciones entre ellos.

Las respuestas quizás más inmediatas y repetidas por la crítica ante esos acercamientos, imbricaciones o dificultades para discernir lo utópico y lo distópico son, por un lado, la explicación de la distopía como utopía fallida o anticipación de efectos imprevistos de un imaginario utópico, y por otro lado, la asignación de un lugar más o menos relevante en la diferenciación de esos géneros a su dependencia respecto de los actos de atribución de valor por parte de sujetos y colectividades. Así, Jameson (2009), por ejemplo, polemiza con quienes identifican lo utópico exclusivamente con los relatos y proyectos que solemos valorar positivamente y considera que en fenómenos colectivos como el racismo también actúan “impulsos utópicos deformados” que estimulan procesos colectivos de construcción utópica inconsciente. Eso permitiría explicar muchas ficciones contemporáneas y también catástrofes históricas, como el hecho de que un colectivo haya pensado como utopía lo que para otro era una masacre aterradora.

Hay explicaciones menos conocidas, como la de Gregory Claeys (2013, 2017), que permiten formular algunas dudas ante esa forma de conceptualizar. Claeys también observa la creciente confusión entre utopía y distopía a lo largo de la cultura moderna; sin embargo, puedo inferir que le parece insuficiente explicar el problema y definir esos géneros a través de la relatividad del valor y como relación dialéctica entre dos polos aparentemente opuestos. Sabe que ambos fenómenos existen y son cada vez más frecuentes en los últimos siglos, pero no cree que definan todas las utopías y distopías contemporáneas y muchos menos las anteriores. Frente a la tendencia a historiar esos géneros a partir de la modernidad, recurre a una escala histórica más amplia para indagar los entrelazamientos y el valor relativo, no como definición de esos géneros, sino como dilema histórico que hace falta explicar y, además, no tiene por qué haber llegado en el presente a un estado definitivo. En su propuesta, la indiferenciación no tiende a fijarse como propiedad de géneros y se aprecia más claramente en su dinamismo histórico.

Claeys (2013) sostiene que el estudio de la utopía como género literario no debería desatender una interrelación entre tres componentes que sí suele tenerse en cuenta cuando se habla de “utopismo”: la imaginación literaria utópica, las ideologías utópicas y los movimientos sociales, tradicionalmente orientados a los vínculos comunitarios, la amistad, la autonomía y la libertad. Se pregunta también si es posible pensar la distopía estableciendo una relación entre elementos de ese tipo (pero de valencia contrastante) que provengan de su tradición histórica: relatos que usan la imaginación distópica, ideologías distópicas y regímenes sociales despóticos o totalitarios que, impuestos por el terror, suelen destruir los vínculos de amistad y los lazos solidarios, además de ejercer un control que anula la agencia de las personas. Eso equivale a investigar utopía y distopía como *categorías*

surgidas para nombrar *materiales discursivos* que suelen ejercer algún impacto en la *materialidad social, urbana, corporal, etc.*, y además se transforman por esa interrelación.

Claeys inmediatamente problematiza la idea de que puedan postularse ideologías distópicas y movimientos comunitarios distópicos que permitan explicar las distopías y las utopías de una manera más o menos simétrica: “son los aspectos intencionales de las utopías los que aquí parecen proporcionar su carácter distintivo”; porque, en cambio, “las distopías ocurren por desgracia” (p. 160). Pero el problema le parece un desafío para la teoría más que un límite y eso lo lleva a replantear con profundidad la relativización del valor junto a la pregunta por la voluntad y la intención.

Los términos utopía y distopía surgieron como categorías para explicar fenómenos literarios, creaciones de la imaginación, y lo hicieron además tardíamente, sobre todo el concepto de distopía, que empezó a consolidarse a fines del siglo XIX. El surgimiento de los conceptos algo quiere decir y Claeys lo examina, más que como arranque o punto de partida, como recategorización frente a una reconfiguración de materiales discursivos previos. De ese modo describe las utopías literarias y las posteriores ficciones distópicas como respuestas diferentes a un mismo proceso histórico: el desgarramiento que va generando el nuevo orden en los vínculos comunitarios precedentes y, en consecuencia, en las posibilidades de imaginar, pensar y actuar en sintonía con el proyecto utópico mismo de la modernidad: autónoma y vincularmente a la vez; ejerciendo y respetando la libertad.

Como fenómenos compuestos por relatos, concepciones de mundo y conformaciones sociales, la utopía y la distopía tienen una historia vieja. El origen de ambas es mitológico: mitos paradisíacos, monstruos, amenazas infernales. Pero la evolución no fue pareja y el proceso moderno de desmitologización de las utopías y del deseo utópico (a escala humana) no consiguió penetrar del mismo modo en las distopías, donde están incrustados nuestros miedos e impulsos inconscientes:

[...] el distopismo literario posee claramente una prehistoria mítica, a saber, la descripción de espacios imaginarios, o lo que a veces se ha denominado “mitos distópicos” (infierno, dominios monstruosos, etc.) en los que el miedo inhibe nuestra actividad. [...] Hacia el siglo XX, los más antiguos mitos, cuentos de hadas y leyendas dan paso en la época moderna a nuevas mitologías góticas y otros terrores que coexisten con una desconcertante variedad de alienígenas, robots y otras nuevas formas de vida. (pp. 156-159)

Podría decirse que el conductismo, especialmente adaptado a la técnica publicitaria, el arma de distracción masiva del capitalismo, suplanta el papel que desempeñaban el mito y las instituciones religiosas en épocas anteriores. Seguimos siendo marionetas, aunque tanto los fines como los medios se han modernizado. En ocasionales momentos de fantasía –el superhéroe dotado de poderes milagrosos– nos liberamos, y el bien vence por un momento al mal. Pero, como ocurre con el Dios de Feuerbach, cuantos más poderes proyectamos más evidente es nuestra verdadera debilidad colectiva [...] de sociedades en las que la volición humana se ha visto sobredimensionada o erosionada por una imposición autoritaria de control desde el exterior. (p. 170)

¿Se puede hablar entonces legítimamente de ideologías distópicas y comunidades creadas distópicamente, con la carga de intencionalidad que esas expresiones sugieren? Sí. Como Claeys no hace intervenir en la definición la cuestión del valor que el agente asigne a sus proyectos o acciones, el uso intencional de materiales ideológicos arraigados en la

tradición distópica basta para reconceptualizar muchas supuestas ideologías utópicas fallidas como ideologías distópicas, independientemente del modo en que el agente predique su proyecto. Y Claeys plantea incluso la posibilidad de que se trate de planes voluntariamente distópicos, ya que en los hechos suelen intervenir a favor de los ambiciosos intereses de sujetos que pueden decidir desconsiderar los efectos desastrosos implicados en sus objetivos: queda abierta “la cuestión de si la búsqueda de la utopía apunta necesariamente a un resultado distópico, o si es el resultado de una necesidad histórica” (p. 172).

Sostiene entonces que tanto la utopía como la distopía deberían examinarse como relatos literarios interrelacionados con ideologías y acciones orientadas a construir órdenes sociales, lo que permite explicar sus entrelazamientos y también sus diferencias, porque no son iguales y los componentes de una y otra no se interrelacionan entre sí de la misma manera: por ejemplo, “la utopía literaria, en particular, es a veces una sátira de la especulación utópica (Swift), pero a veces una expresión de la misma”, mientras que “la ficción distópica es casi siempre una sátira o un ataque a las ideologías y movimientos distópicos (Orwell, Huxley, Zamyatin)” (Claeys, 2013, p. 171). En otras palabras, las distopías literarias suelen exhibir distópicamente las pseudo-utopías, es decir, predicaciones y acciones sociales que surgen por la interconexión de materiales de la tradición distópica con intenciones, cosa que se suponía exclusiva de la utopía. Esa penetración de materiales distópicos en la imaginación proyectiva no ha dejado de crecer e irriga fuertemente nuestra cultura, cuyos programas supuestamente utópicos, “como el paradigma neo-liberal, que insiste en que la respuesta para todo es más demanda, más consumo, más crecimiento” (p. 172), se caracterizan por la omnipresencia del miedo.

En eso Claeys coincide con pensadores contemporáneos influyentes, aunque difieran las explicaciones y las categorías que utilizan. Sugiere que es cada vez más fácil imaginar un “mundo donde la máquina tenga la última palabra” (Claeys, 2017, p. 490), cosa que encaja con los nombres que le ha puesto a nuestro tiempo Mark Fisher (2016 y 2022): “realismo capitalista” por la capacidad de ese sistema para acaparar todo el espacio de lo verosímil e inhibir las posibilidades de imaginar alternativas; y “materialismo gótico” por la acción, de alguna manera inversa y complementaria, de llevar a la realidad algunas monstruosidades tecno-ciberneticas delirantes fantaseadas por las ficciones góticas: una materialidad abstracta, ubicua, sin límite corporal, sin subjetividad, pero con lenguaje y agencia, que podría llegar a convertirnos en meras extensiones de una Entidad indiferenciada e indiferente, en la medida en que nos resulte indispensable estar constantemente conectados por su mediación.

2. Claeys construye categorías destinadas a explicar las imbricaciones de utopía y distopía sin perder de vista la necesidad de la diferenciación, porque piensa que lo urgente es reconceptualizar bien la utopía para que deje de fagocitarla el verosímil distópico que limita nuestro imaginario. Esa es la herramienta que propone para afrontar la necesidad que diagnostican muchos y muchas. Alrededor de esa necesidad, podemos formular entonces algunas preguntas relevantes para leer un dossier que deliberadamente propone pensar la utopía y la distopía juntas: ¿qué eligen los autores?, ¿qué obras seleccionan?,

¿cómo leen lo que hay en las obras?, ¿qué herramientas usan para pensar los entrelazamientos?, ¿cómo los explican?, ¿qué hacen las obras y cómo leen los críticos los materiales utópicos y distópicos en relación con las motivaciones, los valores y los afectos? Sin la intención de dar respuestas completas, reseñamos a continuación los artículos del dossier sembrando algunas apreciaciones relacionadas con esos interrogantes.

Los dos primeros artículos analizan obras españolas que exploran las tensiones entre utopía y distopía prestando atención a la vida de los personajes en relación con un espacio. En eso coinciden ambos, pero las experiencias y los afectos que leen en los textos que analizan son contrastantes. En el primer caso, se describe el itinerario de un personaje que padece el modo de vida que le impone una ciudad presuntamente utópica; el segundo artículo se centra en el análisis de impulsos utópicos.

El artículo de Pozzo y Vizioli examina cómo la novela *Rendición* de Ray Loriga se inscribe en una tradición de narrativas utópico-distópicas, como *Utopía* de Moro y *Un mundo feliz* de Huxley, indagando la compleja relación entre la identidad de los personajes y un espacio urbano. El personaje-narrador y su esposa deben mudarse de la destruida comarca donde viven a la Ciudad Transparente, que se les anuncia como promesa con frases que aluden a la visibilidad, a lo cristalino, a la luz. Pero pronto se volverá un rebelde ante la homogeneización y la pérdida de intimidad que imponen sobre sus habitantes la arquitectura y las reglas de la ciudad: las paredes son transparentes; todos ven lo que todos hacen en sus espacios privados sin que les interese; todos o casi todos parecen plegarse a las normas de felicidad obligatoria, por lo cual el protagonista se convierte en un ser excepcional y extraño en su tendencia a ver la realidad como distópica y a ejercer resistencia.

El trabajo de Sofía Lamarca se ocupa de *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaite, una novela con materiales autobiográficos. El espacio que adquiere relevancia en su análisis ya no es una ciudad ni un exterior que ejerza presión sobre la protagonista, aunque eso no está ausente de la historia, sino la intimidad de una isla que ella misma planea, inventa y habita imaginariamente como refugio ante las adversidades del contexto de guerra civil y posguerra. Pero además de retomar la tradición de la isla como espacio utópico, Martín Gaite se introduce en ese texto, que no es precisamente reciente, en uno de los pocos bloques temáticos que han funcionado últimamente como estímulo para la imaginación utópica: temas que arraigan en los feminismos y las emancipaciones de género. Específicamente, la autora cuenta un caso de amistad entre mujeres incorporando como personaje a una gran amiga de su vida real. Es ese vínculo, y no simplemente el deseo individual, lo que permite a la protagonista crear la isla Bergai después de un intento fallido. La amistad actúa como un canal que posibilita la construcción de un espacio de creatividad desde donde revisar el pasado traumático e imaginar un futuro diferente a través de la escritura.

El tercer trabajo del dossier, de Alejandra Romano, es el último dedicado a la literatura española y, al igual que el anterior, estudia autoras que depositan en sus obras pulsiones utópicas ligadas a su condición femenina, aunque uno de los textos del corpus tiene un tono mucho más ambiguo. El tema es la experiencia de la maternidad durante la gestación en *Tiempo de espera* (1998) de Carme Riera y *La historia de los vertebrados* (2023) de Mar

García Puig, “textualidades híbridas (a mitad de camino entre el ensayo, el diario y la autobiografía)”, dice Romano. En el caso de Riera, la escritura trasunta las emociones de quien siente el embarazo como un tiempo de convivencia y comunión inigualables, una tarea de amor y cuidado que implica un compromiso con el porvenir. La obra de García Puig tiene un tono mucho más ambiguo. Aunque un momento de su relato está ligado a la esperanza, también expresa que los dolores y los cambios físicos son aspectos no deseados de la experiencia y que a veces la vive como una imposición socio-cultural que no eligió en libertad. La particularidad de ambos textos es que el tema de la maternidad puede leerse en clave testimonial y además como alegoría de la gestación de una nueva identidad nacional ligada a la democracia. En ese sentido, las diferencias señaladas son significativas en relación con los momentos de producción: la esperanza de Riera se corresponde con un tiempo en que el clima social era mucho más optimista con respecto al porvenir de la democracia.

“Narrar el aciago porvenir: políticas de emergencia y excepción en dos novelas hispanoamericanas contemporáneas” es el título elegido por Luis Mora-Ballesteros para transmitir al lector el tipo de expectativas y previsiones de futuro que observa en las novelas de su corpus: *El sueño de Mariana* (2008), del salvadoreño Jorge Galán, y *Angosta* (2003), del colombiano Héctor Abad Faciolince. Al igual que la novela española estudiada por Pozzo y Vizioli, pueden leerse como distopías urbanas, pero hay diferencias relevantes: en este caso, no se observa la ambivalencia de la Ciudad Transparente de Loriga, sino distopías decididamente infernales y sociedades asoladas por la pobreza, la violencia y una brutal desigualdad. En ambas novelas, se narran intervenciones sobre la población civil. A través de la inteligencia artificial, la clonación, la cibernetica y la robótica, se despliega el sistema de control necesario para imponer políticas de segmentación y exclusión en ciudades imaginarias donde la libertad, la privacidad y los derechos son drásticamente suprimidos para la mayoría, mientras un pequeño grupo se atrincherá en una zona urbana impenetrable y destinada al lujo.

En el artículo de Mariano Ernesto Mosquera titulado “Tecnopaganismo y distopía en la literatura hispanoamericana contemporánea”, se examinan una novela de Rita Indiana (República Dominicana), específicamente *La mucama de Omnicunlé* (2015), e *Ygdrasil* (2007) de Jorge Baradit (Chile). Mosquera las lee a través de la lente del tecnopaganismo, categoría que hace referencia a prácticas que procuran reencantar la cultura contemporánea entrelazando las tecnologías con la magia y el mito, mezclando lo moderno con lo ancestral. Mosquera explica que en su corpus el uso del tecnopaganismo (que incluye materiales culturales de los pueblos originarios) no está exento de ambigüedades y efectos distópicos, aunque el propósito que se le asigna en esos mundos imaginarios es más bien matizar tendencias que ya están en curso a causa del hipercapitalismo global y contener sus efectos. Imaginando que viejas culturas colonizadas logran hibridar las tendencias tecnologizadoras, esas novelas intervienen en la producción de ficciones distópicas con historias que anticipan futuros menos amenazantes.

El trabajo de Lucía Vazquez también se orienta a buscar escapes del verosímil pesadillesco que ha tendido a encarcelar la ficción proyectiva en nuestra época. En “Acerca de la inundación como espacio, evento y oportunidad en la ciencia ficción argentina contemporánea”, se acerca a un tópico que suele generar distopías ambientales, pero elige

un corpus de novelas que, a partir de un escenario distópico que se instala al comienzo, dejan por lo menos imaginar una salida con posibilidades utópicas. Los textos son *Berazachussetts* de Leandro Ávalos Blacha (2007), *Gongue* de Marcelo Cohen (2012), *Los mantras modernos* de Martín Felipe Castagnet (2017) y *El rey del agua* y *El ojo y la flor* de Claudia Aboaf (2016 y 2019). A través de un análisis integrado de ese corpus que le permite considerar la inundación a la vez como espacio y como evento transformador, Vazquez describe de qué maneras se insinúa en esas historias un giro utópico en los vínculos familiares o sociales como efecto de la catástrofe climática, que en alguno de esos casos puede leerse incluso como movimiento generado con intervención de la agencia humana. Ese avance narrativo se combina a su vez con un movimiento de regresión: se asocia con la reaparición de un estado histórico anterior a nuestra época, incluso primitivo.

El siguiente artículo supone un viaje hacia atrás en la ciencia ficción argentina. Michelle Arturi se ocupa de la obra de Angélica Gorodischer, particularmente de los relatos de *Opus dos* (1967), *Bajo las jubeas en flor* (1973) y *Las repúblicas* (1991). Arturi sostiene que su obra no ha sido suficientemente leída teniendo en cuenta su aporte a la ciencia ficción contemporánea, ya que ha solidado negarse la intervención productiva de la literatura latinoamericana en ese género y se han desatendido sus particularidades. Una revisión, sin embargo, permite leerla en línea con la distopía crítica feminista que por esos mismos años emprendían en otras partes del mundo autoras como Ursula Le Guin. En esa línea, se observa cómo Gorodischer interviene en el desarrollo de la ciencia ficción distópica introduciendo impulsos utópicos, explorando los entrelazamientos, usando la ironía como procedimiento facilitador de la crítica, e incorporando una serie de temas y perspectivas que ejercen una fuerza transformadora en el género: el lugar de las mujeres en la imaginación del futuro, las desigualdades de sexo-género, las diversas masculinidades, la homofobia, el racismo, etc. En el caso de Gorodischer, todo eso moviliza también una revisión de aspectos distópicos de la cultura y de la política argentina y latinoamericana.

Los dos últimos trabajos se ocupan de las tensiones entre utopía y distopía en producciones que además estimulan a pensar las transposiciones entre medios o las contribuciones al género desde otros lenguajes. En “Las dis(/u)topías en la adaptación posliteraria”, David Lea analiza *Radical*, un filme del director mexicano Christopher Zalla, y lo compara con *Concrete Utopia*, del surcoreano Um Tae-hwa, sirviéndose del concepto de “adaptación posliteraria”, ya que la primera se origina en relatos de la prensa digital, mientras que la segunda surge de un *webtoon*. Además, observa que en ambos casos se explora la conexión entre lo utópico y lo distópico, pero en sentido contrastante: en *Radical*, un mundo distópico evoluciona hacia un estado utópico, mientras que *Concrete Utopia* se inicia con una premisa utópica que rápidamente se convierte en distopía posapocalíptica. Lea utiliza el término “dis(/u)topía” para indagar esas narrativas en las que ambos polos oscilan dentro de un mismo mundo imaginario.

Finalmente, Nahuel Almirón Rodríguez y María Milagros Sweryd Bulyk toman como objeto de análisis el filme *De día y de noche* (2010), dirigido por el mexicano Alejandro Molina, en el que observan algo comparable al artículo con el que se abre el dossier: una presunta “utopía” que, desde la vivencia de un pequeño grupito de personajes, se devela como un mundo distópico al que habría que resistirse o del que habría que huir. En este caso, una tecnología farmacológica supuestamente ideada para solucionar el problema de

la superpoblación organiza la acción de las personas por turnos, de modo que unas necesiten dormir de día y trabajar de noche, y otras al revés. La innovación inevitablemente impide ciertas relaciones de convivencia, incluso dentro de una familia. Eso deriva en un sistema de hipercontrol que destruye los vínculos afectivos e inhibe las actividades lúdicas, del cual los protagonistas de la historia logran escabullirse desde adentro, pero transitoriamente.

En conclusión, el dossier permite observar el imaginario distópico que caracteriza nuestra época como una exacerbación de tendencias ya existentes: el deterioro de la naturaleza, el aumento de la desigualdad en las condiciones de vida, la homogeneización de las subjetividades, la declinación de los vínculos afectivos gestados en libertad, se presentan como correlato de la intervención de tecnologías que permitirían acrecentar el control sobre enormes masas de población desagenciadas. En algunos casos, esas distopías se entrelazan con un discurso de intencionalidad utópica cuyo desvelamiento exige un esfuerzo de desambiguación no solo por parte de los personajes, sino también de los lectores y críticos. Sin embargo, también se evidencian unas cuantas líneas de fuga que exploran las posibilidades de recuperar el impulso utópico en medio de la oscuridad presente. Entre ellas, se destacan las pulsiones nacidas del pensamiento feminista y los movimientos de sexo-género, de tradiciones culturales originarias que podrían modificar las narrativas colonizadoras de Occidente y de la fuerza catastrófica de la naturaleza, capaz de generar oportunidades inesperadas o, en todo caso, capaz de manifestarse como un orden poco controlable para todos los seres humanos por igual. A pesar de estos atisbos de esperanza, la imaginación utópica se presenta con una potencia incipiente, se limita al ámbito de intimidad o de lo microsocial, o da como resultado representaciones dudosas e inciertas si se las compara con el “realismo” distópico de nuestro tiempo.

3. Este número es particularmente nutrido no solo por los trabajos ya mencionados, sino también por los que se publican en otras secciones. Es, además, motivo para celebrar algunas noticias relativas a la estructura editorial de la revista y para hacer llegar nuestros agradecimientos.

La sección Estudios incluye tres artículos de tema libre y se inicia con una contribución de María Calviño que dialoga intensamente con el tema del dossier porque se ocupa de un texto que es tan originario como axial en relación con esas tensiones entre utopía y distopía que inquietan nuestro pensamiento. Calviño toma como objeto el *Frankenstein* de Mary Shelley y analiza en la novela el tema del amor prestando especial atención al contexto histórico-social en que surge (una época que, en medio de tantas revueltas, se revoluciona contra el inconsciente como cárcel del yo), a la biografía de la mujer que la engendra y al género epistolar que organiza su estructura. A través del estudio de esas tres variables y señalando el vínculo estrecho del amor con la libertad, la autora sostiene la hipótesis de que tanto el creador como su criatura parecen fallar porque, buscando el amor, se van acercando cada vez más a su opuesto, la muerte: “en esta tensión del deseo la novela reproduce los caminos secretos de un yo encarcelado, que busca liberarse de sí en la perfección del encuentro amoroso, pero la imagen de este encuentro se acerca a la muerte a medida que el yo se refleja a sí mismo en otro, a quien intuye y no puede conocer”.

Sofía Fianaca, por su parte, analiza la metatextualidad como principio constructivo de programas narrativos contemporáneos. Centrándose en la novela *Mi verdadera historia* de Juan José Millás, analiza cómo la metatextualidad puede desafiar los hábitos de cooperación de los lectores y revelar una identidad que, al reconocer su naturaleza narrativa, crea un espacio de agenciamiento biopolítico con un doble movimiento. Por un lado, se cuestionan los régimenes de legibilidad que establecen jerarquías en las vidas; por otro, se facilita un ámbito de enunciación que utiliza la ficción para desarrollar nuevos marcos de afectividad, creando vidas más vivibles como alternativa.

En el tercer artículo, Sebastián Henríquez realiza una revisión crítica del modo en que se leyó la “saga del comisario Laurenzi” de Rodolfo Walsh. Desde finales de los años 80, se interpretó la saga como parte de un proceso de “nacionalización” del género por el cual, luego de una fase de traducción e imitación del modelo inglés, el verosímil de esos relatos habría anclado en la realidad argentina. Sin embargo, dice Henríquez, esta visión minimizaba la labor traductora de Walsh como un gesto subordinado a influencias externas y dejaba fuera de consideración cómo, para actualizar su obra policial, Walsh también pudo apoyarse en su conocimiento de la evolución del género en el contexto anglosajón, en sus habilidades como traductor y en la influencia de agentes como J. L. Borges.

La sección con la que se cierra este número incluye reseñas de dos libros de teoría literaria: Pablo Dema se ocupa de *Sin objeto: Por una epistemología de la disciplina literaria*, publicado por Annick Louis en 2022; mientras que Luis Emilio Abraham hace lo propio con un libro aparecido en 2024: *Estruendo mudo: Elementos para la comprensión del texto lírico*, de Gustavo Zonana y Celia Chaab Abihaggle.

Por último, quisieramos despedirnos de nuestros lectores y nuestras lectoras deseándoles un feliz fin de año y haciéndoles partícipes de nuestro agradecimiento a las autoras y autores, a quienes coordinaron el dossier y a quienes se hicieron cargo de la tarea de evaluar trabajos. Este número tampoco habría sido posible sin el constante apoyo del equipo editorial. Además de la acostumbrada presencia de Victoria Urquiza y Silvina Bruno, hay unos cuantos miembros que se han incorporado este año aportándonos ideas y una renovada disposición para el trabajo: Noelia Mariel Agüero, Inti Soledad Bustos y Tomás Zánón. Agradecemos también la compañía del Consejo Asesor y a quienes tan generosamente aceptaron sumarse a él desde diciembre de 2024: Antonia Amo Sánchez (Université d’Avignon), Fabienne Crastes (Università di Corsica) y Francesc Foguet i Boreu (Universitat Autònoma de Barcelona). Les damos la bienvenida.

Referencias

- Claeys, G. (2013). News from Somewhere. *History*, 98(330), 145-173.
<https://doi.org/10.1111/1468-229X.12005>
- Claeys, G. (2017). *Dystopia: A Natural History*. Oxford University Press.
- Fisher, M. (2016). *Realismo capitalista: ¿Hay alternativa?* Caja Negra.
- Fisher, M. (2022). *Constructos flatline: Materialismo gótico y teoría-ficción cibernetica*. Caja Negra.

Jameson, F. (2009). *Arqueologías del futuro: El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Akal.



Dossier

La narrativa utópica/distópica en lengua española (siglos XX y XXI)

coords.

Armando V. Minguzzi

Adriana Minardi



La narrativa utópica/distópica en lengua española (siglos XX y XXI)

Utopian/dystopian narratives in Spanish (20th and 21st centuries)

Armando V. Minguzzi

Universidad de Buenos Aires - Universidad
Nacional de Moreno, Argentina
minguzziar@yahoo.com.ar

Adriana Minardi

Universidad de Buenos Aires - Consejo Nacional de
Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina
adrianaminardi@hotmail.com • orcid.org/0000-0002-7371-3998

Recibido: 28/11/2024. Aceptado: 10/12/2024.

Resumen

En este escrito presentamos el Dossier *La narrativa utópica/distópica en lengua española (siglos XX y XXI)* haciendo una concisa síntesis de los problemas que se estudian en él y de las principales categorías a las que apelan para examinarlos los diversos artículos. Por un lado, nos referimos a la dupla genérica utopía/distopía, que en la mayoría de los artículos aparece muy vinculada con el género “ciencia ficción”. Por otro, aludimos a la variedad de medios y formatos con que se cuentan las historias analizadas en el dossier.

Palabras clave: utopía, distopía, literatura, cine, ficciones en español

Abstract

In this paper, we present the Dossier *Utopian/Dystopian Narratives in Spanish (20th and 21st centuries)*, providing a concise synthesis of the problems studied therein and the main categories invoked by the articles to examine them. On the one hand, we refer to the generic pair utopia/dystopia, which in most articles is closely linked to the science fiction genre. On the other hand, we allude to the variety of media and formats in which the stories analyzed in the dossier are communicated.

Keywords: utopia, dystopia, literature, cinema, fictions in Spanish

Este dossier tiene la particularidad de entrelazar imaginarios sociales, géneros literarios y procedimientos narrativos en sentido amplio. Se trata de una serie de estudios sobre ficciones producidas en lengua española durante los siglos XX y XXI que tienen como principal eje articulador un problema de orden temático (utopía/distopía) en relación con el contexto histórico-social en el que esas narrativas se originan. Además de ese asunto que comparten todos los trabajos, se observa un segundo eje que permite establecer relaciones entre varios artículos del dossier: las formas de imaginar el futuro y su organización social se vehiculizan a través de distintos lenguajes artísticos que siguen mutando en la actualidad, complejizando las interrelaciones de la literatura con otros medios y formatos que diversifican las posibilidades del narrar.

1. En su interés por el problema utopía/distopía, el dossier se inscribe en una tradición de pensamiento que ha ido ramificándose a lo largo de varios siglos (Baczko, 1984) y ha ido desarrollando una serie de conceptos y categorías con la intención de dar cuenta de relatos complejos y muchas veces ambiguos que complican las tomas de posición sobre el valor de determinados fenómenos, sobre su carácter positivo o negativo (Nuñez Ladeuze, 1985). Por esa y otras razones, frente o junto a los conceptos de utopía y distopía, han proliferado otras nociones, como las de “utopismo” e “intención utópica” (Bloch, 2004), ligadas a una serie de ideas de mejoramiento del sistema social que no terminarían de cuajar completamente en un orden alternativo; o la de “pulsión utópica” (Jameson, 2009), que se refiere a búsquedas parciales de condiciones de vida más felices a través de pequeñas prácticas y acciones cotidianas.

Los trabajos del dossier coinciden en señalar de diversas maneras en que, en la literatura y el cine contemporáneo que se produce en nuestra lengua, la relación entre posibles narrativos utópicos y distópicos no suele

resolverse mediante una oposición simple, sino que se presenta como una serie de tensiones, hibridaciones y exploraciones dentro de un continuum narrativo. Los textos contemporáneos estudiados tienden a entrelazar esas variantes de formas complejas, creando mundos narrativos híbridos que exploran diversas tensiones entre el deseo de un futuro mejor y el temor a los posibles fracasos, generando muchas veces indefinición o incertidumbre.

En ese sentido, vale la pena recordar algunos trabajos fundamentales a los que remiten varios artículos del dossier. Ernst Bloch (2004), en el primer volumen de su clásico *El principio esperanza*, publicado en alemán en 1954, dice que la utopía no debe ser vista como un proyecto acabado, sino como un “principio de esperanza” que está vinculado a un proceso siempre incompleto de transformación social. La utopía, en este sentido, nunca se alcanza completamente, sino que se mantiene como una “energía” que proyecta un futuro de posibilidades que aún están por realizarse. Bloch afirma que “la utopía no debe ser vista como un proyecto acabado, sino como una proyección continua de lo que podría ser, un impulso que señala lo inalcanzable y que se mantiene siempre abierto a la contingencia” (p. 48). Esta idea, que enfatiza la utopía como un impulso constante hacia lo posible, es sumamente operativa para pensar las narrativas contemporáneas, en las cuales la utopía no tiende a mostrarse como un estado final, sino como una aspiración que refleja las esperanzas y contradicciones de los tiempos presentes.

Por otro lado, Frederic Jameson (2009), en *Arqueologías del futuro*, encauza el pensamiento sobre la utopía a través del estudio del género “ciencia ficción”. Jameson examina cómo las obras de ciencia ficción, que incluyen tanto visiones utópicas como distópicas, son fundamentalmente “pulsionales”, es decir, tienen una fuerte carga de deseo que busca un futuro diferente, pero ese mismo impulso a menudo se ve enfrentado a las imperfecciones de los sistemas humanos y tecnológicos. Jameson describe cómo las narrativas utópicas y distópicas exploran las contradicciones entre la esperanza y el miedo al futuro, reconociendo que “la ciencia ficción, como cualquier otro formato narrativo contemporáneo, se convierte en un campo fértil para la exploración de esas tensiones entre lo

deseable y lo temible” (p. 22). Estas tensiones, según Jameson, no solo destacan los fracasos del progreso, sino que también revelan las paradojas de cualquier visión utópica, en la que la aspiración al cambio puede ir acompañada de sus propios riesgos y limitaciones.

2. Otro de los problemas de orden teórico-crítico que se observa en varios artículos del dossier atañe a las relaciones entre la literatura y otros lenguajes artísticos, particularmente el cine, y a veces es tratado en articulación con el problema expuesto en el punto anterior: se indaga en qué sentido los diversos medios contribuyen a la construcción de mundos narrativos utópicos / distópicos. Este fenómeno es clave: no se trata solamente de analizar transposiciones o relaciones entre medios, sino que es posible observar una interacción dinámica entre los lenguajes literarios y audiovisuales, la innovación tecnológica y el imaginario sobre el futuro.

Como señala Sergio Wolf (2001) en su libro *Cine / Literatura: Ritos de pasaje*, la literatura y el cine comparten una característica fundamental: ambos pueden construir mundos autónomos a través de la ficción, un proceso que da lugar a un diálogo constante entre los medios. Para Wolf, esta relación no es unidireccional, sino que se caracteriza por un “pasaje” o “tránsito” entre los lenguajes que no solo adapta, sino que también redefine los límites y posibilidades de la narración. En este sentido, el cine, al igual que la literatura, no solo toma elementos narrativos de otro medio, sino que también interpreta y transforma las tensiones entre lo posible y lo deseable, lo que permite la creación de nuevas versiones del imaginario utópico o distópico. Esta adaptación, lejos de ser una mera translación, es más bien una reinterpretación que permite explorar el mismo tema desde perspectivas distintas, aprovechando las posibilidades de cada medio.

En varios de los artículos del dossier se reconoce que la relación entre literatura y cine en el contexto de los relatos utópicos y distópicos no se limita a una mera adaptación de los textos literarios a la pantalla. Por el contrario, se destaca la importancia de los “rituales de pasaje” que transitán las narrativas entre diferentes lenguajes, lo que implica un cruce de códigos y procedimientos narrativos. Por ejemplo, en el cine, los

mundos utópicos o distópicos no solo se describen a través de la palabra, sino que se construyen a partir de imágenes, sonidos y otros elementos que enriquecen la experiencia narrativa. Wolf destaca cómo los elementos visuales, como la puesta en escena, la cámara subjetiva o el uso de la voz en off, permiten una construcción de la otredad que se ve reflejada de forma particular en las distopías, donde se expone la deformación o el revés de un orden aparentemente perfecto, procedimientos que podrían contrastarse con los principios de orden y sencillez que han solidado ponerse en juego para la construcción de mundos utópicos, como señalaba Trousson (1975), ya que discursivamente se intentaba describir esos mundos en clave pedagógica y sin obstáculos. En cambio, la otredad distópica como problema social encuentra en el cine un medio particularmente eficaz para materializarse, debido a la capacidad del lenguaje薄膜ico para representar lo que está fuera de lo común mediante el contraste visual y la manipulación de la imagen.

Pero la relación entre los medios es más compleja. Wolf la describe como un vínculo rico y dinámico, ya que la interacción entre la narración literaria y el cine permite la creación de una suerte de “meta-relato”, donde los textos literarios y las imágenes薄膜icas no solo coexisten, sino que se enriquecen mutuamente. Por ejemplo, cuando analizamos el cine distópico y sus conexiones con la literatura, se observa que ambas formas se nutren de elementos narrativos comunes. Si bien el cine tiene una capacidad única para representar la “otredad” de manera inmediata y visual, para mostrar la distorsión de la realidad mediante la manipulación de la imagen, mediante la iluminación y la música, o incluso para narrar desde la subjetividad de ese “otro” que ve el revés deformado del orden perfecto (Alonso et al., 2005), creando una experiencia sensorial que no se puede trasladar de la misma forma en una novela o un cuento, el cine no es una mera superación de las posibilidades de la literatura. El cine, como señala Wolf, también depende de las estructuras narrativas propias de la literatura para construir tramas complejas y desarrollar el perfil psicológico de los personajes, lo que subraya la complementariedad y la interacción entre ambos medios.

Explorando estas relaciones, el dossier nos invita a pensar los relatos utópicos / distópicos como construcciones narrativas complejas que surgen de una continua renegociación entre las diferentes formas de narrar y los formatos visuales y verbales.

Referencias

- Alonso, M. N., Blum, A., Cerdá, K., Cid, J., Oelker, D., Sánchez, M., Triviños, G. y Villavicencio, M. (2005). Donde nadie ha estado todavía: Utopía, retórica, esperanza. *Atenea (Concepción)*, (491), 29-56. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622005000100004>
- Baczko, B. (1984). *Los imaginarios sociales: Memorias y esperanzas colectivas*. Nueva Visión.
- Bloch, E. (2004). *El principio esperanza* (vol. I). Trotta. (Original publicado en 1954).
- Jameson, F. (2009). *Arqueologías del futuro: El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Akal.
- Nuñez Ladeuze, L. (1985). De la utopía clásica a la distopía actual. *Revista de Estudios Políticos (Nueva Época)*, 44, 47-80.
- Trousson, R. (1975). *Historia de la literatura utópica: Viaje a países inexistentes*. Península.
- Wolf, S. (2001). *Cine / Literatura: Ritos de pasaje*. Paidós.



La ciudad transparente de los innombrables: identidad y resistencia en *Rendición* (2017) de Ray Loriga

*The Transparent City of the Unnamed: Identity and Resistance in
Ray Loriga's Rendición (2017)*

Franco Pozzo

Universidad de Buenos Aires, Argentina

francopozzo98@gmail.com • <http://orcid.org/0009-0006-0086-9736>

Rosario Ana Vizioli

Universidad de Buenos Aires, Argentina

rosarioanavizioli@gmail.com • <http://orcid.org/0009-0004-6074-3305>

Recibido: 21/10/2024. Aceptado: 02/12/2024.

Resumen

En ciertas narraciones utópico-distópicas es común encontrar elementos tales como la ausencia de nombres, la presencia de edificios uniformes y la oposición entre la ciudad perfectamente organizada contra ese lugar periférico que se presenta como un espacio salvaje por no seguir ese mismo orden. Ejemplos son *Utopía* (1516), de Tomás Moro, *Nosotros* (1920), de Yevgueni Zamiatin, *Un mundo feliz* (1932), de Aldous Huxley. *Rendición* (2017), escrita por Ray Loriga, puede insertarse en esta genealogía, aunque con sus propias características. En esta novela, el espacio de la comarca se contrapone al de la Ciudad Transparente, y la inexistencia nominal no es impuesta por la organización perfecta de este lugar, sino que se produce desde el propio protagonista, más relacionado con elementos personales, siendo los hijos del protagonista los únicos cuyos nombres que se mencionan. En este artículo se analiza, por un lado, la contraposición de espacios en la que subyacen inflexiones diferentes del poder y de la intimidad y, por el otro, el nombre en dos direcciones: su falta como reflejo de la perdida de identidad y, al mismo tiempo, la permanencia de los nombres de los hijos perdidos, que otorgan un acceso directo al pasado.

Palabras clave: narrativa, utopía/distopía, identidad, intimidad, resistencia

Abstract

In some utopian-dystopian narratives, it is common to find elements such as the absence of names, the presence of uniform buildings, and the opposition between the perfectly organized city and the peripheral area presented as a wild space, not adhered to this same type of order. Examples are *Utopia* (1516), by Thomas More, *We* (1920), by Yevgeny Zamyatin, *Brave New World* (1932), by Aldous Huxley. However, *Rendition* (2017), written by Ray Loriga, can be placed within this genealogy, although with its own characteristics. Here, the space of the *comarca* contrasts with that of the Transparent City, and the absence of names is not imposed by the perfect organization of this place, but arises from the protagonist, more linked to personal elements, being the protagonist's children the only names mentioned. This article analyzes, on one hand, the contrast between spaces in which different inflections of power and intimacy underlie, and, on the other hand, the issue of names in two directions: the lack of names as a reflection of the loss of identity, and at the same time, the permanence of the names of the lost children, which provide direct access to a connection with the past.

Keywords: narratives, utopia/dystopia, identity, intimacy, resistance

Una intimidad exasperada

¿Qué puede decir la imaginación utópica sobre la relación entre el poder y la vida del ciudadano? ¿De qué manera estas textualidades piensan la gestión de la vida, y cuál es el diagnóstico que esta clase de imaginarios efectúan sobre nuestra contemporaneidad? Bronislaw Baczko (1999), en un trabajo exhaustivo donde sigue la evolución del género, registra un detalle decisivo: tanto en *Un mundo feliz* (1932) como en *1984* (1948) la sociedad imaginada se describe prescindiendo de la figura del viajero, presente en la utopía de Moro. En estos otros textos, que denomina anti-utopías, la narración se efectúa desde la voz de un disidente que, sin embargo, pertenece a las entrañas de ese orden asfixiante que pretende describir. La categoría de narrador en primera persona se vuelve fundamental en tanto la eficacia del cuestionamiento al orden desplegado se legitima en la construcción de la voz anclada a la materialidad de un cuerpo que se busca disciplinar o eliminar. *Rendición* (2017), del escritor español Ray Loriga, otorga un lugar privilegiado a la voz del narrador. La novela presenta a un anónimo trabajador rural devenido propietario de las tierras de una comarca que ha sido arrasada por las catástrofes sucesivas

de un cúmulo de guerras sedimentadas. Otra guerra, todavía vigente, fuerza al narrador a movilizarse con su mujer y un niño apropiado hacia la llamada “ciudad transparente”, centro de la novela donde el texto desplegará toda la potencia de su imaginación distópica. Antes, sin embargo, se narra ese desplazamiento que va desde el espacio de la comarca hasta la ciudad. En la línea de lo que plantea Bronislaw Baczko, *Rendición* restituye la figura del viajero en la voz de este disidente-narrador. Esta particularidad compositiva funciona en dos direcciones: por un lado, se trata de un comentario sobre el género a caballo entre dos órdenes alternativos (utopía/distopía). Por el otro, y en un movimiento complementario, se proyecta también una superposición de espacios (lo rural/lo urbano). En esa productiva encrucijada, *Rendición* articula una profusa zona de inestabilidades discursivas que reelaboran la noción de intimidad, elemento clave en la organización del poder que propone la novela.

Rendición comienza con una imagen de derrumbe que, en principio, configura el espacio de la comarca como un territorio signado por la ruina: “sé que algo se derrumba y que no podremos levantar nada nuevo en su lugar. Cada bomba en esta guerra abre un agujero que no vamos a ser capaces de llenar” (Loriga, 2017, p. 8). El derrumbe es definitivo y vuelve imposible edificar cualquier proyecto de vida; la guerra metonimizada en la bomba inaugura una zona de impotencia que es la que moviliza, en el texto, el leitmotiv utópico del viaje. Se trata de un belicismo ubicuo, explícito pero no explicado, donde se tracciona la temporalidad de la catástrofe: en ese imaginario de plena descomposición social, el narrador siente imperativo abandonar su comarca por las disposiciones del gobierno provisional. A la guerra particularizada por el pronombre demostrativo, se le agrega un amplio plural de guerras anteriores singularizadas en el concepto difuso y cada vez más entorpecido de la guerra. De esta manera, el conflicto bélico sirve, aquí, como una primera coartada para abandonar la comarca: “La guerra se está perdiendo, y por nuestro propio bien, así nos lo han dicho, debemos abandonar nuestras casas” (p. 15).

En nombre de ese bienestar difuso anclado al núcleo doméstico, el narrador suspende el entendimiento en el primer tramo de la novela,

dejándose conducir hasta la Ciudad Transparente, “un espacio cerrado y diáfano donde nada malo podrá esconderse ni hacernos daño” (p. 16). Como espacio específicamente urbano contrapuesto a la comarca, la Ciudad Transparente encarna una de las utopías de la urbanidad que funcionan como aquello que Baczkó (1999) conceptualiza como una instrumentalización racional del espacio. En el diseño arquitectónico de la Ciudad Transparente todo tiene su razón de ser: como una *Ventana indiscreta* (1954) amplificada al máximo, todo allí es de una luminosidad instantánea y rasante. La totalidad de la urbe se vuelve alcanzable con un solo golpe de vista, no por su tamaño sino más bien por la indiferenciación de su arquitectura que conjuga higiene con simetría. Mientras en la comarca la delación y la sospecha son una constante, en la Ciudad Transparente esa posibilidad ni siquiera es considerada: “en la ciudad en la que todo se veía, lo único prohibido era precisamente esconderse o espiar, porque a qué espiar si ya se veía todo y eran claras y radiantes todas las intenciones” (Loriga, 2017, p. 70). La claridad se vuelve la única constante. Los ciudadanos de la transparencia, fiel reflejo de su interioridad, terminan homologados en su condición de iguales, lo cual el narrador sintetiza en la imagen de “pasarse la vida mirándose en un espejo” (p. 66).

Esta arquitectura específica de ciudad sin opacidades pone de manifiesto una sociedad sin intimidad, no ya en la supresión de la esfera privada como puede suceder en distopías como *1984* a través de la sociedad de control instaurada por el Big Brother, sino a través de una superposición de escenas de intimidad que tienen como consecuencia que lo íntimo deje de considerarse como tal: “Al otro lado de la pared de cristal se duchaba cada mañana el mismo vecino pero no nos saludábamos ni nada por el estilo, es más, hacíamos como si no nos viéramos y la verdad es que de tanto ver a la gente al final era como si no existiera” (p. 92). Paradójicamente, el resultado de esa ofuscación de lo visible gestionada por la arquitectura de la ciudad, resulta en una invisibilidad relativa, una anulación de la persona que se deriva de ver todo, todo el tiempo.

En una lúcida lectura de la novela que recupera las reflexiones de Foucault sobre la disciplina partir del Panóptico de Bentham, Peris Blanes (2019) vincula la estructura de la ciudad con un panóptico social en la que

los ciudadanos funcionan como vigilantes de ellos mismos. Es decir: unos se vigilan a otros, a través de las ventanas, pero también empiezan a regularse a sí mismos, desdoblándose al mismo tiempo en prisioneros y carceleros. En efecto, la imaginación distópica de la novela modeliza una visión descentrada del poder, mucho más escalofriante en tanto se cierne como estructura impersonal.

En lo que concierne a la arquitectura de la ciudad, entonces, se produce un primer movimiento consistente en volver la exterioridad un reflejo cristalino de una interioridad higiénica, sin pliegues ni contradicciones, que conjura a los ciudadanos de sombras y malentendidos. Correlativamente, una segunda táctica de la Ciudad Transparente consiste en el proceso químico de la cristalización: “un método de limpieza que hacía que no oliera nada en toda la ciudad, ni los vivos ni los muertos” (Loriga, 2017, p. 67). La cristalización no solo anula el olfato, el más primitivo de los sentidos, sino que también se descubre, en el devenir de la novela, que lo que hace es, a la manera de un fármaco, introyectar felicidad. En este punto, la transparencia se efectúa también en una anulación de la interioridad, situación que se traduce en un “bienestar impreciso y obligatorio” (p. 100) que perfecciona la rudimentaria idea del bien común ya formulada en la comarca. La Ciudad Transparente redunda, así, en una tautológica Dictadura de la Felicidad retroalimentada por los procesos diarios de cristalización. El filósofo español Paul Preciado (2008) imagina al Panóptico de Bentham no ya como cárcel sino más bien como píldora¹. La novedad de esta reformulación de Foucault, además de la forma minúscula y discrecional de la píldora, es que el sujeto desea la afectación del Poder. *Rendición* retoma este imaginario del fármaco-felicidad; la plenitud se vuelve un estado alcanzado a través de una adulteración química. Una

1 “El éxito de la tecnociencia contemporánea es transformar nuestra depresión en Prozac, nuestra masculinidad en testosterona, nuestra erección en Viagra, nuestra fertilidad/esterilidad en píldora, nuestro sida en triterapia. Sin que sea posible saber quién viene antes, si la depresión o el Prozac, si el Viagra o la erección, si la testosterona o la masculinidad, si la píldora o la maternidad, si la triterapia o el sida” (Preciado, 2009, párr. 4).

felicidad que se vuelve opaca en sus razones para la voz disidente del narrador.

Este bienestar obligatorio se vuelve dramático cuando el narrador asiste a la infidelidad, previsible y paulatina, de su esposa con un bibliotecario. La escena, que bordea la comedia por la distancia crítica que asume el narrador con respecto al tiempo de lo narrado, atestigua lo horroroso que puede ser una felicidad forzada: “me alegré, en lo más profundo de mi ser, y sin poder evitarlo, de verla tan contenta en la compañía de otro hombre [...] Y le dije que estaba en su casa, a pesar de que esperaba que no se le olvidara que estaba en la mía” (Loriga, 2017, p. 95). El narrador, poco a poco, es reemplazado por este otro hombre en el núcleo doméstico; es relegado a dormir en el sofá, y la comparación que insiste en el texto es la del perro de departamento². Por el contrario, el personaje del bibliotecario es descrito con todas las cualidades de lo encantador; en él se anatoma la imagen de la luz, lo cual se constata en el hecho de que “su mera presencia iluminaba la casa” (p. 95). En la Ciudad Transparente, la luz adquiere su cariz ominoso, y deja de ser deseable cuando no queda resquicio para la sombra.

La narratividad como punto de partida para el quiebre en la identidad

En la pérdida de identidad del personaje de *Rendición*, se destaca el uso reiterado que aplica el protagonista de su condición de narrador. Podemos notar que, en su mayoría, el libro está escrito en presente, dando la ilusión de que lo que leemos son los pensamientos del protagonista mientras se producen los acontecimientos. En varios tramos del texto, se narra lo que está ocurriendo en el momento. Pero, en medio de las reflexiones del protagonista, se mezclan algunos recuerdos, a los que accedemos para conocer su vida antes de casarse con su actual mujer, en la que era uno de los empleados del anterior marido de su esposa. Entre estas selecciones de

2 “De igual manera que los perros viejos se tumban y aceptan su condición, así me tumbaba yo, semidormido, y acataba las órdenes invisibles de mi suerte” (Loriga, 2017, p. 108).

fragmentos pasados, remite constantemente a una situación particular en la que se presentó en la taberna del pueblo para enfrentar los cuchicheos que se habían producido ante el rumor de ser o no el señor de sus tierras una vez fallecido su patrón y luego de haberse casado con su pareja. Cada vez que retoma este hecho presenta su actitud de una presunta manera varonil, en la que amenaza a los presentes con su escopeta vaciando todos sus cartuchos y sugiriendo ir a buscar más si hacía falta, lo cual deja a las personas del lugar estupefactas.

No obstante, avanzado el relato, se confiesa: “De hecho, y si he de contar todo como sucedió en realidad, en la taberna me presenté con la escopeta pero ni dije nada ni amenacé a nadie, y ahora no sé por qué antes he exagerado tanto” (Loriga, 2017, p. 56). El narrador incluso admite haber mentido al finalizar su explicación. En la cita se puede leer la confusión y el arrepentimiento de haber referido a un suceso que no se dio tal como se narró, donde lo aludido fue agrandado a comparación de lo que realmente sucedió. Esta escena pone de manifiesto un intento del narrador por representarse a sí mismo de otra manera ante sus receptores, por más que él admita no saber por qué distorsiona la información. Así, podemos afirmar que aquí se produce una primera crisis de identidad.

No podemos igualmente afirmar que exorbitar los acontecimientos es sorpresivo dentro de su narrativa. Ante este hecho, vemos la necesidad machista de afirmar su condición de *hombre de la casa* y de dueño de lo que le pertenecía para con el pueblo, y también con quien escuche su relato. De sentirse superior, de alguna manera, ya que su descripción lo hace sonar más imponente que el resto. Pero esta construcción de preponderancia que se quiere atribuir no es solo en comparación respecto al resto de la gente, sino también con su propia mujer. A lo largo de la obra, él se trata a sí mismo de inútil constantemente, siempre en contraposición a su esposa, la cual destaca por su inteligencia: “Como ella es mucho más inteligente que yo, le hago caso en todo y ahí ni dudo ni obedezco, sino que actúo con libre convencimiento” (p. 29). Por ello presenta esta nueva representación sobre sí mismo: para no sentirse inferior.

El sentimiento de desventaja respecto al resto lo acompañará y se potenciará aún más una vez llegado el protagonista a la ciudad transparente. El nivel de intelecto de “ella” es lo que le garantiza que le asignen el rol de bibliotecaria, la cual es una profesión que siempre quiso ejercer. El trabajo que le atribuyen a él, en cambio, tal y como hemos mencionado, es el de operario del tractor transportador en el centro de reciclado del excremento de todos los habitantes. La ironía en la oposición de sus profesiones es notoria: mientras ella tiene acceso al más alto nivel de erudición, él tiene que manejar el estiércol de la sociedad en una de las zonas más profundas de la ciudad. Es la mayor expresión de inferioridad, estando ella en un lugar extremadamente superior.

La construcción de lo común

[...] cuando ya apenas quedaba nada para terminar la jornada, sucedió lo que en realidad había estado temiendo todo el día: me despisté y crucé mi tractor antes de tiempo y me llevé por delante el tractor que venía de frente [...] Me caí al suelo y tiré también al otro conductor y se desparramó la mierda inodora y me echaron la bronca. (Loriga, 2017, p. 90)

No por transparente la ciudad está despojada de jerarquías. En una evidente ironía, al narrador le es asignado trabajar hasta la muerte en el sótano blanco, la parte más baja de la ciudad: se le asigna un tractor con el cual debe juntar las heces de los ciudadanos, labor que no resulta desagradable porque la cristalización hace que lo escatológico pierda su dimensión. Ocurre entonces esta escena de tropiezo, que marca un quiebre: de aquí en adelante, el narrador comienza a diferenciarse del conjunto de la Ciudad Transparente, buscando un escape. Lo que dispara esa inquietud es la constatación de “este nuevo yo que descarrilaba su mercancía” (p. 90). Este movimiento de descarrilar, de aquel que se sale del camino que se le ha fijado en la previsible rutina de la productividad, es el que define permanentemente al narrador de *Rendición*: lo descarrilado ya no es la mercancía, sino ante todo el propio narrador, que asume un andar, y una posición, que elige el desvío y lo torcido como principal estrategia de diferenciación de la llana transparencia. En este punto, la novela despliega una política del cuerpo alrededor del narrador-

protagonista que ofrece una resistencia débil, pero persistente, a la anulación de la intimidad de la Ciudad Transparente.

La idea de política, en la estela de Rancière, liga los cuerpos y sus modos de decibilidad con una noción más o menos estable de lo común y la comunidad³. Comunidad que, en la imaginación distópica desplegada por *Rendición*, se dibuja con una nitidez avasallante en lo referente a la claridad homogeneizante de la Ciudad Transparente. La comunidad del narrador emerge casi por oposición, y se ofrece como posibilidad (idealizada) a la encerrona de la ciudad sin paredes. Así, las “las ideas [que] vienen claras y sin aristas ni laberinto” (p. 94), se contraponen a la celebración de los “pensamientos torcidos y las ansiedades sin causa” (p. 93), noción que se deja rastrear en la evocación permanente del narrador hacia su mundo perdido: el pasado arrasado en la comarca pero también la indagación desesperada e infructuosa de sus hijos. En este sentido, su voz dibuja la parábola de una perfecta línea de fuga, que escapa siempre por la tangente, aún cuando sea para repetir una y otra vez las mismas imágenes de ruina y destrucción. La imagen de la casa en llamas, por ejemplo, adquiere una notable potencia simbólica. Un reiterado ensimismarse en eso que se ha perdido y que sin embargo no puede dejar de recuperarse en el hilo de la narración, que por un viraje insospechado pasa a ser lo verdaderamente íntimo del narrador, un núcleo opaco de imágenes intransferibles a la comunidad distópica. *Rendición* inaugura, por esta vía, un abismo entre el presente y el pasado, que permanece como una acechanza constante: las imágenes de la vida anterior insisten y permean el relato del narrador, fracturando su pertenencia a la comunidad de la Ciudad Transparente. Francisco Martorell Campos (2012) señala que el relato distópico pone en escena persistentemente un afán de control de temporalidad, en la medida en que controlar los tiempos de los ciudadanos es controlar su destino. Pues bien: a contramano de esa operación clásica

3 Jacques Rancière (2011) propone que “la literatura interviene en tanto que literatura en ese recorte de los espacios y los tiempos, de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido [...] formas de visibilidad y modos de decir que recortan uno o varios mundos comunes” (p. 17). Puede pensarse que la imaginación distópica hace fobia con maneras indeseables de reparto de lo sensible y formas de la decibilidad.

del género, el narrador de *Rendición* encarna con su cuerpo ese *tiempo otro*.

Hacia el final de la novela, esta tensión entre temporalidades desemboca en la inversión del viaje inicial: el narrador regresa hacia la comarca que, aún destruida, se sigue percibiendo como el espacio propio. Es en los restos de esa vida pasada donde el narrador recupera en clave sensitiva aquello que la Ciudad Transparente ha clausurado: “me sentí acompañado por el sudor de quienes antes que yo habían habitado esas ropas, y a pesar de no ser aún el mío, ese olor prestado lo reconocí como lejanamente familiar” (p. 137). A esta escena de recuperación le sigue la confrontación final del narrador con Julio, prospecto y realización de esa comunidad que se teje en la Ciudad Transparente. Simbolizado al mismo tiempo como *niño genio* y como *deficiente*, lo que media ese repertorio de simbolizaciones es el abismo que se abre entre las dos temporalidades, el tiempo pasado de la comarca y el ahora furibundo de la ciudad. Desde esta perspectiva, lo que hasta ese momento se ha encarnado como una rendición asumida por el discurso derrotista del narrador, irrumpe de pronto como una victoria desde el otro lado. Julio asesina al narrador con una ballesta, que acepta su destino con la estoicidad de quien sabe que su tiempo ha pasado: “En ese momento me di por vencido, y de la suerte que corrieron los demás en ese nuevo mundo poco puedo contar. Imagino que les iría de maravilla y que, gente como yo, sin fe en el futuro, fuimos siempre el enemigo” (p. 141).

El amanecer de la nueva comunidad, la construcción del nuevo común, se produce aquí a condición de la eliminación del pasado, que es carne en el narrador. En este punto, la elección de la perspectiva se vuelve el centro del relato, y es lo que permite la superposición de estas dos maneras de *fabricar mundo*. Utopía y distopía no funcionan aquí como superposición sino más bien como puesta en abismo de dos órdenes, dos fábricas de lo imaginario que aparecen como irreconciliables. Desde esta perspectiva, el narrador es apenas un estorbo en la felicidad sin pliegues de la Ciudad Transparente.

Nada es lo que era: el proceso de desnominalización

Con el paso del tiempo, el narrador va subrayando la transformación de su señora dentro de la ciudad. El carácter transparente del lugar que habitaban se traspasa también en su actitud, ya que no muestra ningún tipo de pudor en ocultar a su amante. Si bien es imposible encubrir algo allí por su condición translúcida, y a pesar de que el joven con el que su mujer mantiene relaciones sexuales dice ser el tutor de su niño, se muestra un claro desinterés por parte de ella en pretender que no está vinculada con el bibliotecario. Pero esa indiferencia no solo se presenta ante esta situación, sino en general, ya que cada vez se la figura más fría y alejada.

Cabe destacar nuevamente que esta transformación se produce con la llegada a la urbanización. Ésta es la que marca un desapego absoluto por parte de ella hacia él, y también de él hacia ella. Esta distancia se genera por la clara diferencia de actitud que cada uno percibe en el otro. Él expresa esto de forma explícita: “Y a ella la quería entonces sin tener que pensar en ella, y ahora, desde que llegamos aquí, en realidad, la considero en cambio un enemigo, o una extraña. No es que piense en ella de otra manera, es que ella frente a mí es distinta” (p. 126). En esta transcripción, vemos cómo el narrador lo dice textualmente. Ella ya no es lo que era, sino que pasó a ser una extraña. En su enunciación, estamos entonces en condición de afirmar que tampoco la reconoce. Al describirla con rasgos opuestos a los que encontraba familiar en ella, se produce un quiebre perceptivo que lleva a la no identificación.

A lo largo de la novela, vemos al protagonista intentando adaptarse al ritmo de la ciudad. Mediante el uso de una píldora, parece aceptar lo que sucede, aunque por momentos se produce una ambigüedad, como podemos ver en la siguiente cita:

En fin, que sin poder evitarlo le eché de menos mientras le veíamos bajar en el ascensor agitando la mano en señal de afectuosa despedida, [...] y hasta me sorprendí a mí mismo preguntándole a ella cuándo podría volver nuestro invitado[...]. Por qué me comporté como lo hice y por qué dije lo que dije y, todavía más, cómo fue que sentí lo que sentí es para mí un misterio, y lo peor de todo es que, habiendo traicionado de tal manera mis

costumbres y aun mi propia naturaleza, puedo asegurar que nunca me había sentido mejor ni más a gusto con mis sentimientos ni más en orden con el universo. (p. 97)

Al estar bajo los efectos del fármaco, el narrador actúa de una manera contradictoria, donde no puede evitar hacer acciones que se contraponen a sus pensamientos (en este caso, no querer volver a ver nunca más al muchacho). En momentos como este, sobre todo teniendo en cuenta que él marca que aquellas actitudes no respetaban sus hábitos, podemos también afirmar que él tampoco se reconoce a sí mismo.

Si no distingue a su mujer y ni siquiera a sí mismo, difícilmente podrá distinguir a cualquiera. Lo cual le genera una pérdida de identidad, motivando que (casi) nunca pueda pronunciar un nombre a lo largo del relato.

Los hijos como remitentes del pasado

Durante su estadía en la ciudad, el narrador se la pasa gran parte del tiempo sin pensar en los hijos biológicos que tuvo con su mujer, Augusto y Pablo. Ellos son casi los únicos personajes de los que sabemos el nombre. Avanzado el relato, le vienen memorias de sus muchachos y, como son soldados, vuelve a preocuparse por ellos debido a que no posee mucha información sobre la guerra que se está produciendo fuera de la ciudad. Desde el comienzo del relato hace referencia a la infancia de sus hijos, en donde, si bien estaban aún en guerra, los rememora como tiempos de calma y prosperidad. Cuando los recuerda, como de por sí se siente absolutamente escéptico de la ciudad, su gente y la organización, su incertidumbre respecto al paradero de sus niños se suma como un motus propio más para no sentirse a gusto allí. Se le suma una razón para querer abandonar ese lugar. Porque en su intención de volverse a encontrar con ellos, se esconde el deseo de querer volver a ese momento de quietud, por ello siempre los asocia con esas memorias del pasado. Razón por la que ellos aparecen nombrados: porque sus nombres representan ese anhelo por volver a vivir las épocas de sus recuerdos felices. Y el que los mencione y los recuerde significa que los reconoce.

En base a ello, nos parece pertinente acudir al psicoanalista Jaques Lacan (1984), quien, en el fragmento “El estadio del espejo como formador de la función del yo [Je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”, perteneciente a su libro *Escritos I*, postula:

[...] el estadio del espejo es un drama cuyo empuje interno se precipita de la insuficiencia a la anticipación y que para el sujeto, presa de la ilusión de identificación espacial, maquina las fantasías que se suceden desde una imagen fragmentada del cuerpo hasta una forma que llamaremos ortopédica de su totalidad —y hasta la armadura por fin asumida de una identidad alienante, que va a marcar con su estructura rígida todo su desarrollo mental. (p. 90)

Según enuncia Lacan en la cita reproducida, la identidad del sujeto es alienante, es decir, hay una distancia entre la percepción del yo y la realidad del cuerpo. La imagen que uno construye de sí mismo es fragmentada y se genera al verse reflejado en el espejo, momento en que anticipa una unidad corporal. Pero para que se produzca esta identificación con la imagen idealizada de sí mismo, precisa la presencia del otro. La combinación del uno con un otro es lo que le ayuda al sujeto a construir una percepción de sí mismo como un todo.

Esta situación descrita mediante términos de Lacan es la que sucede con el protagonista de *Rendición* y sus hijos. Recordarlos significa reconocerlos, y es en esta distinción que el narrador puede volver a identificarse a sí mismo, ahora asumiendo esta identidad reivindicadora del pasado como propósito para salir de la ciudad. La personalidad descrita es la característica de las narraciones distópicas, la cual es definida por Alonso et al. (2005) de la siguiente forma:

La clave para comprender la diferencia [con la utopía] la aporta el personaje protagonista desde cuyo punto de vista se narra la historia de su vida en la utopía a partir del momento en que toma conciencia de su diferencia en un mundo cuya igualdad comprende como el resultado de una imposición. El resultado de ello es un personaje complejo, diferente de los otros y cada vez más distante de su realidad entorno. Su esfuerzo por realizar su singularidad aumenta la distancia y agudiza la conciencia que no tiene lugar en el mundo estático y coercitivo que lo rodea. (p. 35)

Esto refleja perfectamente al protagonista del libro de Loriga: mediante el orden de la ciudad transparente, se le instaura una forma de vida que lo único que hace, mediante las dudas personales que tiene y el recuerdo de sus hijos, es hacerle añorar lo que ya había vivido, y querer volver a ese estado, lo cual le produce el desarrollo de esta suerte de nueva identidad, que ya la tenía pero que parecía escondida ante la construcción de realidad formada por esta urbanización.

El caso de Julio como metáfora de la ambigüedad

Hemos mencionado que el protagonista sólo nombra a sus hijos. Hablamos previamente de Augusto y Pablo, los hijos biológicos que tuvo con su señora. Sin embargo, durante los episodios transcurridos en la comarca, el narrador menciona a un niño el cual, según afirma el narrador, “[...] llegó solo, nadie lo trajo y queremos pensar que no es de nadie” (Loriga, 2017, p. 14). Pasado el tiempo, el matrimonio decide adoptarlo, no legal sino simbólicamente, ya que suma alegría a sus vidas. Debido a la cotidianidad de la presencia del infante en la casa, y dado que desconocían su procedencia, comienzan a discutir y luego terminan asignándole un nombre: Julio. Queremos destacar este hecho, ya que, teniendo en cuenta que el personaje no llama a ninguna persona por su nombre, que designe uno resulta de una importancia fundamental.

Incorporado Julio en la familia, como comienzan los preparativos para trasladarse a la ciudad transparente, y al no tener ningún tipo de documento requerido para la emigración, la pareja elabora una suerte de plan para que no los separen, el cual funciona. Una vez dentro de la urbanización traslúcida, reconocemos a este personaje como una metáfora de la ambigüedad en dos aspectos.

En una primera instancia respecto a su característica de ambivalente, la ciudad transparente se encargaba de asignarle a cada persona un rol premeditado según los oficios que ocupaban en la comarca. Es decir, había un control por el cual, en base a los datos de su vida previa, generaba la llave para su desarrollo dentro de este lugar. De Julio se desconocía su origen, y, tal y como mencionamos previamente, su acceso a la ciudad se

dio producto a un plan organizado por sus nuevos padres, por lo que su nueva vivienda no poseía ningún tipo de registro de su transcurrencia en la comarca. Sin embargo, según nos narra el narrador, se logra adaptar al desarrollo de este nuevo orden. Lo cual es un aspecto netamente ambiguo, porque representa el fallo del funcionamiento de la ciudad al querer impregnar en las personas en base a su pasado un papel determinado, ya que su proveniencia era desconocida. Esto representa también la imposibilidad por parte del sistema de borrar su individualidad.

En un segundo rango de su figura bifurcada, destacamos el hecho de que Julio es lo único material que tiene de al menos una pequeña parte de su pasado. En varios momentos vemos que el protagonista se siente en cierta forma reflejado por el niño, ya que también le llaman la atención los gráficos de los libros. Y ante esta identificación y su instinto paternal, quería lo mejor para su hijo. En adhesión, si consideramos la importancia que el protagonista le otorga al no sentirse inferior que el resto, podemos suponer que le preocupará que su hijo se viera subordinado al resto. A lo largo del relato, el narrador nos comentará que Julio era extremadamente inteligente. Sin embargo, finalizando el relato, el narrador afirma: “También me dijeron que Julio no hablaba, y que no era un superdotado sino un retrasado mental, y que por eso lo sacaron de la escuela [...]” (Loriga, 2017, p. 132).

Es decir: Julio representa, en cierta medida, su pasado. El cual, junto con el recuerdo de Augusto y Pablo, lo figura como idealizado⁴. Estas imágenes que se crea el protagonista son lo que lo terminan llevando a la perdición, porque son las que lo ciegan por completo, haciendo que quiera regresar a esos momentos irretornables, lo cual lo lleva a escaparse. Aquí, la figura de Julio también simboliza, ambiguamente, el futuro, ya que es él quien va a su encuentro para matarlo. Personifica, en cierta forma, a ese orden que quiere asegurarse de que no haya más gente como él en el mundo. Lo cual

4 Afirmamos que, así como a su pasado, también idealiza a Julio ya que lo figura como inteligente cuando en realidad es un retrasado.

es una gran metáfora que refleja que, por más que uno quiera volver al pasado, es inevitable caer ante las garras del futuro.

Referencias

- Alonso, M. N., Blum, A., Cerdá, K., Cid, J., Oelker, D., Sánchez, M., Triviños, G., y Villavicencio, M. (2005). Donde nadie ha estado todavía: Utopía, retórica, esperanza. *Atenea (Concepción)*, (491), 29-56. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622005000100004>
- Baczko, B. (1999). *Los imaginarios sociales: Memorias y esperanzas colectivas*. Nueva Visión.
- Martorell Campos, F. (2012). Notas sobre dominación y temporalidad en el contexto postmoderno a propósito de la distopía. *Astrolabio. Revista internacional de filosofía*, (13), 274-286 <https://raco.cat/index.php/Astrolabio/article/view/257062>
- Peris Blanes, J. (2019). Imaginación distópica y visibilidad urbana en *Rendición y Todo era oscuro bajo el cielo iluminado*. En E. Martínez (Comp.), *Señales mutuas: Estudios transatlánticos de literatura española y mexicana hoy*. Iberoamericana / Vervuert.
- Lacan, J. (1984). *Escritos I. Siglo XXI*.
- Loriga, R. (2017). *Rendición*. Alfaguara.
- Preciado, P. B. (2008, 26 de Enero). Farmacopornografía. *El país*. https://elpais.com/diario/2008/01/27/domingo/1201409559_850215.html
- Rancière, J. (2011). *Política de la literatura*. Libros del Zorzal.



La isla Bergai y el espacio utópico: la amistad entre mujeres como posibilidad de un mundo mejor

Bergai Island and the Utopian Space: Friendship between Women as a Possibility for a Better World

Sofía Beatriz Lamarca

Universidad de Buenos Aires, Argentina

sofiablamarca@gmail.com • orcid.org/0000-0002-5035-6203

Recibido: 20/10/2024. Aceptado: 29/11/2024.

Resumen

En este trabajo se pretende explorar los modos del impulso utópico en la novela *El cuarto de atrás* (1978) de Carmen Martín Gaite. Mediante la bibliografía más clásica y también desde las reformulaciones actuales y de perspectiva queer, propongo este impulso utópico como *modo de leer* (Ludmer, 2015). A través del análisis de la descripción y construcción narrativa de la isla Bergai, se propone la hipótesis de que el vínculo entre personajes femeninos permite primero la escritura y, luego, la configuración de un espacio utópico. Es decir, la amistad funciona como motor de la escritura y en esa misma operación, de la creación de un espacio en el que refugiarse del mundo y la realidad específica española durante la guerra civil y la inmediata posguerra. La evasión, la imaginación y la literatura son las nuevas herramientas que la protagonista aprende de su amiga en la infancia. Estas herramientas posibilitan la construcción de este sitio alternativo. La hipótesis que sostengo, entonces, es que la amistad entre mujeres, como motor posibilitador de la escritura, crea las condiciones de existencia de un impulso utópico que permite reconstruir un pasado, atravesar el presente e imaginar un futuro.

Palabras clave: amistad, mujeres, impulso utópico, memoria, escritura

Abstract

This paper aims to explore the forms of the utopian impulse in Carmen Martín Gaite's novel *El cuarto de atrás* (1978). Using both classic bibliography and contemporary reformulations from a queer perspective, I propose this utopian impulse as a way of reading (Ludmer, 2015). Through the analysis of the description and narrative

construction of Bergai Island, I hypothesize that the bond between female characters first enables writing and then leads to the creation of a utopian space. In other words, friendship functions as the driving force behind the writing and, in the same process, behind the creation of a space where one can take refuge from the world and the specific reality of Spain during the Civil War and the immediate postwar period. Escape, imagination, and literature are the new tools that the protagonist learns from her childhood friend, and these will enable the construction of an alternative space. The hypothesis I hold, then, is that friendship between women, as the driving force enabling writing, creates the conditions for the existence of a utopian impulse that allows a reconstruction of the past, the navigation of the present, and the imagining of a future.

Keywords: friendship, women, utopian impulse, memory, writing

Este trabajo pretende indagar los modos del impulso utópico en la novela *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaite. Entendiendo la utopía como un *modo de leer* (Ludmer, 2015), y en su sentido de impulso creativo, pretendo analizar cómo, desde una reconstrucción de una memoria histórica y también personal, la amistad entre mujeres se convierte en el escenario donde se monta la posibilidad de un futuro mejor. Evasión, imaginación y literatura serán las herramientas que permiten la construcción de la Isla Bergai, espacio imaginario pero también utópico en donde pueden cambiar las normas acerca del mundo. En este sentido, la lectura se encuentra atravesada por las reflexiones en torno al pensamiento utópico y su capacidad transformadora. Allí, como sostienen María Nieves Alonso et al. (2005) citando a Bloch al final:

En su condición de impulso creativo, renovador, el pensamiento utópico opone permanentemente lo posible a lo real y se proyecta más allá de la realidad presente [...]. Ante toda realidad que se presenta como inmutable, definitiva, inevitable, el pensamiento utópico impulsa el cambio, por cuanto sus cinco raíces más profundas, la crítica, la imaginación, el sentido de posibilidad, la esperanza y la rebeldía, se constituyen en un incesante llamado a percibir la realidad desde la perspectiva de sus potencialidades, de las oportunidades ignoradas o desaprovechadas, a encontrar en el presente la latencia de “algo que a todos nos ha brillado ante los ojos en la infancia, pero donde nadie ha estado todavía: patria”. (p. 37)

La hipótesis que sostengo, entonces, es que la amistad entre mujeres, como motor posibilitador de la escritura, crea las condiciones de existencia de un impulso utópico que permite reconstruir un pasado, atravesar el presente e imaginar un futuro. Esta idea podría configurarse como un punto de partida para problematizar las conceptualizaciones utópicas y proponer alternativas desobedientes.

De este modo, este artículo se organiza de la siguiente manera: un primer apartado en el que se recorre brevemente la bibliografía crítica sobre *El cuarto de atrás*, otro en el que se reconstruyen los antecedentes posibles del impulso utópico, otro que analiza la configuración de la Isla Bergai y su relación con la escritura, y otro que profundiza en la categoría de amistad entre mujeres y el modo en que hace avanzar la obra.

Sobre *El cuarto de atrás*: un breve recorrido de la trayectoria crítica

El cuarto de atrás (1978) es considerada, por amplio consenso de la crítica (Nieva de la Paz, 1998; Teruel Benavente en Martín Gaite, 2018, Introducción), como una de las obras más importantes en la narrativa de la escritora salmantina Carmen Martín Gaite. Se trata de una novela dialógica con una narradora en primera persona que, ante la visita de un entrevistador misterioso, recorre su vida y obra a través del recuerdo, y de este modo, propone un recorrido memorial de la experiencia vital y también de la escritura. Con un corte autobiográfico, la narradora reconstruye sus memorias gracias a las intervenciones del interlocutor, atravesada por sus propios escritos, papeles, cuadernos y demás materialidades que la rodean e incluso, la invaden¹. El texto oscila entre un

1 Con respecto a la clasificación de esta novela como autobiográfica, seguimos a la numerosa crítica (Pilar Nieva de la Paz, 2002, 2004, 2009; José Teruel Benavente, 2004; Marcela Romano, 1995) además, es posible rastrear discursivamente los indicios que a la narradora le interesa dejar para que los lectores liguen, directamente, autora y narradora. Ya en la segunda página de la novela podemos leer: "Con la C de mi nombre", proponiendo desde el comienzo una lectura que cruce literatura y vida. Con la mención de la hija de Franco, a la que volveré más adelante, se da a entender que el nombre de la narradora es Carmen. Luego, casi al final de la novela, en un recuerdo de su vida escolar, la protagonista traerá a la memoria a un profesor que solía decirle "Martín Gaite, repita lo último". Por otro lado, las

presente de la narración en el diálogo permanente con el hombre misterioso, y la recuperación fragmentaria y elíptica de un pasado de infancia y juventud llevado adelante a través del monólogo interior. En una operación metaliteraria, la novela se afirma sobre la idea misma de que este relato surge a partir de la muerte de Francisco Franco, en un intento de comprender una vida atravesada por un régimen totalitario y una infancia cruzada por la posguerra. La proliferación de novelas de memoria histórica en esta primera etapa de la transición demuestra que la preocupación de Carmen Martín Gaite (la narradora de *El cuarto de atrás*, pero también la autora) no es una rareza. Sin embargo, ante esa proliferación y con el realismo incapaz de representar la experiencia traumática, la novela busca maneras alternativas de construir esta memoria personal, pero que también se configura como nacional. Específicamente para este trabajo, lo que me ocupa es la recuperación que realiza la narradora de sus primeros juegos escriturales que incluyen una isla imaginaria llamada Bergai. Esta reconstrucción se da en principio a través de los retazos tramados en el monólogo interior y, luego, con la novela acercándose al final, se pone en diálogo con el interlocutor. Este espacio se cimenta junto con una amiga (“la primera amiga íntima que tuve”), que es la que la incentiva a construir un refugio para ambas y también la invita, de manera explícita, a la escritura². Compañera del instituto, es una niña que tiene a sus padres presos por motivos políticos y que recurre a la literatura como un espacio de refugio y también de emancipación, actitud que será imitada por la propia narradora.

El estudio introductorio de José Teruel para la edición de Cátedra realiza un recorrido exhaustivo de la obra a través de distintos ejes que consideran

menciones a las obras publicadas, literarias y ensayísticas, a sus apariciones públicas, e incluso a sus ideas, permiten nuevamente vincular narradora y autora. Estas herramientas estarían ligadas, si se quiere, a lo comprobable: iniciales, apellidos, títulos de materiales. Se opone a aquello que es más difícil de comprobar (si es que nos interesa la tarea de la comprobación) que tiene que ver con el espacio construido en la niñez, ligado a los espacios más íntimos y privados.

2 En la novela el personaje de la amiga, recuperado desde el ejercicio de memoria, no tiene nombre. Sin embargo, José Teruel Benavente (en Martín, 2018, Introducción) reconstruye la biografía de Carmen Martín Gaite y concluye que se trata de una amiga real de la autora, Sofía Bermejo Hernández, fallecida diez años antes de la publicación de la novela.

el género literario, las fronteras con el género fantástico, el *locus* y la descripción del tiempo, prestando además una especial atención al diálogo de la novela con *Usos amorosos de la postguerra española* (Martín Gaite, 2017) publicada en el mismo período. En esta misma línea, el libro *Un lugar llamado Martín Gaite* (Teruel Benavente y Valcárcel, 2014) reúne una serie de estudios sobre la narrativa de la autora, y un gran número de esas contribuciones se dedica al análisis de la novela que aquí se propone. Sin embargo, a pesar de los aportes de la crítica en relación con los modos en que se presenta el sueño y la vigilia y la presencia de elementos fantásticos en la novela³, no se profundiza sobre la posibilidad de leer esta obra en clave utópica.

Es a partir de los textos *El principio esperanza* de Bloch (2004), *Arqueologías del futuro: el deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción* de Fredric Jameson (2005) que entiendo que la amistad entre mujeres como posibilitadora de imaginar un futuro mejor configura el impulso utópico de la novela de Martín Gaite. Me interesa, sobre todo, retomar lo que Jameson (2005) entiende como un acierto del principio interpretativo de Bloch, que es pensar el funcionamiento del impulso utópico en lugares insospechados, en lo que está oculto o reprimido (p. 17). En *Arqueologías del futuro* se profundiza en la posibilidad de que el proceso alegórico proponga que diversas metáforas se cuelen en *las cosas*. Esta atención por la vida cotidiana, no como una gran apuesta, sino como el espacio en el que pueden sostenerse las pequeñas propuestas del

3 Por citar algunos casos, los artículos de Pilar Nieva de la Paz y Marcela Romano profundizan de manera rigurosa en los elementos fantásticos de *El cuarto de atrás*. En una definición de la novela, Nieva de la Paz (1998) sostiene que “se funden ficción y realidad, literatura y vida, mientras se quiebran las fronteras entre el sueño y la vigilia” (p. 650). Así también, Romano (1995) sostiene que “en relación con el espacio del recuerdo, pero a la vez emergiendo, insistente, en el presente del sujeto, encontramos el nivel de lo imaginado, en dos formas de presentación: las visiones de la fantasía (los juegos, los mitos femeninos de la juventud, los refugios secretos, el vuelo con la amiga ya muerta) y las ficciones construidas en los textos y por los textos. [...] Las ensoñaciones y las ficciones, propias y ajena, se imponen como mundos alternativos con fueros normativos propios, que funcionan tanto como instancias de evasión como de duplicación simbólica de los componentes de la peripecia central” (p. 28). Esta relación entre memoria e imaginación es central para pensar cómo se construye el espacio utópico en la memoria traumática del pasado nacional.

impulso utópico, será un eje conductor a través del cual avanzar en la lectura de *El cuarto de atrás* en su perspectiva utópica.

En esta línea, la lectura estará atravesada también por los aportes de José Esteban Muñoz (2020) en *Utopía queer: el entonces y el allí de una futuridad antinormativa*. En relación con la posibilidad de lo cotidiano y aquella posibilidad de futuro que se encuentra en las cosas, sostiene: “La iluminación anticipatoria de ciertos objetos es una especie de potencialidad abierta, indeterminada, como los contornos afectivos de la propia esperanza” (p. 39). El autor propone una lectura de Bloch en una clave *queer* y radical que permite pensar en textos no enmarcados narrativamente en la utopía como género literario. En ese sentido, el movimiento es también pensar sus aportes desde la forma y la intervención crítica, más allá de sus aportes teóricos concretos.

Antecedentes del espacio imaginario en *El Cuarto de atrás*: Cúnigan

En la poética del espacio (Bachelard, 2010) que se configura en la narrativa de Carmen Martín Gaite, considero que la isla Bergai ocupa un lugar central. Se trata de un espacio configurado desde la imaginación y la literatura a través de la intervención de la amistad como vehiculizadora de toda posibilidad. Sin embargo, previo a que la narradora le comparta a su interlocutor los secretos de la isla Bergai, hace su aparición otro nombre propio que se erige como un espacio de imaginación y, así, como un posible espacio utópico. La intervención de los medios de comunicación, en este caso a partir de la radio, introduce en la protagonista la primera idea de un espacio otro, alternativo⁴. Como sucede con otros nudos narrativos

4 Son numerosos los estudios que piensan sobre la propaganda y las funciones de los medios de comunicación durante el franquismo. La misma Martín Gaite piensa en las operatorias de los medios en la construcción performática de género de las mujeres durante el primer franquismo en *Usos amorosos de la postguerra española*. Por mencionar un caso, es posible citar Mercedes Montero (2012) quien realiza una recuperación de las maneras que tomó la publicidad y los anuncios durante las diferentes etapas del franquismo y pone de relieve la importancia de la Jefatura Nacional de Prensa y Propaganda y su Departamento de Propaganda Comercial. Así, lo que intento decir es que la mención de la radio y de la posibilidad de que lo que escuchaba la protagonista no se trate de un hecho artístico

desarrollados en la novela, se plantea la duda acerca de si este espacio existe o es producto de la imaginación. Cúnigan se presenta a través de un recuerdo musical, entre la fantasía y la realidad. La frontera difusa entre la vigilia y la realidad, recurso que se instala en la novela desde el primer capítulo, también aparece aquí. El texto se detiene en describir la relación que tiene la protagonista con este espacio liminal:

De Cúnigan, a decir verdad, yo tenía una idea muy imprecisa, los únicos datos sobre aquel lugar, que no llegué a saber nunca si existía realmente, me los había suministrado una breve canción, que más bien parecía un anuncio, y que había oído una o dos veces por la radio o no sé si la soñé que la había oido, porque los demás se reían cuando me la oían tararear [...].
(Martín Gaite, 2018, p. 157)

La duda acerca del propio relato es un tema que se sostiene a lo largo de la novela, y que incluso la crítica ha caracterizado como sustancial de esta narrativa propuesta por Martín Gaite. Sin embargo, el espacio propone una invitación incluso más allá del debate de su existencia. Lo que sí existe aquí, en esta anticipación del espacio utópico que será la isla Bergai, es soledad y falta de libertad para la exploración del sitio prometido. Si, como se verá más adelante, en la isla hay amistad, paridad y compañerismo que permiten la alianza y la posibilidad de un mundo nuevo, en Cúnigan hay un misterio que no consigue resolverse en soledad. No poder encontrar este lugar mágico por la falta de libertad es una preocupación sobre la que la narradora vuelve: “a mí no me importaba carecer de pistas concretas, me bastaba con mis poderes mágicos y únicos, con mi deseo, pero lo grave era la falta de libertad” (p. 258). Aquí se hace presente, antes de nombrar por primera vez la isla, el impulso por la búsqueda de un espacio nuevo, alternativo a la realidad. Será entonces la isla Bergai, sitio creado y compartido de a dos, el que concretice el deseo de habitar lo diverso.

sino de un anuncio aparece en línea con esta particularidad del régimen en lo relativo a la prensa y la propaganda.

La isla Bergai: escritura e imaginación para construir un nuevo mundo

Las escenas de escritura son recurrentes en la obra de Martín Gaite, y tienen una importancia central, con distintas significaciones dependiendo de las narrativas que se proponen. En *El cuarto de atrás*, la escritura se introduce al comienzo. Aparece, primero, como deseo. Se trata de una primera imagen que puede ser envidiada y, así, parte del imaginario posible. Parece haber, de esta manera, un sentido utópico en la posibilidad de la escritura. En este sentido, la narradora construye una escena deseante:

[...] tirarme en ella, cuando estaba sola, imitando la postura de aquellas mujeres, inexistentes de puro lejanas, que aparecían en las ilustraciones de la revista Lecturas, creadas por Emilio Freixas para novelas cortas de Elisabeth Mulder, a quién yo envidiaba por llamarse así, y por escribir novelas cortas, mujeres de mirada soñadora. (p. 89)

En principio, es posible observar –como en otras novelas de la autora– el modo en que la narración da cuenta de una construcción de género. En este caso, la palabra “imitación” nos permite pensar en la configuración genérica a partir de la performatividad, y la expresión de género a partir de la cita de citas sobre la que se erige (Butler, 2018).

Por otro lado, me interesa poner en discusión el origen de ese deseo. En este sentido, la filósofa Florencia Abadi (2020, 2023), a partir de una deconstrucción del mito de narciso, comienza a entender la envidia como un motor posible para poner a funcionar el movimiento deseante. En su libro *El nacimiento del deseo*, una especie de continuación de *El sacrificio de Narciso*, la autora propone pensar que si el deseo es el motor de todas las cosas, es necesario pensar, entonces, de dónde surge este afecto principal (Spinoza, 2007). Encuentra en la envidia un movilizador de la acción deseante que puedo ver operar en esta novela. Lo que intento decir, en este punto, es que el impulso utópico no solo puede estar sostenido por el afecto positivo erigido desde la amistad –como presentaré a continuación– sino también desde los afectos negativos. Envidia y negatividad motorizan el deseo y, así, el impulso utópico.

Tal como se desarrolla en el apartado anterior, el espacio de evasión y de ensoñación es una construcción que se cristaliza en la obra de Carmen Martín Gaite. Recupero las palabras de Rafael Chirbes (2014):

La escritora diseña minuciosamente sus particulares puntos de fuga, una red de lugares ocultos, de topologías y lenguajes a trasmano: las novelas de Carmen Martín Gaite están llenas de pasadizos secretos, de puertas disimuladas, de castillos, de islas de ninguna parte, de buhardillas y cuartos de atrás, de bosques misteriosos, o, por qué no, de paisajes de bolero con playa y palmera. Los personajes principales de sus novelas se agencian subterfugios para escapar, se pierden en la geografía física y humana de las películas, de las novelas; se dejan seducir por los seres llegados de fuera y envueltos en un misterio propio que presagia historias ocultas: mujeres elegantes y problemáticas; hombres apuestos, caballeros que parecen guardar un secreto; prototipos de la juguetería romántica y del folletín, seres ideales, supuestos personajes con historia, sobre los que parece que puedes depositar esa carga de dentro que la sociedad anula; hilos por los que te escapas al exterior del gris dominante. (p. 59)

Chirbes descubre en esta narrativa la construcción de espacios de imaginación y refugio, que no suele abundar en la crítica especializada. La mirada en la fuga y, también, desde mi perspectiva, en la desobediencia, es lo que permite una mirada centrada en la posibilidad del impulso utópico. Estos sitios de escape sostenidos y sustentados con la cultura literaria y también la popular son la puerta de entrada –o, en términos de Martín Gaite, la ventana– a la construcción de un lugar donde albergar la utopía en las grietas de lo cotidiano.

Si lo que se necesita para que el impulso utópico se desarrolle y se configure espacio es soledad y libertad, la narración construye el sitio para ello a la par de la aparición de la amiga: “Mi padre nos dejó un rato solas [...] nosotras nos sonreímos, amparadas en nuestro secreto, nos pusimos a hablar de Bergai, ya llevábamos varios meses anotando cosas de la isla en nuestros respectivos cuadernos” (Martín Gaite, 2018, p. 250). El deseo de la escritura y el de la amistad se funden en un deseo desobediente que se propone como utópico. La narración construye en la escritura un espacio de intimidad y de ternura. En las descripciones, se dejan deslizar la

complicidad, el secreto y la sonrisa que aparecen como sostén de la utopía posible.

A la isla Bergai, espacio que despliega el impulso utópico de la novela, llegamos por la escritura. Se presenta como espacio de memoria, lugar de añoranza, y se vuelve a retomar a lo largo del texto:

Habíamos inventado una isla desierta que se llamaba Bergai. En esos diarios hay un plano de la isla y se cuentan las aventuras que nos ocurrieron allí, también debe haber trozos de una novela rosa que fuimos escribiendo entre las dos, aunque no llegamos a terminarla. (pp. 136-137)

En este punto, el interlocutor no conoce Bergai. Es una información a la que accedemos a partir del monólogo interior de la primera persona que narra. La isla se vuelve un espacio literario pero también un refugio imaginario compartido por dos amigas que, por momentos, buscan evadir la realidad: “Siempre que notes que no te quieren mucho –me dijo mi amiga–, o que no entiendes algo, te vienes a Bergai. Yo te estaré esperando allí” (p. 248). De este modo, este lugar nuevo es espacio íntimo. Si para Bachelard (2010) hay en la casa la potencia de albergar lo íntimo –sobre todo si la casa se complejiza y tiene sótanos, buhardillas y, agrego, un cuarto de atrás–, la isla se construye a imagen y semejanza de la intimidad de un hogar. Es un espacio que construyen y disfrutan las niñas en relación y que, incluso, guardan para sí como un secreto. Ya muerta su amiga, la protagonista puede nombrar ese sitio, aunque no sin un poco de temor a estar traicionando una memoria compartida⁵.

En este punto, la decisión de compartir la isla imaginaria con el interlocutor propone una nueva narración de ese espacio y de la idea de la creación en sí. Toma relevancia la imaginación en sí misma, incluso más que la utopía imaginada. La protagonista insiste en relatar la imaginación del refugio más que la isla como tal. Lo importante del relato pareciera ser la intervención de la amiga como génesis de la idea: “Me pareció una idea

5 Aquí, es posible considerar que la memoria recuperada de la amiga para contar la historia de la isla es también una narración *en memoria* de la amiga que ya no está –aunque sí como una idea– para usar su propia voz.

luminosa” (p. 262), afirma la narradora. Mientras el hombre de negro insiste en preguntar por la isla –y la literatura– como un espacio de refugio, la narradora se detiene en el momento de creación de la isla. El impulso utópico, de esta manera, no se encuentra en los modos de habitar la isla, sus reglas internas, su potencialidad de espacio de evasión, sino en el momento en que se propone la construcción narrativa y afectiva de un espacio compartido. La escritura, ya no solitaria e individual, se vuelve potencia creadora de un presente vivible y un futuro mejor. La isla, a su vez, será un espacio amoroso. Así, el tópico literario del *locus amoenus* se vuelve central en esta lectura, insertándose en una tradición de la literatura de la posguerra y también de la transición.

Si la literatura de Carmen Martín Gaite construye espacios de la asfixia (Lamarca, 2023), en *El cuarto de atrás* consigue construir espacios en los que se puede respirar, aquellos donde el aire sí circula. Allí, en esos lugares de la imaginación y la ensoñación existe la posibilidad de respirar sin ser asfixiada por la norma, la represión, la guerra y sus consecuencias.

Amistad entre mujeres: potencialidades de un vínculo revolucionario

En este eje de lectura, me propongo explorar teórica y críticamente los modos en que la perspectiva de género y también la teoría *queer* podrían permitir una imaginación utópica no solo de un futuro mejor, sino también en una operación de reescritura histórica. No pretendo sostener que la novela de Carmen Martín Gaite se proponga ni una deriva *queer* ni un horizonte feminista. (Aunque los límites entre amor, amistad y erotismo se hagan presentes, aquí nuevamente). Sin embargo, la apuesta es a pensar en los detalles de lo mínimo, en las descripciones de la isla y la vida en común como un espacio de resistencia ante el horror y la soledad, y cómo en ese encuentro es posible la imaginación de lo diverso. En este punto, el interrogante que se me presenta es si es la amistad una de las formas que harían factible un futuro ligado a la felicidad. En *La promesa de la felicidad: una crítica cultural al imperativo de la alegría*, Sara Ahmed (2019) se pregunta por las posibilidades de un futuro feliz. Allí sostiene: “La forma

utópica tal vez no vuelva posible la alternativa, pero apunta a hacer que sea imposible la creencia de que no hay ninguna alternativa” (p. 338). Lo que la amistad propone en *El cuarto de atrás* es la posibilidad de la imaginación de un presente otro, factible de ser habitado y así, la esperanza de un futuro que, al menos, exista. Es en lo mínimo, en el espacio compartido con una par y en el juego desarrollado en la amistad de la infancia, donde puede imaginarse, en términos de Ahmed, una alternativa.

El presente de las niñas y la memoria de un pasado que la narradora intenta reconstruir está atravesado por el horror y las consecuencias de la guerra. De algún modo, la guerra civil española es un espacio de un presente continuo marcado por la muerte y también la incertidumbre, mientras que la inmediata posguerra parece reciclar estas afecciones para ponerlas al servicio del disciplinamiento y la escasez. Allí, en ese universo de sentidos, la narradora recupera a la amiga y la potencialidad de la imaginación como una alternativa. El presente se vuelve habitable y el futuro una posibilidad.

Es en ese contexto, entonces, que se construye Bergai. La isla, sostiene la narradora, se erige desde el deseo y la escasez. De esta manera, lo que me interesa es detenerme en el modo en que se construye una memoria de la amistad que es, en sí misma, un espacio de refugio. La amiga es memoria, es archivo y es una idea, y es por eso que puede acompañarla aún después de la muerte. Para contar la historia de la isla hay que contar la historia de la amiga, y la luminosidad que le aporta a la relación con la imaginación y la literatura. Insisto con esta noción de lo luminoso como una característica también de la literatura utópica sustentada por los afectos positivos. Si en el apartado anterior sostuve que la envidia, en tanto afecto negativo, podría ser el motor del deseo que, a su vez, posibilite la utopía, también es necesario dar cuenta de cómo son afectos positivos los que también construyen, en esta novela, la potencia del impulso utópico. Aquí, entonces, es necesario poner en escena una breve contextualización teórica de la amistad. En Aristóteles, por ejemplo, la reflexión al respecto de la amistad es central para comprender la naturaleza de las relaciones humanas, prestando especial atención a la cuestión de la virtud y la vida del hombre en sociedad. Esta lectura ha sido retomada, por citar un caso,

por Jacques Derrida. Sin embargo, estos autores no solo dejan de lado las particularidades que este vínculo entre mujeres puede tener sino que, incluso, las dejan fuera de la potencialidad de la relación. De todos modos, resulta interesante trabajar con la recuperación que hace Giorgio Agamben (2016), tanto de la cita directa de Aristóteles, como de la citación que realiza Jacques Derrida (1998). Las conceptualizaciones que el filósofo ensaya me resultan iluminadoras para pensar la amistad como un modo de relación entre las mujeres con una potencia en particular. Si bien, insisto, estos autores no están pensando en la singularidad que este vínculo entre mujeres podría poseer, la lectura de Agamben sobre la amistad propone un punto de partida sustancioso. Entender esta relación como un vínculo político, y que también constituye la propia identidad y la propia existencia, permite profundizar el análisis sobre las potencialidades que aquí intento explorar. En ese texto, Agamben (2016) sostiene que “la amistad es el compartir que precede a toda división, porque lo que tiene que repartir es el hecho mismo de existir, la vida misma” (p. 49). Aquello que se comparte y vuelve posible la vida en esa relación es uno de los ejes que contribuyen a la elaboración de las hipótesis que tienen lugar en este trabajo. En *Filosofía de la amistad*, Laura Belli y Danila Suárez Tomé (2023) realizan un minucioso estudio en el que recogen los antecedentes filosóficos en torno a la conceptualización de la amistad. Allí, piensan específicamente la dificultad de problematizar la amistad sin tener en cuenta la particularidad de este vínculo al ser encarnado por mujeres.

A lo largo de la historia de la filosofía se pensó a las mujeres como seres inferiores, sobre los cuales se puede, efectivamente, ejercer dominación social. En este sentido, si la amistad ha sido entendida tradicionalmente como “la libre conjunción de individualidades que se quieren libres e iguales”, entonces no ha sido pensada como incluyendo a las mujeres. Y, más aún, al haber sido tenida como la relación más humana que existe, es posible decir que la exclusión de las mujeres de la amistad ha contribuido a su deshumanización. (p. 95)

El acierto de las autoras es el de reconocer, además de la invisibilización del vínculo amistoso entre mujeres, la incapacidad de la teoría de dar cuenta de las posibilidades que esta relación tiene para la emancipación, y

el propio entendimiento de sí. Es allí donde considero que esta novela construye una narración en que la amistad en primer plano, como memoria y como constructora de un espacio utópico, propone también un impulso desobediente y liberador para su protagonista. De este modo, la amistad y la memoria se vuelven pilares centrales de la lectura que propongo de *El cuarto de atrás*.

La novela utiliza dos recursos principales para entretejer la memoria: el monólogo interior y el interlocutor misterioso que llega a la casa de la protagonista en una visita aparentemente planeada pero sorpresiva para ella⁶. El procedimiento del monólogo interior y la apelación a la intimidad permite a la narración hacer aparecer los primeros relatos de la infancia que, además, introducen a la primera amiga de la infancia como elemento principal del avance de la narración. En este sentido, considero que la amiga funciona en diversos niveles en la novela: como personaje, como tema, como disparador y como tropo. La primera aparición de esta niña que la acompañará en el recuerdo es cuando se introduce el tema de la literatura como refugio. El refugio, como espacio contrapuesto al peligro y ligado semánticamente por oposición a la idea de bombardeo y de guerra permiten un despliegue en los dos sentidos principales que aquí intento reconstruir: la amistad y el trauma de lo nacional. Para observar esa

6 El interlocutor, y sus variaciones en el diálogo, son tópicos recurrentes en la obra de la autora analizada aquí. La propia Martín Gaite, en su ensayo “En busca del interlocutor”, reunido en un libro del mismo nombre (Martín Gaite, 1982), sostiene que la conversación es la excusa de la que parte la narración. Le presta especial atención a la narración oral, y a la búsqueda sostenida de ese alguien a quien contarle nuestro relato, y así, construir memoria. Sostiene que es la literatura el espacio donde ese interlocutor puede inventarse y funcionar como puntapié inicial de la escritura y, también, como un recordatorio de que el relato sigue su curso. Es decir, construir un interlocutor permite volver sobre aquello que se narra, asegurarse que el lector sigue allí, acompañando el relato. La presencia de aquel que pregunta utiliza recursos del cuestionamiento pero a través del monólogo interior es posible vislumbrar los modos en que esa voz misteriosa que interviene y por momentos guía el relato, se construye en función de lo que se quiere contar. Así, en la novela la narradora afirma “Parece como si realmente le interesara, no se le trascupe ánimo de fiscalizar, sino de esclarecer, de aportar ayuda” (p. 120) Aunque las preguntas se configuren en tono inquisidor, la narradora reconoce que esas intervenciones de un otro operan como estructurador e incluso posibilitador del relato. Sin embargo, esta interlocución no sucede sin contradicciones. Por momentos, la narradora se encuentra efectivamente con los nervios, o la irritación.

primera mención al refugio y la amistad, propongo el análisis de la siguiente cita:

He bajado los ojos, y en el espacio que separa sus botas negras y deslucidas de los dedos que asoman por mis sandalias, me parece ver alzarse un castillo de paredes de papel, mejor dicho de papeles pegados unos a otros, a modo de ladrillos, y plagados de palabras y tachaduras de mi puño y letra, crece, sube, se va a desmoronar al menor crujido, y yo me guarezco en el interior, con la cabeza escondida en los brazos, no me atrevo a asomar. En la parte de abajo, componiendo el puente levadizo, reconozco algunos papeles de los que guardaba en el baúl de hojalata, fragmentos de mis primeros diarios, poemas y unas cartitas que nos mandábamos de pupitre a pupitre una amiga del instituto y yo, la primera amiga íntima que tuve. Se les nota la vejez en la marca de los dobleces, aunque aparecen estirados y pegados sobre cartulina, formando una especie de collage; su letra es más grande y segura que la mía, con las aes bien cerradas, ninguna niña tenía una caligrafía así, valiente y rebelde, como lo era también ella, nunca bajaba la cabeza al decir que sus padres, que eran maestros, estaban en la cárcel por rojos, miraba de frente, con orgullo, no tenía miedo a nada. (Martín Gaite, 2018, p. 134)

La elección de esta cita, aun en su extensión, pretende demostrar el modo en que se hila la memoria, y así, la narración. La imaginación, entendida como proceso mental y también como generadora de imagen, toma protagonismo en la primera oración de la cita. Desde aquí, la arquitectura del refugio se cimenta sobre papeles y palabra escrita, proporcionando a la literatura un rol central aquí y en el resto de la novela. La palabra escrita, de “puño y letra”, la resguarda, incluso, de las preguntas de quién la visita. Es fortaleza y, a la vez, fragilidad. “se va a desmoronar al menor crujido” (p. 134). Luego, en la continuación de la descripción de la ingeniería del castillo imaginado, el puente levadizo –es decir, la conexión del castillo con el mundo exterior pero que también desconecta y resguarda de visitas indeseadas– aparecen materiales ligados a otras existencias: la infancia y la amiga. Así, la memoria se entrelaza hasta llegar a una de las primeras revelaciones que, sostengo, tienen lugar en la novela. La escritura comienza en la infancia, y de la mano de la intimidad propuesta por la compañera del instituto. Sigo aquí a Julio Premat (2014) cuando

sostiene que “al origen puede vérselo como una proyección de la infancia o, si se quiere, postular que en el origen, ante todo, encontramos a la infancia” (p. 1) con la particularidad que en el caso de la novela analizada este origen es uno compartido, una infancia compartida con una amiga que contribuye a ese inicio mítico.

La cuestión de la escritura tiene una importancia también en la materialidad. Si los papeles, su conservación, los cuadernos y los libros adquieren protagonismo a lo largo de la novela, es necesario también detenerse en la imagen que la narradora propone respecto de los trazos de la amiga. La descripción de estas particularidades construye un personaje distinto, específico, que marca una disidencia con respecto a lo conocido y, entonces, le propone mundos nuevos. Es por eso que la narradora continúa con estas ideas en un primer plano: “Todos tenían miedo, todos hablaban del frío; fueron unos inviernos particularmente inclementes y largos aquellos de la guerra, nieve, hielo, escarcha”, sostiene la narradora para construir un modo de habitar la guerra y el primer franquismo. Sin embargo, la amiga “nunca llevaba bufanda” (Martín Gaite, 2018, p. 40). Esta mención permite dos análisis que se relacionan entre sí. Primero, y en línea con la seguridad con la que se la caracteriza unos párrafos antes, se configura un personaje que no necesita taparse el rostro. En una relación directa con la caligrafía que indicaba seguridad, la amiga – que más adelante será refugio y bienestar – es una figura de fortaleza en el contexto adverso. Así, por otro lado pero en la misma línea, no llevar bufanda implica no tener frío, y en el imaginario de la guerra que construye la narradora desde su recuerdo de infancia, el frío y el miedo eran términos casi equivalentes.

El apartado anterior se ha dedicado a explorar la relación entre la escritura y el mundo nuevo, ligado íntimamente con la amistad. Es aquí donde el vínculo entre amistad y escritura se afianza. En este punto, para las vinculaciones entre infancia e imaginación, parto de Julio Premat (2014):

[...] la infancia, en tanto que mundo específico de creencias, imaginario y explicaciones alternativas de lo existente, la infancia, en donde no sólo se

puede tematizar la creación, sino exponer los mecanismos elementales de la ficción: la mentira, la imitación, la fabulación deseante, el ensueño, el juego, la lectura. La infancia sería, entonces, el equivalente de la literatura. (p. 4)

En *El cuarto de atrás*, el deseo erótico, ese que tiene como protagonista a los cuerpos, parece no tener una importancia central para la narración, pero la descripción y la evocación de la amiga se elaboran desde una fascinación que es digna de mención. La reconstrucción de una memoria compartida con la amiga de la infancia, esa primera amiga con quien se comparte intimidad, atraviesa toda la novela. Sobre ella, la narradora da más información al lector que a su interlocutor misterioso. Sin embargo, llegando hacia el final, donde lo contado y lo debatido creció en niveles de confianza y de apertura a un mundo interior, C afirma “llevé a mi amiga a verla, esa niña que le dije antes, su opinión me parecía fundamental, la acababa de conocer hacía poco en clase, y me tenía sorbido el seso, no veía más que por sus ojos” (p. 260). A partir de la interrogación, del receptor que cuestiona y repregunta se introduce la palabra y así la posibilidad: “¿Por qué? ¿Era usted lesbiana?” (p. 260). La fascinación por la amiga se vuelve casi inentendible por este interlocutor que, una y otra vez, la cuestiona. No parece haber espacio para concebir la amistad entre mujeres desde la admiración profunda. La pregunta impacta a la protagonista y contrasta con lo construido a lo largo de la narración en primera persona, donde se anticipa la relación sostenida, inaugural e inspiradora que tenían las niñas. Sin embargo, esa negación a la orientación sexual no es una negación al desvío, ni tampoco niega la existencia del deseo entre las dos amigas. Pero la palabra lesbiana produce una ruptura en la fluidez del relato. “No –digo– no se me ocurría tal cosa. Sólo se puede ser lesbiana cuando se concibe el término, yo a esa palabra nunca la había oído” (p. 260). Lesbiana no cuadra en la experiencia compartida, pero no hay negación ni rechazo de la íntima devoción por esa otra⁷.

7 En *Po/éticas afectivas: apuntes para una re-educación sentimental*, Vir Cano (2022) sostiene que “estamos condenadxs a amar en primer lugar y ante todo (a) la pareja, esa que debería ser el amor de nuestras vidas, el sentido último de nuestra existencia, el nudo de la vida familiar [...] y en segundo

A su vez, la experiencia compartida de la isla imaginaria y el tópico del *locus amoenus* que se mencionó en el apartado anterior también propone una mirada de esta vinculación desde los límites. *Locus amoenus* como lugar idílico de refugio, *locus amoenus* como lugar donde es posible el amor.

Consideraciones finales: la amistad entre mujeres como proyecto utópico

“Tendría que hablarle primero de mi amiga” (p. 251) sostiene la protagonista de *El cuarto de atrás* cuando el interlocutor le pregunta por la creación de la isla. A lo largo de este artículo, intenté demostrar que el impulso utópico se construye no tanto desde la configuración de un espacio ideal en el que edificar un futuro feliz, justo e igualitario, sino en la *idea* de la isla, su escritura y la amistad que la sustenta. En este punto, podría aventurar que la narración propone a la amistad como un espacio de memoria y también de utopía. En la escritura de Carmen Martín Gaite, la amiga es también archivo, espacio memorial y lugar utópico.

Desde aquí, la intervención que propongo tiene que ver con explorar las potencialidades de la amistad entre mujeres como motor de la escritura, y así, de la emancipación. Inserta en la narrativa de la transición, *El cuarto de atrás*, desde la democracia, postula una revisión del pasado traumático a través de las herramientas de fuga y refugio. Es allí donde el impulso utópico se vuelve posible. En este sentido, me interesa retomar los aportes que José Esteban Muñoz (2020) trae en su *Utopía queer*, que vuelve a Bloch y lo lee con una perspectiva antinormativa, con la potencia del pensamiento utópico:

término (y con lo que sobra de nuestro tiempo, de nuestros bienes, de nuestros recursos, de nuestras energías) nos enseña [el sistema] a querer (mas no a desear) a nuestrxs amigxs” (pp. 105-106). Me interesa esta idea porque me resulta central para analizar los modos en que la amistad se construye como un afecto secundario al amor romántico, y se jerarquiza como un *amor menor*. De este modo, si la intensidad de esa afición se pone de manifiesto, la relación se vuelve —a ojos de los otros— romántica. Con respecto a la relación entre la amistad y el erotismo, es necesario seguir explorando teórica y literariamente qué formas pueden tomar estos vínculos.

Bloch nos ofrece la esperanza como una hermenéutica, y desde el punto de vista de las luchas políticas de hoy, una lente crítica tal es simplemente necesaria para combatir la fuerza del pesimismo político. Es ciertamente difícil argumentar a favor de la esperanza o un utopismo crítico en un momento en el que el análisis cultural está dominado por un antiutopismo que muchas veces funciona como un sustituto pobre de verdaderas intervenciones críticas. (p. 34)

En lo mínimo, en el recuerdo y la memoria de la primera amiga de la infancia, parece posible o revertir el pesimismo y pensar desde allí y, como sostiene también Sara Ahmed (2019), pensar la existencia de una alternativa. En esta línea también profundizan las filósofas Laura Belli y Danila Suárez Tomé (2023) cuando escriben acerca de “la potencia que tiene la amistad para acompañar la construcción de un futuro más vivible” (p. 181).

En *El cuarto de atrás*, la amistad es el motor que vehiculiza la escritura: la del presente de la narración, en clave memorial; y la del tiempo de la memoria, la que propone las primeras líneas de una vida dedicada a la escritura y erige en la infancia un espacio utópico en el que refugiarse del trauma de la guerra y la escasez de lo inmediatamente posterior.

Amistad, escritura e imaginación son los pilares que permiten leer la novela de Carmen Martín Gaite atravesada por el impulso utópico y también por el principio de esperanza.

Referencias

- Abadi, F. (2020). *El sacrificio de narciso*. Punto de Vista Ediciones.
- Abadi, F. (2023). *El nacimiento del deseo*. Pólvora Editorial.
- Agamben, G. (2016). *Qué es un dispositivo*. Adriana Hidalgo.
- Ahmed, S. (2019). *La promesa de la felicidad: Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Caja Negra.
- Alonso, M. N., Blum, A., Cerda, K., Cid, J., Oelker, D., Sánchez, M., Triviños, G., y Villavicencio, M. (2005). Donde nadie ha estado todavía: Utopía, retórica, esperanza. *Atenea (Concepción)*, (491), 29-56. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622005000100004>
- Bachelard, G. (2010). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.

- Belli, L. F. y Suárez Tomé, D. (2023). *Filosofía de la amistad: Experiencia, sentido y valor de nuestro vínculo más libre*. Taurus.
- Bloch, E. (2004). *El principio esperanza* (vol. 1). Trotta. (Original publicado en 1954).
- Butler, J. (2018). *El género en disputa*. Paidós.
- Cano, V. (2022). *Po/éticas afectivas: Apuntes para una re-educación sentimental*. Galerna.
- Chirbes, R. (2014). La generosidad de la constancia. En J. Teruel Benavente y C. Valcárcel (Eds.), *Un lugar llamado Martín Gaite* (pp. 58-64). Siruela.
- Lamarca, S. (2023). Del intercambio de mujeres a la alianza y la amistad: configuración de género y nación y sus posibles fugas en *Entre visillos* (1957) y *Nubosidad variable* (1992) de Carmen Martín Gaite. *RAUDEM. Revista De Estudios De Las Mujeres*, 11(1), 153-170. <https://doi.org/10.25115/raudem.v11i1.9361>
- Ludmer, J. (2015). *Clases 1985: Algunos problemas de teoría literaria*. Paidós.
- Martín Gaite, C. (1982). *La búsqueda del interlocutor y otras búsquedas*. Destinolibro.
- Martín Gaite, C. (2017). *Usos amorosos de la postguerra española*. Anagrama.
- Martín Gaite, C. (introducción de Teruel Benavente, J.). (2018). *El cuarto de atrás*. Cátedra. (Original publicado en 1978).
- Montero, M. (2012). La publicidad española durante el franquismo (1939-1975). De la autarquía al consumo. *Hispania*, 72(240), 205-232. <https://doi.org/10.3989/hispania.2012.v72.i240.369>
- Muñoz, J.E. (2020). *Utopía queer: El entonces y el allí de la futuridad antinORMATIVA*. Caja Negra.
- Nieva de la Paz, P. (1998). *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX : homenaje a Juan María Díez Taboada*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Nieva de la Paz, P. (2002). Imágenes en el espejo: la mujer escritora en las novelas de las narradoras de la transición (1976-1982). En M. Sauret (Ed.), *Luchas de género en la historia a través de la imagen: Ponencias y comunicaciones* (pp. 343-356). CEDMA.
- Nieva de la Paz, P. (2004). *Narradoras españolas en transición política*. Editorial Fundamentos.
- Nieva de la Paz, P. (2009). *Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo XX*. Rodopi.
- Pemat, J. (2014). Pasados, presentes, futuros de la infancia. *Cuadernos LIRICO*, 11, 1-16. <https://doi.org/10.4000/lirico.1736>
- Romano, M. (1995). *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaite: una potica del margen. *Confluencia*, 10(2), 22-34.
- Spinoza, B. (2007). *Ética: Tratado teológico-político*. Porrúa. (Original publicado en 1677).

Teruel Benavente, J. (2004). El rescate del tiempo como proyecto narrativo: *El cuarto de atrás* y otras consideraciones sobre Carmen Martín Gaite. En A. R Hazas (Coord.), *Mostrar con propiedad un desatino: La novela española contemporánea* (pp. 193-209). Eneida.

Teruel Benavente, J. y Valcárcel, C. (Eds.). (2014). *Un lugar llamado Martín Gaite*. Siruela.



La gesta materna de una democracia por venir: cuerpo, alegoría e impulsos utópicos de la maternidad en *Tiempo de espera* (1998) de Carme Riera y *La historia de los vertebrados* (2023) de Mar García Puig

The Maternal Feat of a Future Democracy: Body, Allegory and Utopian Impulses of Motherhood in Tiempo de espera (1998) by Carme Riera and La historia de los vertebrados (2023) by Mar García Puig

Alejandra Suyai Romano

Universidad de Buenos Aires, Argentina

alejandrasromano@gmail.com • orcid.org/0000-0002-7548-5634

Recibido: 18/10/2024. Aceptado: 29/11/2024.

Resumen

Este artículo pretende analizar el impulso utópico en los cuerpos maternos de *Tiempo de espera* (1998) de Carme Riera y *La historia de los vertebrados* (2023) de Mar García Puig a partir de los conceptos del pensamiento utópico de Ernst Bloch (2007), las corporalidades heterotópicas de Michel Foucault (2008) y la alegoría corporal de Fredric Jameson (2009). Puesto que ambas obras literarias transitan la escritura de un registro del cuerpo gestante en formatos híbridos (tales como la autobiografía, el diario o el ensayo) mientras reflexionan sobre los avatares futuros de la democracia española, es que propongo entenderlas como ficciones paradigmáticas para ahondar en las ensoñaciones utópicas de fines del siglo XX y comienzos del XXI. En este sentido, me interesa proponer como hipótesis de lectura el análisis de ambas textualidades a partir de los ejes de la corporalidad y la alegoría de las voces maternas, dado que dichos núcleos operan en el cuerpo de la madre de manera paralela articulando sus heterogéneos impulsos utópicos. De esta manera, es posible estudiar las convergencias o divergencias de esa potencia materna tanto en el plano corporal –la relación material

de la madre narradora con su descendencia (la segunda hija, en el caso de Riera, los hijos primogénitos, en el caso de García Puig) – como en el alegórico – las connotaciones del embarazo ligado al futuro democrático del país/nación, permitiendo auscultar a la vez modulaciones gozosas e insatisfechas de la maternidad en el presente.

Palabras clave: maternidad, utopía, democracia, España, literatura

Abstract

This article aims to analyze the utopian impulse in the maternal bodies of *Tiempo de espera* (1998) by Carme Riera and *La historia de los vertebrados* (2023) by Mar García Puig based on the concepts of Ernst Bloch's utopian thought (2007), the heterotopic corporalities of Michel Foucault (2008) and the corporal allegory of Fredric Jameson (2009). Since both literary works go through the writing of a record of the pregnant body in hybrid formats (such as autobiography, diary or essay) while reflecting on the future vicissitudes of Spanish democracy, I propose to understand them as paradigmatic fictions to delve into the utopian daydreams of the late 20th and early 21st centuries. In this sense, I am interested in proposing as a reading hypothesis the analysis of both textualities from the axes of corporality and the allegory of maternal voices, given that these nuclei operate in the mother's body in a parallel way, articulating her heterogeneous utopian impulses. In this way, it is possible to study the convergences or divergences of this maternal power both on the corporal level – the material relationship of the narrator mother with her offspring (the second daughter, in the case of Riera, the first-born children, in the case of García Puig) – as in the allegorical – the connotations of pregnancy linked to the democratic future of the country/nation –, allowing us to simultaneously explore joyful and dissatisfied modulations of motherhood in the present as well.

Keywords: motherhood, utopia, democracy, Spain, literature

Introducción: la utopía del cuerpo materno

Ya desde sus orígenes textuales, el término “utopía” presenta una gama de complejidades polisémicas que, tomando distancia de una definición única que inmoviliza sus sentidos, abre múltiples variantes de significado por ser inherentemente una noción ambigua y dinámica, relacionada a un mismo tiempo con “el campo de las experiencias como del horizonte de expectativas y de rechazos, de temores y de esperanza” de los sueños de una sociedad (Baczko, 1984, p. 70; cursivas en el original). En efecto, si consideramos como hito a *Utopía* de Tomás Moro (1516), que inaugura la invención de un paradigma narrativo del concepto, es en parte por la impronta de una atribución doble de su sentido: la isla, como espacio geográficamente aislado del resto de la sociedad no ideal de la cual se

diferencia, es un no-lugar (*ou-topos*) y un buen lugar (*eu-topos*) a la vez. Este vínculo paradójico de la realidad con la imaginación (lo ideal solo es en tanto espacio ajeno a lo real, lo bueno existe a condición de su no-lugar) remite al modelo de las utopías platónicas, donde las sociedades imaginadas ocupan la forma de una crítica a sus realidades materiales y concretas. No obstante, que en la actualidad el tono del debate utópico haya quedado achulado por una visión reduccionista de mercado donde la utopía es equivalente a “quimera”, “fantasía” o “ilusión” que parecen de muy difícil realización por una sociedad futura con características favorecedoras del bien humano (como bien atestiguan las acepciones de la RAE) es motivo de impugnación crítica por los denominados *Utopian Studies*¹ de origen anglosajón. Dentro de este campo interdisciplinario destaca el aporte de Fredric Jameson (2009), para quien la utopía tiene su anclaje en una deriva sistémica (el programa político revolucionario junto con su escritura en el género literario) y otra más opaca pero omnipresente que funciona de subtexto en todas las prácticas sociales (el impulso utópico). Martorell-Campos (2020) en su estudio de la propuesta jamesoniana, agrega que dichas desviaciones, a su vez, se articulan para el autor en tres elementos analíticos: política, forma y deseo. Mientras que el primero hace referencia al ámbito de la praxis colectiva (“las comunidades intencionales, los movimientos de emancipación y los colectivos que respaldan iniciativas avanzadas”) en una búsqueda de cumplir el deseo de justicia, el segundo propone la reflexión en el ámbito textual, abarcando el estudio de las “producciones literarias, artísticas o teóricas consagradas a criticar la sociedad real comparándola con una sociedad ficticia más libre, próspera y equitativa” (p. 14). La utopía será utilizada en tanto forma narrativa como un relato estructurado por un viaje hacia una sociedad feliz, contrastando el imaginario alternativo con la

1 Es necesario recordar aquí que el uso extendido en inglés de este ámbito de estudios proviene, tal como señala el historiador Juan Pro (2024), miembro de UTOPIA (Red Transatlántica de Estudio de las Utopías), de la institucionalización del campo académico interdisciplinario de las utopías originado entre el espacio norteamericano y el europeo, focos de producción del conocimiento teórico y crítico sobre el tema que aún en la actualidad ostentan una primacía por sobre los estudios utópicos de la región en América Latina.

situación epocal real, tal como sucede en los textos clásicos utópicos de Tommaso Campanella (*La ciudad del sol*, 1602) y Francis Bacon (*La nueva Atlántida*, 1626). Sin embargo, para Martorell-Campos (2020), el fenómeno contemporáneo de secularización de la utopía pasa por determinar que, a la luz del hoy, las arquitecturas ficticias de las viejas utopías metafísicas de raigambre platónica ya no sirven a nivel global para sugerir futuros deseables. Por tanto, lo que queda de ellas como material de construcción posible no es el contenido prototípico que adoptan sino el deseo utópico (p. 26).

A este respecto, el tercer y último elemento ligado al segundo desvío, el deseo, se hace eco del “principio esperanza” planteado por Ernst Bloch (2007) en su libro homónimo publicado en 1972. En dicho texto la invitación crítica reside en el desplazamiento de pensar las utopías como contenido narrativo a explorarlas en relación a su función desiderativa, es decir, analizar las visiones de esperanza contra la muerte que se dibujan no solo en esas zonas propiciatorias para la ilusión como son los géneros literarios más tradicionalmente ligados al movimiento utópico, sino en su posibilidad de ampliación a una yuxtaposición de capas de la cultura donde también se sueña una vida mejor. En tanto potencia crítica e imaginativa, la utopía y su pensamiento constituyen más que la suma de sus textos individuales. Ambos parten del deseo de un mundo real diferente que no se contenta con marcar el error de la sociedad actual sino que, de manera prospectiva, impulsa la concepción de alternativas deseables de futurizar. El pensamiento utópico, gracias a la crítica, la imaginación, el sentido de posibilidad, la esperanza y la rebeldía, es el que constituye una percepción de la realidad desde sus potencialidades activas (Alonso et al., 2005, p. 36). A Jameson le interesa esta noción como un principio interpretativo que le permite pasar de la estructura narrativa utópica del cumplimiento de deseos a recuperar la discusión del deseo utópico en sí mismo, en tanto “ímpetu basado en la esperanza y orientado al futuro que incita a imaginar mundos mejores cuando el presente ocasiona malestar o indignación” (Martorell-Campos, 2020, p. 14) y que, por ser considerado deseo, “es más eficaz cuando revela el funcionamiento del impulso utópico en lugares insospechados, en los que está oculto o reprimido” (Jameson, 2009, p. 17).

En la esfera literaria, la hermenéutica blochtiana libera a las obras de ser leídas como utópicas solo en función de un género textual y permite concebir ficciones vinculadas entre sí por el tenor, las modulaciones y las posibilidades potenciales de sus impulsos utópicos. En este sentido propongo enmarcar la lectura y análisis de producciones literarias como *Tiempo de espera* (1998) de Carme Riera y *La historia de los vertebrados* (2023) de Mar García Puig, que no pertenecen al género de la ciencia ficción ni a la ficción especulativa sino que se presentan más bien como textualidades híbridas (a camino entre el ensayo, el diario y la autobiografía) de escritoras catalanas que, al narrar sus maternidades, proyectan las fantasías abstractas entre el balance crítico de la realidad presente y los deseos esperanzadores de cambiar su porvenir.

A su vez, la noción del impulso utópico como motor latente de cambio permite conectar a la utopía con uno de los núcleos constitutivos –sino el núcleo principal– de los feminismos, dado que son el horizonte de iluminación y de pura potencialidad imaginaria de mundos alternativos al actual. Para Femenías (2011), la dimensión utópica del género posee un sentido crítico y transformador que radica en su capacidad deconstruktiva de las jerarquías y dicotomías excluyentes y que, como contraparte a ese movimiento desestabilizador, dislocan las narrativas dominantes para dar lugar a una pluralidad crítica de voces, que desafían los modelos heredados sin privilegiar ninguno, “lo que constituye –para Sargisson– un real beneficio para la libertad de pensar, que nos empuja una y otra vez a formularnos la pregunta: ¿desde aquí, hacia dónde?” (p. 57). Las dos preguntas se hacen una cuando se piensa no solo en la locación de quien enuncia sino fundamentalmente en un cuerpo situado que habla y cuestiona, como si reformulado dijera: *¿cuál cuerpo aquí, cuál cuerpo dónde?* Esta marca de una materialidad corporal es lo que Jameson categoriza, a la par que al tiempo y a la colectividad dentro de los tres niveles del contenido utópico heredado de Bloch, como una corporeidad que toma forma de alegoría. El cuerpo (y particularmente el materno en nuestro caso) se vuelve cuerpo alegórico de las utopías, en la medida en la que dicha estrategia retórica devela los deseos yuxtapuestos de lo corpóreo, abriendo así “una línea de pensamiento menos conocida [...] a

través de la cual intenta plantearse su propio pensamiento imposible y, sin embargo, sólo vagamente metaforizado” (Jameson, 2009, p. 405). Como hipótesis de lectura, entonces, propongo explorar las maternidades narradas en ambas novelas como carnadura y alegoría a la vez, dado que los dos ejes operan en el cuerpo de la madre de manera paralela, tanto la relación material con su descendencia (la segunda hija, en el caso de Riera, los mellizos primogénitos, en el caso de García Puig) como las alusiones alegóricas del futuro español por venir. En esta línea, que el primer elemento de análisis sea la materialidad física del cuerpo en tanto clave de estudio literario se debe, por una parte, a la importancia que adquiere para las narradoras el relato de sus embarazos, y por otra parte, a la relación patente que existe entre el cuerpo y la utopía. Aquí sigo a Foucault (2008) en su ensayo sobre la materia y las “heterotopías”² cuando sostiene que “el cuerpo humano es el principal actor de todas las utopías” aun cuando estas últimas “nacen [...] y se vuelven después contra él” (p. 39). Este énfasis insiste en una dinámica efectivamente rastreable en los mundos ideales, donde se presenta un vínculo paradójico entre la inmanente corporalidad de origen con un deseo de trascendencia futura hacia el cuerpo incorporal (cuerpo sin cuerpo), sin ataduras a la vejez, la enfermedad o la muerte. Es curioso, no obstante, que de todos los casos que el filósofo francés elige para hablar de aquellos lugares totalmente otros, el embarazo no sea considerado quizás el ejemplo por excelencia del encuentro imaginario con una alteridad radicalmente distinta en tanto potencia, sino solo como una heterotopía biológica (las mujeres a punto de parir separadas del resto del grupo social). El embarazo es el cuerpo heterotópico por excelencia dado que crea un espacio imaginario para las escrituras maternas, una utopía de posibilidades. A partir de una definición descentrada del cuerpo es que el crítico afirma que:

[...] es el punto cero del mundo, allí donde los caminos y los espacios se encuentran. El cuerpo [...] ese pequeño núcleo utópico a partir del cual

2 El concepto hace referencia a contra-espacios radicalmente otros o *topoi* fuera de todo lugar que impugnan, en sus configuraciones míticas y reales, el espacio que se habita (Foucault, 2008).

sueño, hablo, avanzo, percibo las cosas en su lugar, y también las niego en virtud del poder indefinido de las utopías que imagino. (p. 40)

Por consiguiente, es posible pensar que la gestación se vuelve una operación donde el cuerpo ensaya imaginaciones del deseo y se ve proyectado hacia un espacio distinto. Tanto en la narradora de Riera como en la de García Puig, es la condición de posibilidad de los hijos –pensar en conjunto con ese otro– lo que hace florecer una utopía inscripta en el cuerpo materno, sobre todo si esa otredad es, en palabras de Hélène Cixous (1995), “el otro sin violencia. El otro ritmo, la frescura, el cuerpo de los posibles. Toda fragilidad. Pero la inmensidad misma”(p. 51). La escritora retoma esta idea para indagar en las posibilidades de la *escritura femenina* de recuperar el cuerpo (materno) confiscado reivindicando a la maternidad como una “experiencia del no-yo entre yo”. Para la autora, el gesto de escribir es devolverle la voz al imaginario femenino que es heterogéneo, diverso, subversivo: “La escritura es, en mi, el paso, entrada, salida, estancia, del otro que soy y no soy, que no sé ser, pero que siento pasar, que me hace vivir –que me destroza, me inquieta, me altera, ¿quien?–, ¿una, uno, unas?, varios” (p. 46). Nuevamente, el acto de parir es potencia que funciona en las novelas en el acto de subjetivación propia de sus protagonistas como en una alegoría mayor de los tiempos democráticos; ambas obras postulan el alumbramiento de su maternidad a la par que la gesta de una esa promesa de felicidad por venir.

A este respecto, cabe señalar que la duplicidad entre madre y recién nacido también se reproduce en el ámbito de la alegoría, dueña de una “doblez monstruosa” según Borges (1996), para quien el recurso retórico “aspira a cifrar en una forma dos contenidos: el inmediato o literal [...] y el figurativo” (p. 212). A la manera inversa del horror borgeano de la reproducción del modelo en el espejo o en la cópula, ese segundo relato, alusivo en su connotación a otros sentidos que se construyen sobre la base del primero, presenta como rasgos materiales de su estructura retórica la continuidad (dimensión narrable) y la superfluidad (el doble sentido) mientras que en su estética se hace visible el empleo de la simultaneidad (contrapunto) y la polifonía (palimpsesto) (Lawrence, en Sanmartín Bastida y Vidal Doval, 2005, Introducción p. 25): todos elementos por demás

compatibles con la narración de un diario de embarazo o una gestación llevada a término, la manifestación de la duplicidad materno-filial, el paralelo del nacimiento biológico de un/a hijo/a con el nacimiento político de la democracia de un país, o el tono coral de voces, citas, lecturas, fragmentos que entretejen los textos con otras mujeres, madres y escritoras en las novelas.

En estos relatos alegóricos se deja entrever asimismo cierta ambigüedad materna que se convierte en una impronta inherente a la estética narrativa actual, en principio posible de distinguir en dos polos ficcionales de producción: o bien la renovación en la experiencia positiva de la maternidad (con sus temáticas relacionadas a la gestación, los cambios corporales y mentales, la nueva vida por venir) o bien la exacerbación de su contrario, es decir, de la vivencia negativa o abyecta (con sus respectivas problemáticas: la enfermedad, la locura, el rechazo, el dolor). En una primera instancia cabría señalar que *Tiempo de espera* coincide en gran medida con la primera categoría, puesto que nos presenta un diario de gestación que registra día a día los meses que abarca el embarazo de la narradora/autora, desde el conocimiento de la noticia hasta las horas anteriores al nacimiento de su segunda hija, en un tono optimista por su llegada inminente y prometedora. En cambio, en el caso de *La historia de los vertebrados*, el hito que marca el comienzo del relato de la narradora/escritora es la conjunción de maternidad y delirio –“El 20 de diciembre de 2015 me convertí en madre y enloquecí” (García Puig, 2023, p. 2)–, habilitando a ubicar el texto en la serie literaria de la segunda categoría. La yuxtaposición no es por demás metafórica sino una constatación fisiológica y psíquica real, ya que seguida a la depresión posparto de sus mellizos es diagnosticada con un “trastorno de ansiedad generalizada con predominio de pensamientos obsesivos” (p. 237), lo que genera en quien relata una escisión angustiante entre las crisis nerviosas y la búsqueda de conexión con sus bebés. Sin embargo, la intención de este trabajo no es otorgar a cada obra literaria una taxonomía fija dentro del amplio espectro de las maternidades ficcionales, sino indagar en las imbricaciones diferentes que adquiere para cada voz materna el juego ambiguo entre la esperanza y el malestar de la gestación (o ambas en

simultáneo) en sus imaginaciones y expectativas utópicas/distópicas del cuerpo y la democracia dentro de los relatos que las (auto)narran.

Maternidad utópica, utopía de la maternidad

Desde las últimas décadas del siglo XX hasta la actualidad, el fenómeno de la creciente publicación y circulación de libros sobre maternidades en el ámbito hispanoamericano con un enfoque crítico o bien hacia la institución materna (Rich, 1996) o bien hacia la desmitificación de la experiencia subjetiva –largo tiempo silenciada– plantea un nuevo panorama literario inusitado hasta el momento, en términos de un viraje discursivo donde la maternidad no es mandato ni destino, sino una relación social ambivalente y contradictoria, por una parte, y al mismo tiempo una reflexión sobre el quehacer de una escritura atravesada por temáticas diversas tales como la (pro)creación, el trabajo reproductivo, la transformación del cuerpo o los vínculos materno-filiales, por otra. Si bien dichas problemáticas no son exclusivas de la literatura reciente, sí llama la atención la manera como las agendas de producción literaria contemporáneas presentan una intensificación de los mismos en lo que respecta a su material narrativo (Cuiñas, 2020) y cuyas repercusiones la crítica literaria feminista ha comenzado a analizar con creciente interés en el último tiempo (Maradei, 2016; Amaro Castro, 2020; Darici, 2023; Sánchez-Télles 2024).

En cuanto a su formato, es posible considerar ambas novelas como textos híbridos que transitan su recorrido entre el ensayo, el diario íntimo, la autobiografía y la reflexión filosófica. Su no-lugar en las categorías genéricas tradicionales les permite una movilidad mayor de experimentación que se condice a su vez con el estatuto híbrido de sus narradoras: en el caso de Carme Riera (1998), madre y escritora “a punto de entregar la tesis” (p. 88); madre y diputada de Podemos en el caso de García Puig. Ya en 1986, en un gesto anticipatorio del fenómeno de maternidades en literatura contemporánea, la narradora de Riera sugería que era posible que a partir de allí los diarios de espera proliferaran, dado que al punto de llegar al siglo XXI las mujeres habían conseguido la capacidad de observarse como objetos al mismo tiempo que sujetos (pp.

48-49). En efecto, su relato de embarazo se constituyó como un texto precursor tanto en términos de forma como de contenido (Camí-Vela, 2000): la pertenencia genérica de “diario de gestación” dentro de la literatura no tenía parangón en la tradición española hasta la fecha, como tampoco se tenía registros positivos de la experiencia corporal de la gestación materna en voz de la propia madre. En este sentido, no parece casualidad que García Puig dedicara un especial agradecimiento en sus anotaciones finales a Carme Riera, elegida no solo como precursora literaria sino fundamentalmente en calidad de editora de su libro.

Por su parte, dos años más tarde, Ciplijauskaité (1988) dedica un capítulo entero de su trabajo pionero *La novela femenina contemporánea (1970-1985)* a la novela autobiográfica narrada en primera persona por autoras mujeres, dado su creciente nivel de alcance y circulación literarias, haciendo especial foco en el proceso de concienciación que se generaba cuando el cuerpo feminizado tomaba la palabra en vez de ser hablada por otros. Desde esta postura, para la narradora en primera persona “escribir se vuelve igual a crearse” (p. 20) en una operación que acerca la modalidad narrativa de los interrogantes al discurso de la indagación psicológica de sus protagonistas. Por ende, queda relegado a un segundo plano la pretensión de reflejar la realidad de manera objetiva al favorecer el llamado discurso interno “liberado” que, en simultáneo, “expresa la reacción a la represión social de los tiempos pasados” y “lleva hacia el autoconocimiento” (p. 17). Estos elementos propios de la autobiografía femenina se ponen a funcionar en las novelas en conjunto con una heterogeneidad de formas de registro del pensamiento materno. La protagonista de Riera (1998) pliega su narración en el mundo compartido de su útero, desde donde afirma escribir “Notas que llenan las horas vacías, sin apenas acontecimientos. Constataciones del día a día, para preservar la cotidianidad de la devastación temporal” al expandir hacia fuera el vivir intrauterino de su hija (pp. 209-210), en tanto que la narradora de García Puig (2023) remite su experiencia subjetiva maternal entrelazada intrínsecamente con la práctica política diaria: “En mi agenda se mezclan las citas con Jaime con reuniones con ministros, entidades y activistas, y las

referencias a leyes e iniciativas parlamentarias van seguidas de anotaciones sobre mi ansiedad” (p. 221).

En ambas, aun cuando el decurso de la estructura argumental abarque sus variadas rutinas, es el uso predominante de la narración en un orden cronológico anclado al tiempo vital de los hijos la que conduce el hilo de la trama y la moviliza de manera prospectiva. Este mecanismo de relato con acciones y personajes que hacen avanzar la historia se diferencia bastante del utilizado por el paradigma de las utopías clásicas, en las cuales la descripción estática de la sociedad ideal primaba por sobre un sentido de proceso activo dentro del mismo y en cuyo esquema invariable (no se transforman los personajes porque nada puede transformar esa realidad) no era posible que el lector tuviera un involucramiento crítico de la empresa utópica sino que, por el contrario, se buscaba simplemente asegurar su consentimiento pasivo (Ferns, 1999, p. 10). La conciencia crítica contra una normalidad utópica represiva y normalizada, la articulación de personajes y transformaciones del mundo, y la narración como principio novelesco del cambio constituyen todos elementos más propios de las distopías (Alonso et al., 2005, p. 35) que los impulsos utópicos maternos, paradójicamente en estas ficciones, toman para sí en función de narrar su activa subjetividad desde una primera persona que incluye a quien lee como participante de este movimiento crítico. Tal es así que, a diferencia de la pasividad inherente al lugar común de la “dulce espera” y al embarazo como un tiempo detenido que dificulta la vida de las mujeres, la narradora de Riera (1998) dotará a todo el texto de una manifiesta *agencialidad de la espera* al escribir con el propósito explícito de regalarle a su futuro bebé ese intento por “aprisionar entre las páginas de un cuaderno el tiempo compartido” (p. 38) mientras que materna, escribe, reflexiona y trabaja. El ámbito privado y público también intensifican posiciones dinámicas de agencia en el caso de García Puig (2023), quien ingresa como diputada del partido Podemos en el Congreso, un sistema por demás patriarcal que funciona “en despachos a puerta cerrada y en bares donde circula el vino y los golpes en la espalda de camaradería masculina” (p. 206) mientras se ocupa de maternar a dos bebés recién nacidos. Frente a ello, la narradora no se acobarda y redobla

la apuesta en la política como la forma más útil para intentar contribuir a un mundo mejor (p. 216) a la vez que acompaña el crecimiento desde su temprana infancia hasta la preadolescencia de sus mellizos, David y Sara, a quienes ve “en cada proposición de ley, en cada dictamen” que logra llevar adelante en pos de reivindicar la justicia social” (p. 103) puesto que ellos son la fuerza motora del cambio por venir.

El cuerpo y el impulso utópicos en *Tiempo de espera* (1998): la maternidad es una alegoría cargada de futuro

En *Tiempo de espera* la narradora refuerza la idea de que el cuaderno para anotar la vida interior entre madre e hija es un espacio que las cobija, un útero de papel (Riera, 1998, p. 122). Metáforas como la leche/tinta con la que se escribe, alumbrar un texto como se alumbra un hijo o el hilo de la trama y de la tierra como útero, son recurrentes a lo largo del texto, como dirá en la entrada del 29 de abril de 1987: “Concebir, generar, producir, gestar, dar a luz, parir. Palabras que se aplican también a la creación literaria considerada como un parto” (p. 190). Según Ordoñez (1993, p. 220), Riera participa del movimiento literario que, desde los años ‘80 y posteriormente con el proceso de democratización en España, saca a la figura de la madre de la marginalidad al escribir sobre una relación obturada por el patriarcado como es la de madre e hija. Esta propuesta es compartida por las pensadoras francesas del feminismo de la diferencia (tales como Luce Irigaray, Helene Cixous o Julia Kristeva), quienes buscaron recuperar la capacidad creadora de la maternidad habitando un nuevo lenguaje femenino conectado con el propio cuerpo y no mediatizado por las palabras heredadas de un *logos* masculino, uniendo así escritura y cuerpo femenino.

En este sentido, la mirada esperanzadora sobre el tiempo de la democracia por venir comparte el tono entusiasta del poder creador materno, allí donde cuerpo y alegoría parecieran engarzarse en un mismo impulso utópico que reconoce un pasado en común y proyecta una mirada amorosa ulterior: “Gestación: interlocución sin palabras. Tacto sin voz. Amor en plenitud. Diálogo entre mi yo y el de mis antepasados [...] Ahora,

más que nunca, mirando también hacia el futuro" (Riera, 1998, p. 111). Sus hijos son para ella la mejor garantía de un mañana mejor. En esta línea podríamos pensar que es el útero materno donde comienza el impulso para la utopía. El paraíso intrauterino se vuelve, por tanto, cobijo aislado geográficamente del mundo, "búsqueda de un pasado feliz, de sintonía absoluta" (p. 407). En el diseño imaginario de ese mundo que la madre anhela para su hija se incluyen deseos de una maternidad lejos del modelo sacrificial, una mayor igualdad de género dada la división binaria que ha existido entre "ganadores y descolocadas" (p. 148), y un pleno goce de las libertades democráticas que fueron obturadas durante la dictadura franquista. Todo lo que se oponga a este material deseable se tornará, por otra parte, destino distópico o amenaza, ya sea que tome la forma de un pasado dictatorial, de la "competitividad, agresividad, riesgo" (p. 84) de una sociedad machista, o de la maternidad solamente en tanto destino biológico. La alegoría política, por lo demás, duplica al cuerpo materno en el campo de la nueva democracia que nace, siendo su construcción bastante lineal y directa: la coincidencia del nacimiento de la niña con la etapa inicial de la Transición llevan a pensarlas como procesos narrativos en paralelo, donde la gesta filial se convierte en la gesta de un país. La escritura del diario se vuelve, como la maternidad, un espacio donde ejercer la libertad democrática de esa *vita nuova* que comienza (tanto para la madre como para toda una generación que creció bajo el régimen autoritario) en el 20-N, el día del fallecimiento del dictador Francisco Franco (p. 514). Alcanzar ese futuro nuevo se vuelve un horizonte deseable, a su vez, por las históricas luchas feministas que la anteceden, las cuales le permiten a la narradora hablar de cierto progreso en la situación de igualdad de género respecto de las tareas maternales y de la desidealización biológica que la conforman:

[...] nuestra consideración de mujeres ha mejorado bastante. Ahora todo el mundo sabe que no sólo somos cestos más o menos acogedores, jarrones más o menos delicados. Ahora, además de eso, colaboramos en una exacta medida en la generación de nuestros hijos, *los hacemos* conjuntamente. (p. 148)

Para la fortuna de la narradora (y de su hija por venir) todo cambia para mejor, aun cuando reconozca el lugar privilegiado que ocupa para emitir tal juicio de valor, dado que parir en Occidente casi en el siglo XXI no es lo mismo si se es pobre o no se tiene una adecuada asistencia médica (p. 169). Sin embargo, su mirada materna se posiciona en los aspectos positivos que ven, en el avance del reconocimiento igualitario de derechos, el vaso medio lleno y, por tanto, ubicada en una postura menos aguerrida en la crítica del sistema democrático vigente. Como afirmará en una entrada del diario, “durante estos últimos años, las mujeres hemos conseguido si no todas las conquistas imprescindibles, al menos algunas” (p. 175). Su balance es que la situación de la mujer ha mejorado aunque se necesite seguir reivindicando la igualdad ante la ley o la lucha por un mundo más justo (p. 176). Aquí se visualiza un mundo feminista en la concepción richiana de la maternidad, la que reivindica la capacidad creadora de mirar el mundo con ojos maternos (p. 571). De esta manera, desarticula diversos discursos que circulaban en el tiempo de la Transición democrática: por un lado, la concepción patriarcal del franquismo tendiente a considerar a la mujer solo en términos de determinismo biológico de la reproducción y por el otro, las posturas antimaternales del feminismo clásico que consideraba a la maternidad como un trabajo alienante y de anulación de la persona en un sistema de explotación al que se encontraban sometidas las mujeres. En este aspecto, la narradora opone en una operación de lectura bastante simplista la visión “negativa” de Simone de Beauvoir, a quien acusa en *El segundo sexo* de “ver a la maternidad con cólera”, a las nociones de experiencia de la maternidad como valor a rescatar por parte de Adrienne Rich en su texto igualmente pionero *Nacemos de mujer*, publicado veintisiete años más tarde. Lo que desarticula Rich (1996) en su escrito, y por consiguiente la narradora en esta cita, es la distinción fundamental entre experiencia –“la relación potencial de cualquier mujer con sus poderes reproductivos y con los/as hijos/as”– e institución –apunta “a asegurar que ese potencial (y todas las mujeres) permanezcan bajo el control masculino” (p. 13)– de la maternidad, y que tanto los discursos franquistas de la *mater dolorosa* como los movimientos feministas de

izquierda españoles enmarcados en la línea de Beauvoir tienden a equiparar.

En la demanda de comprender la maternidad como una experiencia vital que no está inherentemente asociada a la infelicidad, el trabajo alienante o la explotación doméstica, es que conviven el tono de denuncia sobre una lucha que no ha terminado, con la modulación discursiva más conformista y celebratoria de una tranquilidad democrática que reposa sobre la satisfacción de derechos ya ganados desde el fin de la dictadura franquista en adelante.

El cuerpo distópico y el impulso utópico en *La historia de los vertebrados* (2023): prisioneros alegóricos de una esperanza

El vínculo entre cuerpo, alegoría e impulso utópico en *La historia de los vertebrados* (2023), por otro lado, es radicalmente diferente. Podríamos decir que, en el pasaje del siglo XX al siglo XXI, todos aquellos elementos velados de la narración de la procreación materna, tales como la depresión posparto, la locura puerperal o el miedo a la condición mortal del cuerpo, se vuelven visceralmente corpóreos e ingresan de los márgenes autobiográficos al centro mismo del relato. Al igual que en el caso de Riera, la narradora superpone la potencia creadora del nacimiento de sus hijos con dar a luz un nuevo mundo conectando así utopía y maternidad en su forma más concreta posible –el parto– pero con la diferencia de que aquí la concepción también permite la llegada de lo desconocido, abriendo la posibilidad de la muerte tanto para la madre como para los hijos dado que “al engendrar la próxima generación, las madres confirmamos nuestra propia mortalidad, pero sobre todo asumimos un riesgo de pérdida del que jamás podremos desprendernos” (García Puig, 2023, p. 47). El reconocimiento de la fragilidad materna donde el cuerpo no es más que piel y huesos (p. 958) choca con la noción de potencia creadora como motor de un impulso utópico al que Bloch (2007) caracteriza precisamente como las visiones de esperanza contra la muerte. A la vez que los hijos son descritos como islas utópicas de terreno desconocido y deseo futurizable –“En los días siguientes miro a mis hijos y me parecen una tierra inexplorada.

Los cartografió en busca de dragones. En mi mente se despliegan escuadras y cartabones, en una geometría que no tiene fin” (García Puig, 2023, p. 442)–, es el cuerpo del posparto donde aparece la amenaza del futuro sombrío. El padecimiento corporal de la depresión posparto (ese tabú llamado *baby blues*) transita la ambivalencia del yo materno entre la voluntad de protección de la descendencia –“el bien que quiero proteger ante todo” (p. 958)– y el terror de habitar un espacio distópico donde los pensamientos obsesivos sobre la muerte alcanzan la paranoia y la angustia:

Desde que nacieron mis hijos, yo también paso las horas de oscuridad temblando. No hay noche que no esté salpicada de despertares empapados en sudor que me llevan a temer lo peor. Me perturba la salud de los niños, pero también la mía. Mi piel se convierte en un campo plagado de minas, y la visión de una mancha, un lunar o cualquier protuberancia puede hacer estallar el mundo en cualquier momento. (p. 138)

La relación entre el futuro materno del cuerpo y el miedo a la enfermedad –que implica el temor al dolor y, en última instancia, a la muerte– contrasta con la imagen utópica del capitalismo, el cual intentaba negar la existencia de malestar en aquellos cuerpos sometidos a una disponibilidad y productividad incessantes como lo era (y sigue siendo) el trabajo reproductivo en el espacio doméstico. Sin reducir la gramática materna simplemente al vocabulario de la salud mental, ya que la narradora de García Puig advierte que “los nuevos términos desdibujan y aplastan el carácter ambivalente que ha tenido la melancolía a lo largo de la historia, y se someten a la ideología imperante del culto al libre mercado” (p. 210), la serie de archivos que recopila la obra sobre casos literarios, biográficos y psiquiátricos de madres que han experimentado depresión, lobotomías, aislamiento en sanatorios o marginación social demuestra que el trastorno mental postparto –marcado por emociones tales como angustia, depresión, desgano y ansiedad– no constituye un evento clínico aislado u ocasional, sino un fenómeno moderno construido históricamente como “un trastorno escandaloso, al que los emergentes campos de la obstetricia y la psiquiatría destinaron titánicos esfuerzos” (p. 32), atravesado a su vez por una fuerte patologización del cuerpo femenino bajo el discurso médico. Sin embargo, ya en el ámbito literario del siglo XIX,

escritoras como Sylvia Plath o Anne Carson expresaban esta angustia al evidenciar en sus voces cómo “la felicidad extática de la experiencia” convivía con “la descripción de una pesadilla inquietante”, donde la maternidad se presenta a la vez como canción de cuna y amenaza (p. 187). En este contexto, es interesante notar de qué manera se alegoriza la ambigüedad materna que habita un cuerpo distópico y un impulso utópico en simultáneo. Como punto de conexión con su antecesora literaria, en García Puig también encontramos el juego especular entre el nacimiento de sus bebés y de una democracia naciente de nuevos partidos políticos (en uno de los cuales la narradora tiene un accionar directo como diputada), tal como se presenta a continuación:

Mientras la euforia del nacimiento se desataba entre el padre, familiares y amigos, otra euforia invadía el país. Ese mismo día, España votaba en las primeras elecciones en las que participaba un nuevo partido, uno que quería representar a la gente común, y la esperanza del cambio planeaba sobre la jornada. Al anochecer, cuando yo contaba contracciones en la sala de dilataciones, el país contaba escaños. Y ambas cuentas confluyeron en una nueva vida para mí, porque uno de esos escaños iba a ser mío. El mismo día del nacimiento de mis hijos, me convertí en diputada del Congreso. (p. 57)

Aquí la alegoría política cifra su contenido utópico en la lucha por un futuro mejor para sus hijos como así también la renovación en la política partidaria de izquierda que presupuso Podemos desde su creación en 2014 en un panorama político de creciente crisis económica y profundización del descontento social con la democracia vigente. No obstante, lo que resalta la subjetividad materna en el relato alegórico no es el aliento esperanzador de una banca en el Congreso como garantía de un mundo mejor, sino que, al contrario de *Tiempo de espera*, se posiciona en la incertidumbre que aún subsiste en la celebración democrática (incluso dentro del progresismo de su mismo partido), molde en el cual todavía se siente impotente frente a unos poderes que arrasan sin piedad todo lo que se va cultivando (p. 107) o en la cual no se termina de desmontar estereotipos de la culpa sobre la mala madre que no cuida a sus bebés porque trabaja discutiendo proyectos de ley (p. 145). Tal como remarca la narradora luego de una jornada

extendida de sesiones, “alzamos los brazos, gritamos que sí se puede. Veo el rostro de mis hijos en la sala de neonatos y me doy cuenta de que tanto aquí como allí soy prisionera de la esperanza” (pp. 570-571). El impulso utópico de asegurar un futuro deseable de habitar para sus hijos se ve contaminado por la realidad patriarcal que inclusive en el año 2023 insiste en permear las posibilidades potenciales de la participación democrática, pero frente a las cuales, en una sentencia ambivalente, la narradora aprisionada no termina de rendirse o conformarse.

A este respecto, el acierto de García Puig consiste en historizar dicho descontento materno y ampliar sus alcances en manifestaciones sociales que trascienden épocas y lugares cercanos a sí misma, dando cuenta de que el cuerpo distópico del malestar materno permite igualmente generar, en su potencia disruptiva, impulsos utópicos a futuro. Es así que allí donde *Tiempo de espera* (1998) entabla diálogos de maternidad y política solamente con teóricas feministas europeas y anglosajonas, *La historia de los vertebrados* (2023) tiende lazos transnacionales hacia la politicidad materna en el arte y la historia de España, pero también en países como Argentina, Alemania y Estados Unidos. El hilo que la narradora traza desde las Madres de Plaza de Mayo como símbolo de la resistencia política de madres que salieron a la conquista del espacio público para reclamar por sus hijos desaparecidos durante la dictadura cívico-militar argentina, hasta el caso de Cindy Sheehan, una madre norteamericana que lucha por el reconocimiento del asesinato de su hijo Casey a manos de las decisiones políticas de George Bush en la guerra de Irak (p. 244), recorre una concepción profundamente política y desestabilizadora de la maternidad en cuerpos maternos que, como el grabado titulado *Die Mütter* de Käthe Kollwitz, “se niegan a la pérdida interminable y [...] convierten el deber femenino del sacrificio por la patria en uno de solidaridad materna” (p. 220). La actitud crítica de la insatisfacción de las maternidades en otras partes del mundo como recordatorio de las deudas del presente democrático resuena en la narradora respecto al compromiso todavía adeudado del deber de memoria en lo que refiere a la exhumación de cuerpos de la Guerra Civil y la aplicación efectiva de la Ley de Memoria Histórica de 2007, promovida en acalorados debates públicos sobre la

importancia de desarticular pactos de silencio y olvido en pos de elaborar socialmente la memoria del pasado reciente. Así lo resalta cuando afirma que desde la Transición hasta su presente, “las cosas nunca han sido muy distintas a este lado del continente. El discurso de no abrir heridas, de individualizar el dolor a cambio de una supuesta paz social recorre los debates políticos desde el fin de nuestra propia dictadura” (p. 246). En el transcurso de más de treinta años entre un diario de embarazo y otro, es indudable señalar el desplazamiento político que la voz materna experimenta en el pasaje de una aceptación democrática casi con total consenso hacia una postura tanto más crítica cuanto que el espíritu insatisfecho de la maternidad continúa profundizando en las fisuras que la democracia –como sistema patriarcal y conciliador con su propio pasado dictatorial– todavía sigue arrastrando.

Censuras y aperturas del impulso utópico: del cuerpo al texto

Casi a manera de contrapunto, la novela de García Puig instala su escritura en la disconformidad, el malestar y la vulnerabilidad de la maternidad, aspectos que llamativamente *Tiempo de espera* deja sin aludir. En el afán por demostrar lo gozoso de la experiencia materna, la narradora de Riera omite detenerse en todas aquellas emociones relacionadas con el miedo, la ansiedad o la molestia que rodean de manera inherente al embarazo. Sin embargo, por más filtros que se busque aplicar a la moderación de las propias pasiones, es posible leer en el texto ciertas marcas de pequeñas insatisfacciones que, sin llegar a tener un desarrollo prolongado en el relato, permiten atisbar un hilo de Ariadna sobre los temores de la maternidad. En principio, la cuestión de la adulterez en la concepción (tener una hija a la edad de treinta y cinco años) le representa a la narradora el despertar de cierta conciencia de los riesgos mayores que puede haber para llevar a buen término su gestación. Sin que estos riesgos sean explorados *in extenso*, es notoria la insistencia en varias entradas del diario sobre cuerpos abyectos o pesadillescos del bebé: malformaciones congénitas, retraso mental o lesiones severas, constituyen todas amenazas nombradas al pasar antes o después de los controles obstétricos. La obediencia a rajatabla de las prescripciones médicas (nada de café o

alcohol, control estricto de la dieta y el cuidado del peso) responden, en parte, a una fijación con el cuerpo deseable que se pierde en el embarazo y posteriormente en la vejez –se quejará del vientre voluminoso que resulta tan poco atractivo, dejando de ser un cuerpo para ser contemplado con agrado o deseo puesto que es “imposible gustar a alguien con ese aspecto cada vez más panzudo” (Riera, 1998, p. 123)–, y en parte a una obsesión por la “normalidad” de su futura hija ya que su salud garantizará emplear menos fuerzas en su crianza que si se tuviera “a un niño o una niña deficientes” (p. 67). El propio permiso para nombrar aquellos temores de una descendencia “anormal” serán entonces materia del cuerpo pero no del registro cotidiano de su embarazo. Aun cuando la voz materna exprese sus intenciones de que el diario íntimo funcione a manera de un “espacio abierto y a la vez lugar donde se encierra el temor. El espacio del temor, del temor preso, del temor vencido” (p. 161), no será en la práctica de la escritura donde se transmitan esos miedos a quien es su hija, la primera lectora primordial. En este sentido es que puede comprenderse los escasos pensamientos que le dedica a la depresión posparto, del cuál dudará: “[...] nacer es comenzar a estar solo? ¿Será producto de la desilusión o de la pérdida? [...] El trauma que eso produce puede llevar al infanticidio y al suicidio. Buen tema para una tragedia. ¿No te parece?” (p. 189).

Allí donde Riera da cierre a su temor con una pregunta abierta, escapando quizás de una profundización de la problemática materna, es que García Puig (2023) comienza su relato con la afirmación de ser madre y haberse vuelto loca (p. 2). En esta línea, queda demostrado no solo que la consternación puerperal aparece como una sombra acechante que se pretende acallar en la mente de la madre, sino que la preocupación de sufrir sensaciones de desencanto respecto al bebé, compartida de manera integral con la voz materna de García Puig, no son discursos ajenos sino bien conocidos en la época de Riera. Por lo tanto, es factible pensar que existe una censura de la propia experiencia materna que no se condice con la idealización pretendida como herencia de relato a su hija. En esa ambigua situación de reconocimiento y omisión la narradora opina al respecto: “Nos autocensuramos sin querer. Buscamos nuestro lado más favorecido. Absurdo. Lo que me interesa ahora es lo que sucede dentro de

mi” (Riera, 1998, p. 155) mientras que entra en contradicción con cómo describe inicialmente al diario: “espacio de libertad. Sin ataduras, sin límite, sin estilo, sin censura” (p. 154). Esa falta de narrativa censurada, ya sea que se la interprete como voluntaria o involuntaria, indica que, como señala acertadamente Albarrán Caselles (2020) en su análisis de la obra, “la supresión refuerza el mensaje de deleite que se quiere transmitir. La creación de su discurso, de tal modo, participa de las mismas estrategias de ocultamiento y falsificación de un proceso que, sin embargo, busca reparar el daño infringido debido a dicha mistificación” (p. 144). Esas contradicciones entre concepciones residuales del pasado y los intentos por combatirlo en el presente responden en efecto a la restauración de lo que Ros Ferrer (2020) alude como las ficciones normalizadoras de la Transición (p. 31). Estos relatos hegemónicos de la democracia, ocultos tras los discursos celebratorios de la libertad política, ponen a funcionar tecnologías biopolíticas ya no del franquismo sino del neoliberalismo, donde los cuerpos femeninos son objetos de consumo, de gestión y control de un deseo masculino.

Esas ficciones disciplinadoras, aún con sus resistencias, tienen sus réplicas y ecos no solo dentro del texto mismo sino en su interrelación con otras textualidades futuras. En la novela posterior de Lucía Etxebarria (2004) titulada *Un milagro en equilibrio*, la madre protagonista Eva Agulló, que también escribe un diario para su futura hija, toma como referencia literaria la obra de Carme Riera pero con la salvedad de remarcar la sensación de abismo que se abre entre ambas percepciones maternas, dado que mientras que para la primera “se describía una especie de remanso idílico de días huecos y redondos, una paz derivada de la conexión mística entre la madre y el bebé”, para la segunda la realidad del embarazo se asemeja a ser “la teniente Ripley teniendo que manejar una nave en la que se había colado un alien, con la diferencia de que no contaba ni con el valor ni con la resistencia física de la heroína galáctica” (p. 377). La indignación de la narradora al interrogarse sobre la ausencia de malestares, esfuerzos o pensamientos negativos en la obra pionera de la escritora mallorquina –“¿acaso nunca había vomitado la Riera, no se había mareado, no se cansaba, no le dolían todos y cada uno de los huesos?” (p.

378)– la lleva a establecer una correspondencia privada entre las dos para saldar sus dudas respecto de experiencias de gestación tan disímiles. Allí Riera, personaje ficticio dentro de la novela, le responderá que “claro que había vomitado durante el embarazo y que lo había pasado tan mal como cualquiera” pero que como escribía para su hija “quiso insistir en la parte más amable del proceso para que la niña pensara que ella había nacido como resultado de un acto de amor y no de una simple crisis de vómitos” (p. 386). Lo que este intercambio demuestra, aún cuando sea un ensayo de respuesta ficcional y no un testimonio documentado de la autora, es tanto la necesidad de suplir esa carencia de relato con alguna narrativa que lo fundamente, como la insatisfacción que resuena en las maternidades del siglo XXI sobre la autocensura de temáticas como el puerperio, las consternaciones mentales, la incomodidad, o el desencanto de la procreación, que para el siglo XX todavía son considerados tímidamente como material literario.

De esta manera, *La historia de los vertebrados* (2023) recoge el guante de lo no dicho décadas atrás: la crítica a la violencia obstétrica, la impugnación a la patologización paternalista de la mujer embarazada, el poco conocimiento de la “locura puerperal”, la vivencia de la maternidad con síntomas maníacos y ansiosos, entre otros, son puestas en valor por la palabra materna para nombrar el trato injusto que reciben las diversas maternidades aún en el presente. Por ello, la gesta de un impulso utópico que esté direccionado a “no querer vender la moto de que el embarazo es un proceso maravilloso” (Etxebarría, 2004, p. 386) como dirá Eva Angulló, sino a dar cuenta de las modulaciones que adquiere ese deseo de cambio en el cuerpo material de las madres y de los tabúes relacionados al padecimiento materno que, para la narradora de García Puig (2023), encuentran su correlato en una compañía sostenida de la literatura, en tanto *continuum* materno de posibilidades imaginativas donde “aprender viejos idiomas con los que mis antecesoras en el dolor trataban de dar voz a sus miedos” (p. 214). La genealogía literaria de maternidades que la precede no funciona a modo de terapia sanadora, mas ayuda a seguir escribiendo las múltiples caras de un acontecimiento universalmente poco relatado. En este sentido, es significativo el escaso poder de interlocución

literaria con otras escritoras al que tiene acceso la voz materna de Riera en *Tiempo de espera* durante los años ‘80 en contraste con el diario contemporáneo de García Puig. Ello encuentra su motivo en el contexto histórico, dado que en el siglo pasado el discurso sobre embarazos estaba controlado por divulgadores científicos con “tono paternalista, rancio y cursi a la vez” (Riera, 1998, p. 132) como recuerda la narradora de Riera, mientras constata el vacío de relatos maternos en la ficción: “Le he pedido a B., mi librero de confianza, alguna novela interesante que trate de la maternidad, pero sólo recordaba obras sobre abortos” (p. 133). Esa marca de una orfandad de historias que además reivindicasen la experiencia enriquecedora de la maternidad se debe al silencio de las madres que, en el siglo XIX y gran parte del siglo XX, respondía a una premisa sola: las madres no escribían ni hablaban sino que eran escritas y habladas (Suleiman, 2019) por la voz del hijo o de la hija (Domínguez, 2007).

De todos modos, considerando el esfuerzo pionero de construir un diálogo intergeneracional entre lecturas de la maternidad con figuras emblemáticas como Beauvoir, Rich o Badinter, es necesario reconocer que el texto de Riera se configura como un hito para la posteridad de madres españolas por venir, sobre todo en su primer gesto hospitalario de apertura hacia otras voces y textualidades diversas, confluyendo todas en el cuerpo textual de su diario de embarazo e insertándose a la par en una genealogía literaria. Si es cierto que las hijas copian a las madres a modo de aprendizaje (Hirsch, 1981), entonces es posible sostener a su vez que García Puig extiende ese gesto inicial y lo intensifica en una amplísima gama de relaciones con otras mujeres escritoras que abordan la experiencia heterogénea de la maternidad. A modo de una declaración de principios de la narración con una estética citacionista (Rivera Garza, 2019) como bandera, la yuxtaposición de nombres como Virginia Woolf, Joan Didion, Adrienne Rich, Sylvia Plath, Betty Friedan, Sharon Olds, Adriana Cavarero, Julia Kristeva o Anne Sexton, se hace presente en el cuerpo textual mientras que la extensa lista continúa en los agradecimientos bibliográficos y las notas finales, poniendo al descubierto no solo el andamiaje de lecturas que sostienen toda obra (y toda madre) por detrás, sino fundamentalmente el trabajo plural del proceso de escritura que se

potencia, generación a generación, con el impulso colectivo de imaginar sin dejar de hablar-con-otras.

Consideraciones finales

En resumen, es posible sostener que tanto *Tiempo de espera* (Riera, 1998) como *La historia de los vertebrados* (García Puig, 2023) demuestran una inmensa complejidad a la hora de abordar los diversos modos que la voz materna ha encontrado para (auto)narrarse en la transmisión generacional de una experiencia del cuerpo así como del tiempo que se habita (y se habitará). Para ambas, el motor de las utopías son los hijos, posibilidad de apertura a la posteridad. Sin embargo, mientras que para la primera, corporalidad y alegoría utópicas se construyen casi en sintonía armónica, ya que el cuerpo materno replica en el nivel connotativo una democracia gozosa, en la segunda se produce una rítmica contraria, puesto que se nos presenta un cuerpo distópico producto de la “locura mental” del posparto y una alegoría de la democracia nacional aún insatisfactoria, plagado de críticas al sistema que no deja de producir malestar. En este sentido, en el caso de Riera la alegoría del proceso democrático que inicia trae una escritura que reivindica el poder creador de la madre-escritora a partir de los aspectos esperanzados tanto para referirse a su propio embarazo, ideal y placentero, como para referirse al universo de libertades y derechos que su hija habitará apenas nazca, omitiendo en su narrativa toda ambigüedad materna que perturbe el orden socialmente pactado. En el caso de García Puig, es la aceptación inicial de esa dualidad desencantada, de aquello que no se pretende superado, lo que todavía late como pulsión en la distopía del cuerpo materno, ambas visiones alegóricas de promesas de felicidad insatisfechas.

En definitiva, la productividad de insertar a estas obras en una genealogía de relatos contemporáneos que repiensan la maternidad en nuestra contemporaneidad permite comprenderlas como textos potenciadores de las utopías plurales, maternas y colectivas del porvenir. A su vez, pensar los impulsos utópicos en ambas producciones literarias implica reconocer que las voces maternas que se animan a escribir sus

procesos de gestación son igualmente válidas como agentes de reflexión, crítica e imaginación del horizonte futurizable de la democracia.

Referencias

- Amaro Castro, L. (2020). Maternidades “líquidas”: feminismos y narrativas recientes en Chile. *Revista chilena de literatura*, (101), 13-39. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952020000100013>
- Albarrán Caselles, O. (2020). Las figuraciones del yo materno: la nueva narrativa autobiográfica de la (pro)creación. En M. Visa, M. C. Figuerola y E. Briones (Eds.), *La maternidad en la ficción contemporánea* (pp. 115-130). Peter Lang.
- Alonso, M. N., Blum, A., Cerda, K., Cid, J., Oelker, D., Sánchez, M., Triviños, G., y Villavicencio, M. (2005). Donde nadie ha estado todavía: Utopía, retórica, esperanza. *Atenea (Concepción)*, (491), 29-56. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622005000100004>
- Baczko, B. (1984). *Los imaginarios sociales: Memorias y esperanzas colectivas*. Nueva Visión.
- Bloch, E. (2007). *El principio esperanza* (vol. 1). Trotta. (Original publicado en 1954).
- Borges, J. L. (1996). *Obras Completas* (vol 1). Emecé. (Original publicado en 1960).
- Camí-Vela, M. (2000). Temps d' una espera by Carme Riera. *Anales de la literatura española contemporánea*, 25(1), 337-339. <link.gale.com/apps/doc/A78061399/AONE?u=anon~46396bc&sid=googleScholar&xid=399e9cd>
- Ciplijauskaité, B. (1988). *La novela femenina contemporánea (1970-1985): Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Anthropos.
- Cixous, H. (1995). *La risa de la medusa: Ensayos sobre la escritura*. Anthropos.
- Darici, K. (2023). La maternidad como crisis personal en la nueva narrativa autobiográfica de la procreación en España (2017-2023). *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericanhe*, (12),133-143. <https://doi.org/10.54103/2240-5437/22418>
- Domínguez, N. (2007). *De dónde vienen los niños: Maternidad y escritura en la cultura argentina*. Beatriz Viterbo Editora.
- Etxebarría, L. (2004). *Un milagro en equilibrio*. Planeta.
- Femenías, M. L. (2011). Pacifismo, feminismo y utopía. *Revista Internacional de Filosofía*, (4), 45-58. <https://revistas.um.es/daimon/article/view/152081/134301>
- Ferns, C. (1999). *Narrating utopia: Ideology, Gender, Form in Utopian Literature*. Liverpool University Press.
- Foucault, M. (2008, enero-marzo). Topologías. *Fractal*, (48), 39-62.
- Cuiñas, A. (2020). Feminismo y literatura (argentina) mundial: Selva Almada, Mariana Enríquez y Samanta Schweblin. En G. Guerrero, J. Locane, B. Loy y G. Müller (Eds.), *Literatura*

- latinoamericana mundial: Dispositivos y disidencias* (pp. 71-96). De Gruyter.
<https://doi.org/10.1515/9783110673678-006>
- García Puig, M. (2023). *La historia de los vertebrados*. Anagrama.
- Hirsch, M. (1981). Mothers and Daughters, *Signs*, 7(1), 200–222.
<http://www.jstor.org/stable/3173518>
- Jameson, F. (2009). *Arqueologías del futuro: El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Akal.
- Maradei, G. (2016). Cuerpos que inciden: familia, matrimonio y maternidad en la literatura argentina de la última década. *Chasqui*, 45(1), 246-263.
<https://www.jstor.org/stable/24810891>
- Martorell-Campos, F. (2020). Utopía. El estado actual de la cuestión. *Papeles de relaciones ecosociales y cambio global*, 13(149), 13-27.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7388923>
- Ordoñez, E. (1993). Multiplicidad y divergencia: voces femeninas en la novelística española contemporánea. En I. Zavala (Coord.), *Breve historia feminista de la literatura española. V. La literatura escrita por mujer (del siglo XIX a la actualidad)* (pp. 211-238). Anthropos.
- Pro, J. (2024, enero-febrero). América Latina, la utopía y los *Utopian Studies*. *Nueva sociedad*, (309), 48-59. <https://nuso.org/articulo/309-america-latina-la-utopia-y-los-utopian-studies/>
- Rich, A. (1996). *Nacemos de mujer: La maternidad como experiencia e institución*. Cátedra.
- Riera, C. (1998). *Tiempo de espera*. Lumen.
- Rivera Garza, C. (2019). *Los muertos indóciles: Necroescrituras y desapropiación*. DeBolsillo.
- Ros Ferrer, V. (2020). *La memoria de los Otros: Relatos y resignificaciones de la Transición española en la novela actual*. Iberoamericana / Vervuert.
- Sánchez-Téllez, I. (2024). Maternidades tecnoestéticas. Imperativos reproductivos en *In Vitro* (2021) de Isabel Zapata y “Conervas” (2017) de Samanta Schweblin. *Estudios Filológicos*, (73), 283-300. <https://doi.org/10.4067/s0071-17132024000100283>
- Sanmartín Bastida, R., y Vidal Doval, R. (Eds.). (Introducción de Lawrence, J.). (2005). *Las metamorfosis de la alegoría. Discurso y sociedad en la Península Ibérica desde la Edad Media hasta la Edad Contemporánea*. Iberoamericana / Vervuert.
- Suleiman, S. (2019). Writing and Motherhood. En S. N. Garner, C. Kahane y M. S. Sprengnether (Eds.), *The (M)other tongue: Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretations* (pp. 352-374). Cornell University Press. (Original publicado en 1982).



Narrar el aciago porvenir: políticas de emergencia y excepción en dos novelas hispanoamericanas contemporáneas

Depicting a Fateful Future: Emergency and Exception Policies in Two Contemporary Latin American Novels

Luis Mora-Ballesteros

United States Naval Academy, Estados Unidos

moraball@usna.edu • orcid.org/0000-0003-1143-9783

Recibido: 19/10/2024. Aceptado: 03/12/2024.

Resumen

El presente trabajo efectúa un análisis descriptivo de la *ciudad programática* manifiesta en las novelas *El sueño de Mariana* (2008), del escritor salvadoreño Jorge Galán y *Angosta* (2003), del escritor colombiano Héctor Abad Faciolince. Por consiguiente, el estudio plantea los siguientes interrogantes: a) ¿a qué atiende la organización de los hitos urbanos expresos en la trama narrativa de las novelas *Angosta* y *El sueño de Mariana*?; b) ¿cómo se configura la distopía urbana?, y c) ¿cuáles son las marcas estilísticas y las estrategias narrativo-compositivas empleadas por los autores? A partir de las eventuales respuestas, se describen los procedimientos de intervención en la vida civil manifiestos en ambas ficciones, en los que se emplean la inteligencia artificial, la clonación, la cibernetica y la robótica, como políticas de segmentación, apartamiento y excepción que vaticinan un futuro distópico.

Palabras clave: distopía, clonación, inteligencia artificial, segmentación, políticas de excepción

Abstract

This paper delves into a descriptive analysis of the programmatic city as depicted in the novels *El sueño de Mariana* (2008) by Salvadoran writer Jorge Galán, and *Angosta* (2003) by Colombian writer Héctor Abad Faciolince. The study seeks to answer the following questions: a) What is the purpose of organizing urban landmarks within the narrative structure? b) How is the urban dystopia shaped? c) What stylistic features and narrative-compositional strategies do the authors employ? Drawing on these inquiries, we

describe the mechanisms of intervention in civic life portrayed in both fictions, where artificial intelligence, cloning, cybernetics, and robotics are utilized as segmentation, separation, and exclusion tools, foretelling a dystopian future.

Keywords: dystopia, cloning, Artificial Intelligence, segmentation, exception policies

Preliminares: dos porvenires nefastos

La novela *El sueño de Mariana* (2008), de Jorge Galán¹, aborda temas como el poshumanismo, la segregación social y la exclusión en el espacio urbano. Se destaca el tratamiento narrativo de un próximo desastre ecológico, la clonación humana, los viajes interestelares, el calentamiento global, la polarización radical entre pobres y ricos, y la explotación sexual de personas en un futuro poshumano. Mariana, el personaje protagonista, es testigo de los hechos atroces que cometen las empresas ClonDreams y ClonLife. La fecha en que acontecen los eventos narrados es imprecisa; no obstante, se estima que este *otro mundo posible* se halla a varios siglos de distancia de nuestro presente como lectores. Hay que destacar que el territorio sobre el que se instala la megalópolis de Puerto Baar (ciudad favorecida por la tecnología, pero con un urbanismo distópico) es un espacio hiperconectado. Según nuestro patrón de lectura, consideramos que la *ciudad programática* manifiesta en el tejido narrativo de esta novela salvadoreña es heredera de la tradición de las distopías clásicas, puesto que traslada los conflictos y las preocupaciones ciudadanas a un espacio *otro* y recrea una ambientación prospectiva, cruel y decadente. *El sueño de Mariana*, como distopía, según Andreu Domingo (2008), “denuncia o pone sobre la mesa la terrible realidad de lo que aún no ha llegado a ser, pero ya está ahí” (p. 25). Por consiguiente, la eventual concreción posterior, representada de modo hiperrealista, instaura el miedo distópico entre los habitantes de la futurópolis de *El sueño de Mariana*. Es decir, se teme que los sujetos/ciudadanos sean despojados de su inherente humanidad y, en

¹ Seudónimo de George Alexander Portillo (San Salvador, 1973), quien es también poeta y dramaturgo.

cambio, sean considerados como mera materia prima de los ensayos sociales, conejillos de Indias de experimentos científicos, convirtiéndose así en rehenes de la distopía. Como lo afirma Antonio Pineda (2021), “otro elemento fundamental a la hora de conceptualizar el género es el factor social. El horror infernal que conforma la distopía debe afectar potencialmente a la sociedad en su conjunto o a grupos sustanciales de personas” (p. 15). En ese caso, la prosa de Galán convierte en sustancia literaria los miedos contemporáneos relacionados con el desarrollo e imperio de la inteligencia artificial y los dominios cada vez más abarcantes de las compañías globales en el campo de la industria tecnológica, y los transforma en paisajes urbanos estetizados e hiperrealistas.

Por su parte, *Angosta* (2003), la novela del escritor colombiano Héctor Abad Faciolince², despliega temas que permiten rápidamente vincularla con *El sueño de Mariana*. Al igual que en el texto de Galán, en *Angosta* también es perceptible la narración de hechos que apuntan a la segmentación, la segregación y la cartografía sociales. Desde luego, en *Angosta* es igualmente patente la distopía, en específico, en relación con el diseño de un universo *otro* (alternativo) cuyo régimen de gobernanza urbano se instala en un tejido narrativo umbrío: priman la sospecha, el pánico y el desencanto. En *Angosta*, “cada vez que hay un atentado, sin falta, caen los magníficos fuegos artificiales de los misiles teledirigidos desde los satélites. Aterrizan con gran estruendo en Tierra Caliente” (Abad Faciolince, 2020, p. 123). Desde la apertura del texto, en voz de uno de los personajes, el narrador de Abad advierte de la desigualdad entre quienes habitan la ciudad de nombre homónimo a la ficción: “en Angosta, si uno no es segundón, para no morirse de hambre requiere por los menos tres trabajos” (p. 37). Igualmente, en las distintas fronteras que dibuja *Angosta*, destaca un primer narrador: Jacobo Lince, residente del Hotel La Comedia. En la primera parte de la novela, Lince lee un documento en el que se relatan los eventos anteriores a la distribución y ordenamiento espacial

2 El autor (Medellín, 1958), ganador de importantes premios literarios, es también periodista y columnista.

actual de la ciudad de Angosta. En la librería La Cuña, lugar del cual es propietario Lince, se guarda el acervo patrimonial de la *ciudad anterior*. Lince ausculta entre legajos y halla un libro raído y pálido que simula ser una pieza de imaginería: una crónica historiográfica, firmada por un geógrafo alemán, que detalla la fundación y el pasado prehispánico y aborigen de la ciudad, así como la nostalgia que implica su devenir histórico. Estas últimas isotopías presentes en el texto de Abad, las cuales nos permiten establecer un lazo con las categorías principales de nuestro estudio (las intersecciones *política* y *literatura*, *ecología* y *literatura*, *tecnología* y *poder*, o cualquiera de sus potenciales combinaciones), pensamos que se organizan en dos de los más significativos ejes fundamentales sobre los que pivota la historia de exclusión, segmentación y estratificación. A nuestro juicio, el mundo que la novela transmite y, sobre todo, el conjunto de reglas impuestas por una élite sociopolítica privilegiada, la emparentan con *El sueño de Mariana*, aun cuando ambos relatos se diferencian en estructura, estrategias narrativo-compositivas y extensión³.

Horizontes y mediaciones

Ambas novelas enuncian como problema la crisis de gobernabilidad y manifiestan la incertidumbre frentea a la transición y el cambio de modelo urbano de finales del siglo XX. Una expresión clara de este cuestionamiento sobre el mañana es que, tanto en *Angosta* como en *El sueño de Mariana*, el pasado idealizado de la ciudad preexistente se antepone al presente de la urbe novelada. Así, la masa de la población, abúlica e inhibida, sostiene una relación de adhesión/rechazo, identificación/resistencia, con las visiones de la ciudad futura de las ficciones. La mutación urbanística y las condiciones de vida causan desesperanza e inopia entre los habitantes de Angosta y Puerto Baar, quienes, con nostalgia, claman por un pasado mejor. Analizar el vaticinio del porvenir exige, pues, detenernos en el

3 La obra de Galán es una novela corta, cuya única edición la hizo el sello F&G Editores en 2008; la novela de Abad, publicada originalmente en 2003, es una pieza de 344 páginas en la edición de Alfaguara del año 2020.

examen de los escenarios imaginarios que brindan estas urbes distópicas, cuyo reflejo especular se percibe en el mapa de ciudades reales como San Salvador, Bogotá o Medellín. Según Fernando Gaja i Díaz (2016), un punto de inflexión que alimenta esta hipótesis se basa en la controversia que supuso, desde el pensamiento urbanístico, el paso de la ciudad moderna a la ciudad informacional propuesto por Manuel Castells, o la Postmetrópolis propuesta por Edward Soja, que incluyen, entre sus principios, la vigilancia, el control y la supervisión a través de sofisticados mecanismos y dispositivos de control social. M. Christine Boyer (1996) resume en buena manera lo dicho:

En las sociedades disciplinarias que han modelado la conducta están dando lugar a sociedades numéricas con un control modular facilitado por la tecnología informática. Hemos evolucionado desde el uso de las máquinas de producción que requieren una fuerza de trabajo disciplinada y una ciudad eficientemente planeada y organizada a habitar lo que se conoce como un espacio que fluye, definido por redes informáticas globales —una membrana de conectividad y control en flotación libre que circunda el globo de manera ultra rápida y que permite que surja un nuevo orden económico de corporaciones multinacionales. (p. 18)

El sueño de Mariana, como novedad en la ciencia ficción centroamericana que explora una nueva topografía *no deseable*, presenta diversas características y elementos fictivos que nos permiten definir esta novela como la proyección de una ciudad y una sociedad tuteladas por la fiscalización y la vigilancia de un Estado digital, antiintelectual y totalitario. Reparamos, asimismo, al observar los rasgos manifiestos en *Angosta*, que estos pivotan sobre la trascendencia del linaje, la herencia y la heráldica, que asignan a los ciudadanos coordenadas y espacios urbanos de acuerdo a sus antecedentes familiares y los someten a los dispositivos de control que derivan de estos procedimientos de geolocalización.

Amurallamiento y segmentación urbanos

Al plantear una sociedad futura, fiscalizada y sombría, *El sueño de Mariana* se inscribe en el panorama de las letras salvadoreñas como una de las pocas piezas de extensión breve que proyectan *el peor de los mundos*

posibles. Esto permite vincularla con algunos de los relatos característicos de este subgénero literario de la ciencia ficción, los cuales comprenden ficciones de corte especulativo, textos narrativos sobre el impacto del uso de la tecnología en las sociedades humanas, la presencia de la distopía⁴, el debate sobre la extensión de la vida, la inevitabilidad de la muerte o las fabulaciones posapocalípticas. Sin embargo, y a pesar de ser elementos esenciales en las narraciones de este cuño, en *El sueño de Mariana* no se mencionan la fecundidad o el natalismo: no son frecuentes las claves para suponer que la novela alerte sobre estos fenómenos y señale la insuficiencia reproductiva. La temática demográfica se expone a través de otros aspectos. En la novela se promueve una política taxonómica de las personas, instancia que suma en la valoración de *El sueño de Mariana* como una “tecnodistopía”⁵ urbana. La topografía que aparece en los distritos colindantes a Puerto Baar, donde, por ejemplo, se menciona que uno de sus habitantes, Adrián Moss, “vivía entre las nubes, en el nivel ciento cuarenta y tres del megaedificio Proemios” (Galán, 2008, p. 133), es la de los barrios degradados dependientes de la ayuda social. Esta segregación espacial impuesta por la arquitectura de los megaedificios se traduce en la estratificación social que se experimenta en los “círculos”. Veamos, a continuación, un breve ejemplo que podría ilustrar todo:

Sin estarlo, estaban presos, y se sabían presos y se sentían así, pues no tenían opción de vivir más que donde vivían, y salir de ahí implicaba, no tanto un esfuerzo personal sino otra cosa, algo que tenía que ver con la fortuna, o con la gracia divina, para quienes eran religiosos. (p. 43)

De forma prospectiva y en uso de estrategias de representación y modelado de la realidad urbana, el narrador designado por Galán expone el diseño de un mapa metropolitano mediante figuras que remiten al imaginario de la estrechez, lo ruinoso, lo ilegal y la pequeña escala. Estas

⁴ Vale destacar que no toda narración de ciencia ficción es distópica; citense como ejemplos *Un hacedor de historia*, de A. Gray, y la saga *Fundación* o la colección *Sueños de robot*, de Asimov. Las *Crónicas marcianas*, de Bradbury, tampoco calificarían como distopía.

⁵ En criterio del arquitecto y urbanólogo F. Gaja i Díaz (2016), en las tecnodistopías, la información es usada con fines de espionaje y control social por parte de una minoría plutocrática.

figuras son los ya mencionados “círculos”: locaciones en apariencia pequeñas, simples y de ornamento modestos, si se comparan con el esplendor y el portento con que se describen los megaedificios:

Las puertas del megaedificio Lexus se abrieron y Mariana pasó a través de ellas y entró a un salón amplio, rodeado de ventanales desde donde podía verse el mar. Todo el lugar olía a bosques pues estaba aromatizado. Lejana, íngrima, se escuchaba al menos en ese salón de entrada, la música de *Claro de luna* de Debussy. Mariana subió a un transportador horizontal que la llevó a un restaurante situado en una terraza forrada de cristal donde almorzó algo de sushi de pez globo y cangrejo. (p. 100)

Más que una comunidad con existencia orgánica, consideramos que esta ciudad *ulterior* se asemeja a una corporación tecnológico-digital, si particularizamos la asociación e interrelación de sus miembros y actores. En consecuencia, las comunidades terrestres y las colonias cósmicas representadas en la novela tienen una estratificación geodésica. Pese a esta regulación y marcado espaciales, “en los círculos las aceras no estaban climatizadas como en los megaedificios de Puerto Baar. En los círculos las aceras seguían siendo de cemento, como hacía un siglo. La tecnología no podía llegar a todos lados, eso había oído decir en los noticiarios” (p. 25). En otras palabras, el mensaje oficial para los ciudadanos es claro: se ocupa el territorio conforme al grupo social de pertenencia: se hace vida según lo disponga el “sistema”, en urbanismos y barriadas o en suburbios ultramodernos y regulados.

En el caso de *Angosta*, el amurallamiento (real y figurado) se constituye en uno de sus principales elementos de análisis. Los consecutivos cambios en el mapa urbano respaldan la obsesión y preferencia de sus administradores por el encierro. Angosta está clausurada para la mayoría, solo abierta para unos pocos: “desde hace treinta y dos años Angosta no es una ciudad abierta; nadie está autorizado a desplazarse libremente por sus distintos pisos” (Abad Faciolince, 2020, p. 23), señala el narrador de la “crónica” que lee el protagonista Jacobo Lince y que reúne hechos de orden historiográfico sobre el desarrollo de la urbe actual de la novela. Los puntos de control (*check points*) y acceso a Paradiso y al Sektor T de la zona exclusiva de Angosta, la hacen una ciudad coercitiva; el imperio de la ley y

el orden es opresivo. A Paradiso solo se puede acceder según lo disponen las normas migratorias establecidas en sus manuales. Por ejemplo, sus disposiciones contemplan que el derecho de admisión al Sektor T se obtiene por nacimiento o se gana con la demostrada consanguinidad en primer o segundo grados con un angosteño de origen. Este salvoconducto también se obtiene mediante la unión civil con algún nacido o residente de Tierra Fría. Otros sujetos más prósperos compran una suerte de visado de negocios o de inversión. En el caso del personaje Jacobo Lince, esta es la vía a la cual ha optado para alcanzar la residencia legal. El dinero le permite surfear esta condición obligatoria, algo que a los demás pobladores del Hotel La Comedia les resultaría inaccesible.

Aunque en la ficción de Abad no hay mayores indicios del natalismo como otro rasgo característico de la distopía, los habitantes de Angosta rechazan los abortos, que suelen ser “sangrientos y clandestinos [...] pues la ley los define como infanticidio” (p. 51). No obstante, entre ese endogrupo de profesores, dones y doñas venidos a menos, destacan los renegados o filántropos. Tal es el caso del señor Burgos, dueño de Ron Antioquia, quien reclama el derecho y la igualdad: “Para que ‘todos los angosteños, sin distingo de origen de clase, recuperen el goce de su ciudad’, como explica un folleto que explica su misión” (p. 30).

Algoritmo y programación urbanos

Mención aparte merece la pintura de la ciudad programática de la ficción de Galán. Tal retrato, aun en medio de lo distópico, apunta a lo grandioso. El tono magnánimo con el que se describe Puerto Baar pinta la ciudad de modo tentador. La postal de una ciudad a pie de costa, en contraste con la estrechez y oscuridad de los círculos que la circundan, es otro atino del narrador. En esta estrategia de representación y modelado se pueden apreciar las oposiciones ciudad/margen, centro/periferia, urbanismo/barriada, morada/edificación. Veamos este ejemplo:

Puerto Baar empieza en la playa con un puerto tras el cual se elevan, impresionantes como jamás se vio en la historia de la humanidad, dieciocho construcciones conocidas como megaedificios. No es la ciudad más poblada

pero sí la más moderna y esplendida. La ciudad se divide en tres hexágonos. Los puntos que unen cada una de las líneas perfectas que los forman son los megaedificios. En el hexágono, todos los megaedificios se unen entre sí, lo mismo que cada hexágono se une al otro a través de extraordinarios puentes. Un circuito cerrado de donde no hay necesidad de salir, salvo si uno quiere ir a un estadio o a un bosque o al aeropuerto o la playa o al cielo. (Galán, 2008, p. 116)

Creemos que el diseño arquitectónico de la ciudad como dispositivo⁶ celebra el plano urbanístico de Puerto Baar y suscita en todos sus ciudadanos un afán por descubrir qué se halla entre los pasajes, puentes y veredas de cada una de sus instalaciones. Es lícito pensar que la ciudad proyectada adquiere una tez insospechada, aunque intencional. Quienes la visitan no se atreven a imaginar que esa urbe fortificada, apertrechada y amurallada, tan atractiva por su exclusividad, sus escaleras y puentes eléctricos, es también una suerte de cárcel futurista, incluso para sus propios habitantes, pese a lo exuberante de sus modos de vida. Muy a pesar de los privilegios que poseen sobre la prolongación de la vida, la evitabilidad de la muerte y el placer sexual que roza lo pornográfico y lo escatológico, están expuestos al poder que emana de la sola presencia de la urbe.

Asimismo, la estética robótica, cíborg y androide que coexiste a la par de la vida orgánica en una compleja red de viviendas y desarrollos habitacionales en extremo artificiales, induce a pensar que en la ficción subyace una crítica al modelo desarrollista impuesto por las megaciudades del capitalismo tardío. Señalamos esto debido a que en *El sueño de*

6 Respecto de esta *ciudad como dispositivo*, en palabras de P. Waelder Laso (2019), “durante la última década se ha popularizado el término, a medida que se ha producido una carrera entre las grandes ciudades (y particularmente, las aspirantes a ocupar un lugar relevante entre las capitales del mundo) por implementar proyectos tales como redes wifi públicas, alumbrado inteligente, control de tráfico, espacios de recarga de coches eléctricos o sistemas de vigilancia y prevención de delitos. La progresiva transformación de ciertas ciudades en smart cities ha sido promovida, desde sus inicios, por grandes multinacionales del sector tecnológico como IBM y Cisco Systems. Para estas empresas, la posibilidad de liderar la transformación digital de las ciudades es una enorme oportunidad de negocio, a la vez que un campo de pruebas para sus productos y una fuente inagotable de datos con los que crear soluciones innovadoras que les otorguen una ventaja frente a sus competidores” (p. 13).

Mariana se exhibe una visión de *comunidad algorítmica*, estrictamente planificada, aunque desigual.

Los inmuebles descritos en los modernos y lujosos apartamentos se suman al extenso inventario de elementos que establecen una notoria diferencia entre los habitantes de los círculos y la población de Puerto Baar. Los círculos

[...] servían incluso para hacer una separación entre lo que era y lo que no, entre los seres humanos prósperos que podían disfrutar de los avances científicos, comprar una unidad robótica o mandarse hacer un clon a la medida de sus necesidades o viajar a la estratosfera o a Marte o ver de cerca los anillos de Saturno. (Galán 2008, p. 42)

En la obra se nos dice que los círculos fundan la distinción de lo que debe, o no, considerarse “prosperidad”; por extensión, éxito. En la novela solo unos pocos tienen la potestad de conocer las galaxias o de hacerse del servicio de máquinas. A este listado de exenciones deben añadirse, además, el acceso a los bienes y servicios de salud, la oportunidad de matrícula en centros de estudio y el subsiguiente ejercicio de una profesión por los más destacados de sus vecinos, muchos de ellos ingeniosos programadores de sueños. La profunda desigualdad que se percibe incluso en el oficio de la programación de sueños impone una incógnita sobre la posible doble referencialidad del título. ¿Por qué sueño? ¿Remite este a *anhelo* o *aspiración*? ¿Por qué es Mariana la que sueña? ¿Qué sueña?

En primer lugar, la de la novela es la capital químérica de una nación distante que, lejos de ser portaestandarte de la libertad, la igualdad, la inclusión, el progreso y el avance técnico-científico en beneficio de todos, parece una utopía fallida. Los ciudadanos de la ficción viven en un permanente estado de sitio. En este sentido, la estructura narrativa del relato es efectiva. El estado de excepción instalado *de facto* y los toques de queda organizados por la propia población civil facilitan el control y la vigilancia estatales.

Como epifanías negativas basadas en la cancelación, la negación o la inexistencia, concurren, tanto en *Angosta* como en *El sueño de Mariana*, un conjunto de bienes intangibles de los que se han arrogado los

correspondientes gobiernos. Algunos de estos bienes, valores o principios pasan ciertamente desapercibidos frente a la preminencia de la pirotecnia de los artificios y juegos narrativos empleados por Galán y Abad. Los sujetos políticos de los Sektores C, D y F de Angosta y de los círculos colindantes a Puerto Baar carecen de una libertad plena. El Hotel La Comedia⁷, en el caso de *Angosta*, funciona como tamiz. En este se filtra y clasifica a los huéspedes según su poder económico. El sistema taxonómico que articula la seguridad angosteña dispone de las personas de acuerdo a sus bienes financieros: “El noveno piso, o gallinero, es el de menos rango de todo el escalafón. El gallinero tiene un solo baño para todos los cuartos, al fondo del corredor, con dos duchas y un par de sanitarios divididos por mamparas de lata” (Abad Faciolince, 2020, p. 48). La Comedia funciona, además, como vestíbulo: quienes se hospedan en sus habitaciones están a la espera o prestos a solicitar ingreso a los Sektores distinguidos.

Políticas de emergencia y excepción

De tiempo y espacio lejanos, la prometida ciudad del mañana de *El sueño de Mariana* se torna en el sueño umbrío, pesimista y calamitoso en el que se cometan las mayores de las atrocidades, en nombre del bienestar de los individuos más aptos (en todo caso, privilegiados) de una élite económica y política que juega a ser arquitecto del destino de los otros: los habitantes que viven los círculos. En efecto, en la urbe y la sociedad representadas en la novela de Galán se socavan las oportunidades de la masa laboral. La división clásica del trabajo se ve afectada por las decisiones administrativas del gobierno digital de la urbe. Prima un interés por la robotización. En tan peculiar futuro poshumano, las plazas de empleo son insuficientes, pues, “en los círculos no había casi nada que hacer y los trabajos sencillos y poco remunerados en las megaciudades era realizados por unidades robóticas” (Galán, 2008, p. 42-43). La presencia de

⁷ El nombre del hotel y sus nueve pisos remiten al infierno de la *Divina Comedia*.

la tecnología también contribuye a dividir y sectorizar la urbe imaginada por Galán en megaedificios y círculos.

Mariana, como habitante de las zonas en las que residen familias de bajos recursos, ignora, en su candidez, que el proceso de reclutamiento de personal administrado por ClonDreams tiene como objetivo la clonación. Menos sospecha que la reproducción en masa de copias de especímenes humanos satisface los más insólitos placeres de un grupo de individuos privilegiados. Para Domingo, uno de los cometidos “clásicos” de la distopía, denunciar a un aparato gubernamental totalitario, se ha ampliado a fin de señalar a otras instancias de poder:

[...] ya no se sostiene contra un Estado autoritario cuya estructura ha sido copada por un partido familista y natalista (aunque persista en las obras de Fairbairns, de Atwood o de James, y lo haga para exemplificar la dominación masculina). Aparecen nuevos agentes, que en algunos casos sustituyen completamente al poder estatal (débil o completamente indiferente): las corporaciones, las multinacionales y los científicos visionarios son ahora sospechosos. (p. 251)

Esto que afirma Domingo tiene su equivalente en la obra. La deliberación sobre el futuro de los potenciales candidatos para ingresar en calidad de trabajadores está a cargo de la presidencia de ClonDreams, una empresa de reputación ostensible, cuyos vínculos se extienden a lo amplio de un territorio regentado por un régimen opresor. Tal gobierno digital, que permanece a la sombra de la mayoría de los pobladores del país y la nación representados, tiene como prácticas la segregación y la clasificación sociales. Esta opacidad e invisibilidad en el ejercicio de gobierno es un rasgo típico de las ficciones distópicas en las que se recurre al panoptismo. Para quien gobierna, vigila y comercia con las acciones humanas en cada uno los círculos y Puerto Baar, el anonimato es fundamental. De hecho, que otro u otros operen como su brazo ejecutor resulta ideal. La clase dirigente de esta urbe evita a toda costa ser vista por los individuos a quienes espía, compra, controla o tiene como cautivos. *El sueño de Mariana*, como novela distópica, se alimenta de la omnipresencia y la vigilancia eficaces. ClonDreams, firma de carácter privado, presidida por un ingeniero y emprendedor de las tecnologías (señor Petersen), se sirve de

la inteligencia artificial para garantizarse el monopolio del “negocio de los sueños”. Dicho control lo sitúa en una posición privilegiada para ofrecer a su red de clientes el manejo absoluto de la vida de los ciudadanos de una megalópolis excluyente y hostil.

La atmósfera angosteña, por su parte, somete a sus ciudadanos vulnerables a la vigilancia y supervisión permanentes. Bajo la excusa de instituir el orden y la seguridad necesarias, el Tribunal y otros órganos del poder de Angosta atentan contra las libertades de las clases desprotegidas de la licencia de movilidad. La sensación de indefensión e inseguridad se experimenta por partida doble. Por un lado, la nocturnidad angosteña no genera confianza alguna entre los huéspedes del Hotel La Comedia, por lo “insegura que se ha vuelto la vida en Angosta, cada día peor, y lo peligroso que resulta salir de noche en Tierra Templada. Dichosos los de arriba que pueden quedarse fuera hasta tarde” (Abad Faciolince, 2020, p. 90), expresa el testimonio de los participantes en la tertulia que se organiza en casa del señor Rey, y que se recoge en las páginas del diario el poeta Zuleta. Por otro lado, este aparente estado de sitio, dictado por el régimen despótico que sospecha de sus ciudadanos, promueve en el lector cierta sensación de solidaridad y camaradería compartida por la polifonía de voces del texto. Pensamos que Abad ha elaborado esta situación/acción para que los personajes y hablantes, además de sus miedos y frustraciones, atestigüen la sensibilidad y humanidad características de quienes se encuentran en este estado límite y que, aun así, no son despojados de estos valores y principios humanos. Por ejemplo, en el diario de Zuleta leemos:

La vida es azarosa en el Sektor C, y muy amarga, porque está todo el tiempo salpicada de muerte, casi todas las noches aparecen mujeres violadas, niños con tiros de fusil en la frente, y muchachos asesinados, a veces decapitados, con las partes repartidas en distintos costales. Les ponen letreros: ‘Pa Ke aprendan’ ¿Pa que aprendan qué? No se sabe. (p. 183)

Los responsables de estas atrocidades son los miembros de la Secur, la agrupación paramilitar representada en la ficción. Su accionar es parte de la política de excepción y profilaxis social, y se les asocia con fines político-partidistas. Los sectores del Sektor C y la Tierra Caliente son objeto frecuente de requisas, redadas y operativos. La población civil se encuentra

en el medio de la línea de fuego. El hostigamiento del que son víctimas revela otro de los símbolos de esta ciudad sitiada, segmentada y hostil; así, la ficción de Abad se transforma en un campo de guerra. La masa degradada es rehén del Estado totalitario y de las bandas que controlan los sectores populares. Como si no bastase con la acción de estos grupos paraestatales que someten al chantaje y a la extorsión a las localidades frágiles, los órganos de vigilancia angosteños no cesan en su empeño de probar otros dispositivos de control de ciudadanos. Podemos entender estos dispositivos también “como aquellos discursos, instituciones, edificios, leyes e ideas morales que tienen la capacidad de orientar, modelar y controlar las conductas, opiniones y discursos de las personas” (Waelder Laso, 2019, p. 10). En otras de las entradas del *blog*, que es también el cuaderno/diario de Zuleta, se rinde este testimonio:

Al marido de doña Luisita, dice Rey, lo sacaron de la casa en Prado (cuando Prado era Prado, y no esta pocilga de ahora) una madrugada, de eso hace más de quince años. Eran matones de la Secur. Llegaron en varios jeeps blindados, con las luces exploradoras encendidas todo el día. Inmovilizaron al mayordomo que los atendió a la entrada de la casa, subieron hasta el segundo piso, tumbaron la puerta del cuarto con una almádena y se lo llevaron tal como estaba, en pijama y descalzo. Cuando el hijo de doña Luisita, apenas un adolescente, salió de su habitación y se les opuso, cargaron también con él, “porque es cortar el árbol y quemar la semilla”, eso habían dicho. Ambos aparecieron pocas horas más tarde, las manos atadas con alambre, la espalda y el estómago quemados con colillas de cigarrillos, los brazos y el ombligo pellizcados con alicates, con varios tiros en la cabeza y el abdomen. Tenían un letrero sobre el pecho, escrito a mano: “Por colaboradores del CEA”. (Abad Faciolince, 2020, p. 91)

El horror impreso en el fragmento anterior revela lo atroz y cruel que puede llegar a ser un régimen despótico y tiránico con los más indefensos. Asimismo, los grupos beligerantes, como el autodenominado Contra el Apartamiento (CEA), un “pequeño grupo guerrillero que fue destruido por el ejército en los tiempos de la división de Angosta” (p. 91), no tienen cabida en la ciudad regulada e hipervigilada.

De forma similar, como narración de la decadencia y el fin de los tiempos, *El sueño de Mariana* incluye el desamparo y la indiferencia. La ciudad del futuro no es más que una entidad física, ordenada y regimentada. El sujeto se sirve de la ciudad. En el caso de la ficción de Galán no parece existir una posibilidad de intercambio distinta a la transacción y a la transitoriedad. La urbe del futuro ideada por el escritor salvadoreño no permite contemplar esos instantes de aura de los que disfrutaba el paseante de la metrópoli anterior. Caso contrario, la hipertrofia metropolitana del porvenir distante instituye una visión patrimonial perecedera y fácilmente canjeable. En la velocidad de su intricada red de canales y autopistas no hay lugar para pensar en los otros que germinan en sus márgenes:

Si algún día la tierra era abandonada, la abandonarían aquellos que vivían en los megaedificios, en las ciudades ultramodernas, pero nadie pensaría en la gente de los círculos, quienes se habían quedado atrás, campesinos o artistas o soñadores que no hacían más que tomar el fresco y beber café y hablar de tiempos ya idos y comer en comedores que proveía la beneficencia. (Galán, 2008, p. 43)

No menos significativa se nos revela la segmentación de las clases de la sociedad. En primera instancia, las patentes asimetrías entre quienes ostentan un hogar amplio y espacioso y aquellos que poseen una vivienda unifamiliar reducida, se reflejan en las cláusulas de acceso a la ciudad, al mar, a la playa, a la naturaleza y al aire libre; suponen a este respecto un indicador confiable de la calidad de vida de los habitantes de esta ciudad vanguardista y, no obstante, distópica. Reparemos en tres fragmentos:

La casa a donde se dirigían era un lugar poco espacioso, con una sala diminuta en la que flotaban el olor terroso del incienso y que estaba adornada con piedras de formas extrañas y flores cortadas cada mañana situadas en floreros de barro y retratos de la señora Velia, su única habitante. (p. 34)

Aura dijo que no era un cliente habitual pero que había estado con ella tres veces en las últimas dos semanas. Un tipo sofisticado, cuarenta y cinco años, bien vestido, que había vivido unos meses en una colonia lunar y le había pedido que se fuera unos días con él a su apartamento, que la llevaría

a pasear a donde ella quisiese, podían viajar a la estación lunar en noviembre y quizás ir de expedición a una de esas islas llenas de animales recuperados quizás en África o Nueva Zelanda, donde manadas de caballos salvajes corrían en las llanuras. (pp. 37-38)

Cuando llegaron a casa Mariana y la señora Lena prepararon café y lo bebieron frente a la ventana, mirando la leve llovizna que caía, y hablaron sobre cosas menos terribles, sobre el mar, sobre ese deseo que tenía cada una de verlo, hacía mucho que no veían el mar y Mariana le dijo a la señora Lena que le pediría a Jan que hiciera un programa de sueños con el mar incluido, que así podrían verlo mejor y disfrutarlo cada noche. (p. 66)

Pensamos que tales prerrequisitos y condiciones para el goce y disfrute de lo público y lo natural se instalan en el tejido de la trama de *El sueño de Mariana* como arquetipos de una clara estratificación socioeconómica. La pertenencia a un grupo social determinado asegura el poder que se ejerce sobre las vidas de los otros. Quien ostenta el poder tiene la capacidad de elección. Dicha casta social mora en las alturas, tiene acceso al lujo, al agua y al paisaje natural; incluso goza de salvoconductos en caso de que la vida sobre el planeta Tierra se extinguiese o decidiesen mudarse a otra galaxia. Asuntos que tanto a Marina como a sus congéneres que habitan en los círculos les resultan prohibitivos e inimaginables, pese a ser una entusiasta del cambio de vida y de esfera social:

Entonces deseó, mientras el señor Petersen le explicaba algo sobre un contrato que debía firmar, que ojalá fueran muchas copias⁸, tantas que fueran suficientes para ganar el dinero que la alejaría de los círculos y la llevaría a un apartamento en Puerto Baar. (p. 49)

La necesidad contrapuesta a la sobreabundancia de enseres y oportunidades de desarrollo ilustra el ánimo e incluso el estado de salud mental de los ciudadanos de la ciudad imaginada en *El sueño de Mariana*. Tanto pobres como ricos apetecen tener una copia humana (un clon) de sí mismos o de otros que les ofrezca cierta satisfacción garantizada. El narrador lo afirma del siguiente modo: “los clones a la medida eran caros,

8 Las “copias” son clones y son deseables por ciertas razones.

pero eficientes. Si uno adquiría una unidad podía estar seguro de que conseguiría justo lo que necesitaba” (p. 39). Mientras los que habitan entre el hacinamiento y la exclusión aspiran a abandonar los círculos y el planeta, los que moran en las alturas y lucran con el negocio de la clonación rozan la locura; parecen despojados de todo rasgo de humanidad.

El gobierno angosteño, es, por su parte, muy eficiente en el manejo de la seguridad y la violencia urbanas, y deja la actuación de grupos y bandas criminales a su albedrío. En oposición a Paradiso, la Tierra Caliente es escenario ideal para la instauración de un régimen *de facto* dirigido por grupos armados. La administración de la violencia hace que sus dominios ostenten centros y periferias que son terreno fértil de la exclusión, el terrorismo y la criminalidad urbanas. Aquí, un diálogo que ilustra lo dicho:

—¡Quieto hijoeputa o te morís!

El muchacho, una cara desfigurada por la ira y el miedo, le apoyó la hoja del cuchillo contra el cuello.

—¡Me vas entregando rapidito todo lo que llevás, rico hijoeputa! (Abad Faciolince, 2020, p. 199)

A la par de la inseguridad, la pobreza y la miseria de los Sektores, se suman otras aristas que compendian el símbolo de esta ciudad desigual y hostil. La Tierra Caliente está llena de tugurios y sitios de reputación y moralidad cuestionables. A este respecto, el orden de las zonas ricas de Paradiso y los Sektores desfavorecidos contrastan con el declive y la desidia de las secciones que circundan la conurbación y el Hotel La Comedia. Esto es patente en un testimonio recogido por Andrés Zuleta en su diario: “en el gallinero el hotel cambia de color [...], [...] se vuelve una mescolanza de ajos y chorizos fritos, tabaco negro y orina fermentada y cuerpos sudorosos en franca decadencia” (p. 68). La crónica citadina también suma en esta descripción de la maledicencia que el narrador de Abad busca para contraponer lo que representa Paradiso y lo que la ficción relata en su proyección de los estados de excepción y la marginalidad urbana. Zuleta, en su recorrido nocturno por Angosta, en su rol de cronista que releva al narrador extradiegético, lo expresa del siguiente modo:

Vi las turbas de mendigos buscando refugio en los portales, pegados a las paredes, como yo, mal envueltos en trapos, páginas de periódico y cajas desarmadas de cartón. Algunos estaban acostados en los andenes e intentaban dormir, titiritando, interrumpiendo de vez en cuando el duermevela y el temblor para beberse un trago de alcohol industrial que los ayude a llegar al otro día. (p. 69)

Del pasaje anterior deducimos que la atmósfera de la ciudad representada en *Angosta* remite a la intemperie, al desamparo (añadiríamos: a la indiferencia) y, al mismo tiempo, ensambla un muy decadente pero elaborado tapiz de una de las tantas y conocidas desventuras humanas: la pobreza, visible en la mendicidad, el buhoneroismo y el desahucio. Así, la urbe proyectada sirve de marco referencial para la denuncia y la exigencia de intervención estatal humanitaria.

Políticas de apartamiento

A diferencia de la solidaridad y camaradería registrada en los círculos, en las megaconstrucciones de Puerto Baar los individuos se hallan desprovistos de emociones; la instrumentalización y cosificación de los seres humanos permite de nueva cuenta relacionar a *El sueño de Mariana* con ficciones y narrativas del género de la ciencia ficción y lo distópico en tanto que nos muestra el reverso de la utopía científico-técnica en clave de anticipación. En la novela, la raza humana no solo ha sido reemplazado *de facto*, sino, además, ha desaparecido como opción de trascendencia; en parte, debido a que, en la sociedad ideada por Galán (2008), “los seres humanos querían seguridad y comodidad. Un clon hecho a la medida era la oferta que mejor coincidía con esta demanda” (p. 39). Por ende, las funciones y tareas de los seres humanos son finitas y la mayoría de sus actos y conductas, predecibles. De hecho, la proscripción es de tales dimensiones, que los artistas, empleados y soñadores de los círculos, ante esta realidad hostil e infame, ven la evasión como única solución. Son decenas lo que desean participar a instantes de una realidad *paralela*, caracterizada por lo portátil, lo temporal y lo movedizo. Frente a una *realidad* que liquida cualquier opción distinta a la subordinación y la

doctrina, el extremo de sumergirse en el sueño eterno representa un bálsamo, una vía elusiva del tedio y la desesperanza. Como hemos notado, el acceso al esparcimiento y a la diversión son beneficios de una élite que contempla al ocio como un derecho adquirido. El tapiz que proyecta *Angosta* en este particular se une al discurso crítico de Galán. Así como los círculos someten al encierro a los ciudadanos, en la ciudad de Angosta “no había nada gratis en el Sektor T, ni había parques públicos o conferencias libres o espectáculos a los que se pudiera ir sin pagar. Sabía que en Paradiso, en cambio, había parques sin rejas, se organizaban exposiciones y espectáculos de puertas abiertas” (Abad Faciolince, 2020, p. 42).

La política de “apartamiento” instala diferencias considerables y exige la segregación y la exclusión. Al revisar con detalle notamos que, en efecto, Angosta es una metrópoli estratificada, superpoblada y dividida. Sus habitantes han sido rotulados y etiquetados. Cada integrante de la población es fruto del cálculo y la planificación, hasta el punto de parecer el resultado de un ambicioso experimento de ingeniería social:

En el valle estrecho de la Tierra Templada, donde existía una encomienda de indios mansos, o al menos amansados, se quedaron los *segundones*, casta intermedia que se debate entre el miedo a que los confundan con *tercerones* y la ambición de merecer algún día el título de don. (p. 37)

La distinción ordinal que se asigna mediante la adjetivación “segundón” y “tercerón”, y, además, “don” y “doña”, obedece no solo a la representación de una política de segregación extrema, sino también, creemos, a la reinterpretación de categorías histórico-culturales. “Segundón” traduce una necesidad de categorizar y restarle valía a ciertos habitantes de la ciudad imaginada. “Tercerón” podría estar ligado al mestizaje, según el sistema de castas raciales implantado durante la época del dominio español. “Don” es una forma de tratamiento especial, un título de prestigio, nobiliario, reservado a personas de alto rango social en zonas rurales, ligado a la propiedad y tenencia de la tierra y, en zonas urbanas, vinculado con la capacidad económica.

Volviendo a lo que incumbe a una de las temáticas principales de *Angosta*, insistimos en que la ficción del escritor colombiano diseña una

sociedad ulterior organizada en castas. Como vimos, estos grupos societales están determinados por el Sektor, la temperatura y el clima que habitan, todo lo cual hace legítimo pensar que la ubicación y distribución humanas descritas en *Angosta* se rigen por las condiciones espaciales y atmosféricas. Esto nos permite vislumbrar, además, que el ordenamiento social de la ciudad y el país imaginados es disfuncional y lioso, incluso raya en lo anómico; la degradación ciudadana parece ser su norma; la movilidad social de las clases menos favorecidas, la excepción. De esta forma, al tiempo que la novela de Abad incorpora asuntos relacionados con la violencia, la vigilancia y el control, asimismo exhibe entre sus principales características la paranoia, el odio y la desigualdad sociales.

A esta clara tendencia hacia el delirio y el pavor generalizados, súmese el doble rasero de la brújula moral de los angosteños más ricos. Hablamos de los miembros del Tribunal, quienes tienen la potestad de la vida o la muerte. En la novela son identificables organismos que infunden terror y mantienen en vilo a los ciudadanos. La policía secreta o la Secur figuran entre estos. De ella podría pensarse que está conformada por miembros del ejército, pero, en realidad, es “el más sanguinario grupo paramilitar de Angosta” (Abad Faciolince, 2020, p. 40). Es el responsable de las desapariciones que ocurren constantemente en la urbe. Por ejemplo, en medio de una reyerta ocurrida a las afueras del gallinero en el Hotel La Comedia, se reseña que, de dos hombres que se enfrentaban a cuchillo, resultó uno “muerto y el otro desparecido por la policía secreta, como castigo y escarmiento para que cosas así no se repitan” (p. 49). Esta es una declaración y denuncia de la voz narrativa sobre los métodos empleados en la ciudad regulada para imponer la disciplina del régimen autoritario, cuya práctica incluye la violación de los derechos humanos y la comisión de crímenes de lesa humanidad como parte de las operaciones de seguridad e higiene social.

Al cierre

La ruptura paradigmática con un modelo de narrar y sentir lo urbano desde lo ideal, lo utópico y lo arcádico (que a su vez implica la asunción de

ciertas posturas por parte de la comunidad de hombres de letras que agrupa a creadores, críticos y agentes) tiene una influencia considerable en el tratamiento y la circulación de otros temas y asuntos literarios a principios de este siglo. Muchos de esos fondos y tendencias narrativas parecían agotados, anacrónicos o de discusión cerrada. En todo caso, la realidad lingüístico-literaria que explora preocupaciones y temores ciudadanos actuales ha producido la *ciudad vigente*. Y este *topos* ciudad/novela experimenta un *revival* que los pone nuevamente en el foco de la atención y la crítica, bajo otras maniobras y estrategias fictivas, en clave de anticipación, como se constata en *Angosta* y *El sueño de Mariana*.

En suma, tras realizar un sencillo ejercicio comparativo de ambas novelas, notamos que la exclusividad y el *derecho de admisión* que se abrogan quienes rigen los destinos de las urbes representadas raya en lo estrafalario; los faculta incluso para cometer crímenes. El ejercicio de tal prerrogativa sobre el espacio urbano restringe el ingreso y tránsito de los pobladores de sectores menos favorecidos por los cuadrantes, vecindarios y espacios públicos de la ciudad. Asimismo, los dispositivos de seguridad y las tecnologías al servicio de quienes detentan el poder liquidan toda esperanza de los habitantes comunes de ejercer el *derecho a la ciudad* y a lo público, y les niegan cualquier opción migratoria no regulada. Los individuos de *Angosta* y *El sueño de Mariana* son seres que han perdido la categoría de ciudadanos y son objeto de monitoreo y explotación. Los procedimientos de intervención en la vida civil manifiestos en ambas novelas emplean la inteligencia artificial, la cibernetica y la robótica. La consecuencia de todo ello es que la privacidad, el libre tránsito, el derecho de expresión y, en general, la *libertad*, los máspreciados valores intangibles de nuestro acuerdo social contemporáneo, desaparecen en el vaticinio de un futuro distópico.

Referencias

- Abad Faciolince, H. (2020). *Angosta*. Alfaguara.
Augé, M. (2000). *Los “no lugares”, espacios del anonimato*. Gedisa.

- Boyer, M. Ch. (1996). *CyberCities: Visual perception in the age of electronic communication*Princeton Architectural Press.
- Domingo, A. (2008). *Descenso literario a los infiernos demográficos*. Anagrama.
- Gaja i Díaz, F. (2016). *Futurópolis: Entre la tecnoutopía y la ecodistopía, o viceversa*. Díaz & Pons.
- Galán, J. (2008). *El sueño de Mariana*. F&G Editores.
- Galindo, L. (2005, junio). “La ciberciudad: Una visión de lo social y lo urbano desde la cibernética, la sistémica y la comunicología”. *Andamios* 1(2), 149-172. <https://www.scielo.org.mx/pdf/anda/v1n2/v1n2a7.pdf>
- Pineda, A. (Coord.) (2021). *Poder, ideología y propaganda en la ficción distópica*. Tirant lo Blanch.
- Waelder Laso, P. (2019, octubre). Hackear la ciudad algorítmica: Arte urbano y nuevos medios. *Hispanismes*, (14), 1-19. <https://doi.org/10.4000/hispanismes.417>



Tecnopaganismo y distopía en la literatura hispanoamericana contemporánea

Technopaganism and Dystopia in Contemporary Hispanoamerican Literature

Mariano Ernesto Mosquera

Universidad Nacional de Hurlingham - Consejo Nacional
de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina
marianoernestomosquera@gmail.com • orcid.org/0000-0002-8967-4268

Recibido: 19/10/2024. Aceptado: 02/12/2024.

Resumen

En el siguiente trabajo se analizan obras de Rita Indiana y Jorge Baradit a la luz de la relación entre el tecnopaganismo, categoría propia de los estudios ciberculturales, y la distopía. El tecnopaganismo que pergeñan estos autores latinoamericanos no es paragonable a los análisis de la categoría hechos desde el Norte Global, ya que dejan leer una declinación postcolonial y tecnodivergente del mundo distópico, donde los elementos de las creencias de los pueblos originarios americanos se presentan al mismo nivel ontológico que el *novum* tecnocientífico, conformando un “pensamiento océánico”, ontológicamente plano y horizontal. A su vez, se analiza el modo en que estas ficciones latinoamericanas se encuentran posibilitadas por un cambio en los verosímiles históricos (producto de la revolución informática, entre otros procesos) que reimagina las relaciones entre la ciencia ficción y el realismo (grotesco).

Palabras clave: distopía, tecnopaganismo, Rita Indiana, Jorge Baradit, ciencia ficción hispanoamericana

Abstract

The following paper analyses works by Rita Indiana and Jorge Baradit in the light of the relationship between technopaganism, a category specific to cybercultural studies, and dystopia. The technopaganism that these Latin American authors devise is not comparable to the analyses of the category made from the Global North, since they allow us to read a post-colonial and technodivergent decline of the dystopian world, where the elements of the beliefs of the native American peoples are presented at the same ontological level as the techno-scientific *novum*, forming an ‘oceanic thought’,

ontologically flat and horizontal. At the same time, it analyses the way in which these Latin American fictions are made possible by a change in historical verisimilitude (a product of the computer revolution, among other processes) that reimagines the relationship between science fiction and (grotesque) realism.

Keywords: dystopia, technopaganism, Rita Indiana, Jorge Baradit, Latin American science fiction

Introducción: de la distopía a la cibercultura

Podemos afirmar sin mucho riesgo a la exageración que las últimas décadas se han consolidado como la época de las distopías. Quizá se podría hipotetizar que la otra cara del realismo capitalista (Fisher, 2016), de la falta de alternativas al sistema en el que vivimos, es la masificación de la distopía como modo narrativo. Hay que pensar, por ejemplo, en el modo en que la distopía se viralizó entre la cultura adolescente, desde *Los juegos del hambre* hasta *Divergente*. Nuestra época convoca, fuertemente, a la distopía, como ficción y como teoría (Martorell Campos, 2020). Pero eso no quiere decir que ese trance hacia la hegemonía cultural no suceda sin una cierta dosis de transformación. Como señalamos en otro trabajo, el cambio en los verosímiles históricos desde la popularización de Internet hasta nuestro presente implicó un movimiento en las relaciones entre realismo y ciencia ficción (Mosquera, 2020). Este proceso se intensificó en los últimos diez años, cuando la pandemia y la crisis ecológica en curso transformaron un modo narrativo proyectivo en un *modus vivendi* del presente. Célebremente, la serie distópica *Black mirror* anunció una temporada ficticia con una propaganda que solo constaba de un espejo que reflejaba las calles londinenses. La distopía está aquí, la distopía es el hoy, la distopía son nuestras relaciones sociales. Por ese diagnóstico palmario, no extraña que se busquen nuevas resoluciones culturales a nuestro aparente *impasse*, como las que se analizarán en estas páginas.

Espíritus, vudú, santería, dioses menores, adivinaciones, profecías, rituales, magia, demonios y monstruos son convocados con medios

digitales e innovaciones técnicas imaginarias de variada índole en una serie de narraciones de la literatura latinoamericana contemporánea. En el cyberpunk clásico anglosajón, por ejemplo, en William Gibson, las inteligencias artificiales simulaban ser divinidades para ejercer un control mayor sobre los humanos en tanto peones del poder. En cambio, en las narrativas que analizaremos, esa resolución procedural encuentran otra forma, fuera de la ideología occidentalista. En este artículo, proponemos una lectura de dos novelas en esta línea de indagación: *La mucama de Omicunlé* de la dominicana Rita Indiana e *Ygdrasil* del chileno Jorge Baradit, para ilustrar una zona de la literatura que se podría analizar desde la categoría de “tecnopaganismo”, que pondremos en juego con las distopías específicas que encarnan esas páginas. Además de detenernos en esta forma de las transformaciones genéricas de la ciencia ficción distópica, pretendemos demostrar el modo en que estas textualidades encuentran ecos y retroalimentaciones con formas del realismo de la historia de la literatura y la crítica literaria.

El tecnopaganismo como emergente singular de la cibercultura recibió uno de los primeros análisis en la crítica cultural especializada con el ensayo del estadounidense Mark Dery (1998), *Velocidad de escape*. Allí, el crítico busca ilustrar, enfocándose en las derivas del campo cultural en Estados Unidos, un ambiente de época milenarista en que las tecnologías de la información imprimen un sello ineludible en las prácticas y los discursos sociales. A pesar de que su análisis se muestra datado por el desarrollo posterior de la tecnología y la cibercultura, sus propuestas resultan de interés porque despliegan una imagen paradigmática de un momento histórico en que la computadora personal se encuentra en el foco radiador de ciertos movimientos y colectivos sociales que buscan otorgarle un sentido y un lugar en sus dinámicas e interacciones grupales. Resumiendo su hipótesis general, Dery (1998) señala:

Al dar por hecho que la tecnología es uno de los elementos que configuran la trama de nuestras vidas, casi todas las subculturas de la era informática que se describen en *Velocidad de escape* rebajan al mismo nivel a los tecnófilos y los tecnófobos. La mayor parte considera el ordenador —que actualmente es ya una metonimia para cualquier tecnología—, como una

máquina de Jano, una máquina de liberación y un instrumento de represión. Todos participan en la actividad inherentemente política de expropiar la tecnología a los científicos y a los directores generales, a los políticos y a los creadores de opinión que tradicionalmente han determinado las aplicaciones, la disponibilidad y la evolución de unos aparatos que modelan nuestras vidas cada vez más. (p. 22)

Esta intuición exploratoria encuentra a lo largo de las páginas de nuestra investigación una confirmación singular desde el punto de vista de las prácticas literarias contemporáneas. Lejos del “tecnó-utopismo”, las obras literarias que seleccionamos y analizamos introducen figuraciones críticas y ambiguas del modo en que las tecnologías digitales han impactado en la cultura y el modo de tramar relatos, donde las nuevas posibilidades de expresión y emancipación imaginaria se encuentran con novedosos dispositivos de poder, nuevos protocolos de significación sociales que pueden ser tanto productivos como históricamente limitantes. Así, hacemos nuestro el diagnóstico del crítico estadounidense, que retoma de una máxima de William Gibson: “La literatura encuentra sus propios usos para las cosas” (citado por Dery, 1999, p. 10).

Dentro de las subculturas que Dery analiza se encuentra la del “tecnopaganismo”, que entiende, como señalamos, como un tipo de negociación y superación particular entre los aspectos “apocalípticos” e “integrados” de la naciente cibercultura. Así, define al tecnopaganismo como la convergencia, la hibridación y el sincretismo entre la tecnología digital, el neopaganismo (con sus politeísmos naturalistas), el New Age milenarista y hippie. Dery ubica el desarrollo de este tipo de prácticas y discursos en la intersección de un “deseo de reencantamiento” de la cultura milenarista, la reacción a la hegemonía tecnocientífica y el uso desviado de sus productos:

Psicológicamente, el tecnopaganismo es un intento de solucionar los problemas existenciales provocados por los cambios filosóficos que ha traído la ciencia del siglo xx. Filosóficamente, es la oposición popular a unas autoridades científicas cuya opinión “objetiva” determina lo cierto y lo falso en nuestra cultura, aunque en realidad casi todos nosotros tomamos esas decisiones como un dogma de fe. El tecnopaganismo corresponde también

a un deseo extendido de situar lo sagrado en nuestra sociedad tecnológica, cada vez más secularizada. (p. 58)

Si el neopaganismo y el New age encontraron su coagulación social en los años sesenta a partir de la interacción entre la cultura occidental con el misticismo oriental y el ocultismo (astrología, tarot, brujería), el tecnopaganismo de finales del siglo XX se pergeña cuando las tecnologías digitales comienzan a ser socialmente utilizadas en rituales paganos y prácticas mágicas. Por recuperar un ejemplo de su investigación, TOPY (Thee Temple ov Psychick Youth) es una agrupación artística que se constituye como una suerte de “anticulto” en el que se unen “las ideas de William S. Burroughs sobre control social y guerrillas de la información con las enseñanzas herméticas de los ocultistas ingleses Aleister-Crowley y Austin Osman Spare” (p. 59). En este grupo, fundado entre otros por la escritora Génesis P-Orridge, la magia y la tecnología entran en un proceso de identificación y retroalimentación que combina la neuromancia, las nuevas formas del chamanismo y la teoría de la información.

Ahora bien, como señalaremos en las próximas páginas, si es que podríamos hablar de narrativas tecnopaganas en la literatura hispanoamericana contemporánea, el análisis de las obras de Indiana y Baradit ilustrará una declinación singular del fenómeno cultural que investiga Dery. El trabajo con el lenguaje y los modos de tramar las imágenes presentan un diferencial respecto de cómo el analista cultural estadounidense presenta y piensa el tecnopaganismo.

Tecnopaganismos latinoamericanos

La mucama de Ominculé (2015) es la tercera novela de la escritora dominicana Rita Indiana, luego de *La estrategia de Chochueca* (2000) y *Papi* (2011), cuya obra también incluye dos libros de cuentística. Se trata de un libro que rehúye a una clasificación aproblemática, pues la genericidad en la que se la puede pensar es múltiple y heteroclita. El texto comienza distópicamente en el 2024 con la isla de Santo Domingo destruida por una catástrofe ambiental. Allí, una mucama llamada Acilde trabaja para Esther Escudero, una santera conocida bajo el nombre de Omicunlé, que se

desempeña también como la consejera oficial del presidente de la República. Acilde se dedica a su trabajo de servicio con un objetivo: poder juntar plata para comprar una droga, llamada Rainbow Bright, que produce una transición instantánea de sexo. Si es que aparece en la novela un *novum* tecno-científico, en el marco de un universo narrativo cargado de futuridad que vectoriza los deseos de uno de sus personajes, este arco narrativo no es la dominante estructural que compone el texto, ya que se configura con otras tramas que suceden en una multiplicidad de líneas temporales. Alcide, ansiosa de consumar su transición sexo-genérica, despliega un plan con un compañero para robarle a su empleadora un animal ilegal y valioso, una anémona que podría ser vendida en el mercado negro por dinero suficiente para comprar aquella droga. En la realización del robo, sorprendidos en el acto, el compañero de Alcide asesina a Esther con un disparo. Tras su fuga de la escena del crimen, Alcide accede al Rainbow Bright y puede cumplir su transición. Pero este hecho desata una serie de eventos que repercuten en los otros arcos narrativos. Alcide adquiere la facultad de poder existir en diferentes tiempos y espacios, en el cuerpo de diferentes personajes. Esta suerte de viaje en el tiempo lo lleva a adoptar diferentes vidas en el siglo XVII (Roque), XX y XXI (Giorgio). En paralelo a esta trama, un joven artista llamado Argenis desarrolla la capacidad simétrica de vivir en otros tiempos en los cuerpos de aquellos dos mismos personajes que Alcide. El resto de la trama de la novela se configura alrededor de los derroteros de un plan de protección medioambiental que busque prevenir el desastre ecológico en que está sumida la isla en la segunda década del siglo XXI, plan que finalmente se frustra, configurando un horizonte distópico suficientemente elocuente respecto de las preocupaciones colectivas del presente.

Entre el *novum* del Rainbow Bright y los viajes en el tiempo de Alcide y Argenis media una trama textual en que abundan imágenes paganas provenientes de los cultos afrodescendientes que constituyen parte fundamental de la cultura dominicana. En el Santo Domingo del principio de la novela se combinan elementos de distopía, un mundo narrativo compuesto de objetos técnicos que producen extrañamiento cognitivo y elementos de tradición ajena del cristianismo. La ciudad se encuentra

destruida por una catástrofe ambiental, recompuesta con dificultad por un ejército de robots recolectores donados por China. Como señalábamos, Ominculé es una santera versada en rituales y conocimientos no occidentales, que presta servicios tanto a la comunidad como al gobierno. La novela sostiene una cierta ambigüedad inicial sobre la potencia de aquellas prácticas: “En la colección de la vieja predominan los motivos marinos, peces, barcos, sirenas y caracoles, regalos de los clientes, ahijados y enfermos terminales para quienes *los supuestos poderes* de Esther Escudero son la última esperanza” (Indiana, 2015, p. 13; las cursivas son nuestras). En su carácter de asesora del presidente se expresa la clave de una narración en que la hegemonía cultural occidentalista que impera históricamente en República Dominicana (Lugo Aracena, 2018) entra en un proceso de variación imaginaria. Puede que la voz narradora exprese ciertas dudas sobre la veracidad de los poderes paganos de Ominculé, pero su inserción e injerencia en el tejido social se construye como evidente. En su relación con Alcide, Esther le insiste elíptica y gradualmente en la profecía que estará en el centro de la novela. Cuando vuelve de un viaje de Brasil, le trae a su empleada un collar de cuentas azules consagrado a Olokun, una deidad marítima antigua: “Llévalo siempre porque aunque no creas te protegerá. Un día vas a heredar mi casa. Esto ahora no lo entiendes, pero con el tiempo lo verás” (p. 28). En una escena en la que Esther incluye a Alcide en un ritual, la santera les pide a los dioses “frescura” y “consultas” a cambio de alabanzas, homenajes y tributos a los muertos de la religión y los maestros que la habían iniciado. La mucama, como la voz narrativa misma, presencia estos avatares del culto afrodescendiente con cierta fascinación suspicaz: “Como en una buena película, Esther le hacía creer en todo mientras la tenía adelante. Tan pronto desaparecía con ella se iba la fe en ese mundo invisible de traiciones, pactos y muertos enviados” (p. 25).

Luego del asesinato de su empleadora, Alcide huye de la escena del crimen y adquiere en el mercado negro el Rainbow Bright. La escena de su cambio de sexo está marcada por la extrañeza cognitiva del efecto de la droga:

Presa de contracciones que hacían que su bajo vientre subiera y bajara, expulsó lo que había sido su útero por la vagina. Los labios se sellaron en una efervescencia celular que pronto dio forma al escroto, que albergaría sus testículos, mientras el clítoris crecía, haciendo sangrar la piel estirada. (p. 66)

Esta escena ilustra cabalmente como ciertas textualidades recurren a procedimientos de la ciencia ficción para explorar las dimensiones sexogenéricas de la subjetividad, su posibilidad, en este caso, imaginaria, de entrar en un proceso de variación *queer*, evocando las investigaciones estéticas pioneras de Ursula K. Le Guin.

Ahora bien, la transición de Alcide en un “hombre completo” (p. 66) es también su iniciación en un aspecto de la cultura afrodescendiente que impregna la novela: una historia de profecías, de conexión entre almas a través del tiempo y un plan para evitar la distopía, la historia de catástrofe ambiental de la isla.

Vianni Lugo Aracena (2018) identifica como aspecto formal de la narración de *La mucama de Omicunlé* la utilización de *patakies*, provenientes de la cultura yoruba, un grupo étnico de raíz nigeriana que tuvo un influjo importante en la República Dominicana. Los *patakies* son historias orales que versan sobre la cosmogonía de los pueblos, la genealogía mítica de las imágenes de su cultura y las aventuras de las divinidades, conteniendo así el conocimiento espiritual del mundo yoruba. Según Alicia Viadillo, su estructura en tanto artificio literario está signado por la “fragmentación, síntesis, cambios temáticos, nuevos enfoques y, funcionará como elemento original o referente en una especie de proceso paródico donde el segundo texto será, básicamente, literario y profano” (citada en Lugo Aracena, 2018, p. 13). Lugo Aracena propone de manera perspicaz que esta caracterización es útil para elaborar un modo de leer la novela, ya que el texto estaría caracterizado también por rasgos analógicos. En línea con nuestra hipótesis alrededor de la productividad genérica de la novela, el tecnopaganismo de *La mucama de Omicunlé* funciona en base a composiciones entre fragmentos culturales heterogéneos, saltos temáticos y una serie de imágenes que profanan la

sacralidad de distintos focos discursivos, es decir, los redemocratizan para un uso común.

Para argumentar en este sentido, resulta útil referirse brevemente a otra de las tramas de la novela, la que incluye a Argenis. La historia de este joven comienza hacia finales del siglo XX en un *call center* particular en el que se ofrece un servicio de lectura de Tarot. El trabajo le parece denigrante y cansador, solo ha recurrido a él para pagar una deuda tras un divorcio. En ese marco, la mercantilización de la práctica mágica se desarrolla en un ambiente opresivo, extractivo y frustrante. Como en cualquier distopía, ciertos rasgos temáticos son una intensificación de las contradicciones del mundo social presente, sin por eso desechar la hipótesis que pergeñamos en la introducción de la distopía como *modus vivendi* en tanto presuposición de esta escritura. Si es que, anteriormente, cuando cursaba sus estudios en el Bellas Artes, había sido una promesa dentro de las artes plásticas, ahora se encontraba en un panorama fuera de todo horizonte material y expresivo, obligado por sus circunstancias a vender su fuerza de trabajo para meramente sobrevivir. Pero su destino parece virar cuando Giorgio Menicucci, uno de los compradores de alguna de sus obras, se acerca a él con una propuesta: “El Sosúa Project, como Giorgio lo llamaba, era una iniciativa cultural, artística y social con la que quería devolver algo al país que lo había hecho rico” (Indiana, 2015, p. 49). La invitación a participar de este grupo podría significar un viraje en su biografía y en su carrera y Argenis accede con expectativa. Dentro del Sosúa Project conocerá a una serie de artistas que lo conectarán con un ambiente creativo diferente al de las instituciones en las que previamente había transitado: performers, Djs, curadores de arte. La función del grupo es tanto estética como política, se trata de una asociación para crear obras de arte que permitan realizar recaudación de fondos para transformar la Playa Bo en un santuario ecológico tras los desastres ambientales con los que convivía la distópica isla. La Playa Bo, en la novela, cumplirá tanto la función de clave de la lucha política como la de ser un retiro intelectual y espiritual para los integrantes.

La dinámica del Sosúa Project es efervescente: los intercambios son fluidos, los proyectos, auspiciosos, los deseos y las intenciones, sinérgicas.

En sus charlas se versará tanto de la historia del arte como de la historia política de la República Dominicana. Como si fuera una droga, se traficará con canciones, obras y libros de diferentes latitudes y temporalidades, de diversos géneros y materialidades: la revista Rumbo, un CD de Morcheeba, las pinturas de Goya, canciones de Donna Summer, Ismael Rivera y Lou Reed; los libros de Foucault, Jung y Homi Bhabha. No hay ni un criterio prefijado entre alta y baja cultura, ni una perspectiva local o nacional: la Playa Bo se transforma en la novela en un foco de procesamiento abierto de la historia de la cultura mundial, un terreno de experimentación y recepción plural de voces diversas y divergentes. Ahora bien, tal como señala Carlos Garrido Castellano (2017), la figuración de la clase artística en la novela funciona en base a una ambigüedad constitutiva. Por un lado, estos personajes mostrarían que el ámbito del arte se alejó de una posición de especialización y maestría técnica, construyendo la imagen de un grupo que produce iniciativas artísticas por fuera de las instituciones y los centros simbólicos. Por otro, la novela no deja de introducir un tono irónico alrededor del potencial transformador de este nuevo tipo de prácticas subalternas, mostrando que este tipo de “salidas del arte” resulta fácilmente asimilable por el mercado, sea en la forma del turismo o la especulación, dejando intactas las relaciones de poder que pretendía desarticular. Cuando el texto narra las derivas de la próxima obra del performer, se señala:

Enfrentaría por primera vez de forma frontal el tema de la raza y la masculinidad dominicana; no hacían falta muchos accesorios. También aplicaría a su “spectáculo” leyes de mercadeo o de atracción, como las llamaba Iván, con una propuesta estética diseñada para satisfacer las necesidades y ansias de un público particular, que leería el estilo y no moda, búsqueda y no tendencia. (Indiana, 2015, p. 145)

Precisamente, la resistencia a las tendencias mercantiles del arte contemporáneo pasa en este personaje por implementar estrategias de marketing para su obra, en una reabsorción de la lógica capitalista de la que se quería sustraer.

En un mismo sentido, en el final de la novela, tanto los objetivos de los personajes de evitar o remediar la catástrofe ambiental a través de

intervenciones artísticas, viajes en el tiempo y modos de influenciar al gobierno de fines de siglo XX, entran en un proceso de deflación e interrupción. En las últimas páginas de la novela, Alcide decide renunciar a la profecía que lo convertía en la persona “elegida” para llevar a cabo estos objetivos a través de la canalización de los poderes yoruba, para dedicarse a vivir en el cuerpo del mecenas del Sosúa Project: “Podría sacrificarlo todo menos esta vida, la vida de Giorgio Menicucci, la compañía de su mujer, la galería, el laboratorio” (p. 180). Alcide prefiere, finalmente, aquella vida de placeres y afecto antes que la del renunciamiento que implicaba la profecía de Omicunlé.

En todo caso, lo que nos interesa recuperar para nuestra argumentación es el modo en que el funcionamiento del grupo como horizonte de recepción y producción de imágenes artísticas se corresponde con una matización de las jerarquías y las delimitaciones propias de la cultura moderna, y que esta dinámica ofrece un eco al modo en que el tecnopaganismo se introduce como genericidad en la novela. Lo que podría llamarse una intensificación de la relativización posmoderna de los discursos y las imágenes, que caracterizaremos incluso como “carnavalización”, argumentaremos hacia el final del artículo, encuentra su cristalización paradigmática en la descripción de una fiesta, promediando la novela, que organiza el Sosúa Project, la que citamos en extenso:

La música para la fiesta, tres horas de mezcla, trazaría *una línea fluctuante* de Toña la Negra al trance de Goa, minaría el camino de sombras amenazantes y dulzuras arrebatadoras, minimal tech, deep house y drum & bass, rezos afrocubanos, samples de la voz de Héctor Lavoe y Martin Luther King, Ed Wood y Gertrude Stein; y como un regalo para Linda y Giorgio, a quienes debía de alguna forma el descubrimiento de su verdadera vocación, en el clímax de la tercera hora, antes de saltar de clavado hacia *el océano cyberhippie* de un repetitivo trance tiraría sobre la antológica “I Feel Love” de Donna Summer trozos de la voz de Jacques Cousteau en su documental *Haiti, Waters of Sorrow*. (pp. 154-155; las cursivas son nuestras)

En un fragmento la novela resume su forma de utilizar los materiales culturales con los que trabaja: la yuxtaposición sin demasiada solución de

continuidad entre obras de la cultura *mainstream*, las tradiciones afrodescendientes, la música industrial y electrónica y las tribus urbanas como el *cyberhippismo*. Y la imagen recurrente con la que coagula este procedimiento es la de la “línea fluctuante” y la figuración oceánica. El mar se transformará en ese significante que recorre la novela como clave interpretativa. Desde el epígrafe de Shakespeare hasta la propia trama de *La mucama de Omicunlé*, pasando por sus referencias artísticas, Rita Indiana hace del océano una imagen condensada de la productividad del texto: el maremoto de 2024 que produce el derramamiento de sustancias tóxicas, la Playa Bo como refugio a defender, Olokun como una deidad que personifica el mar mismo. En la cárcel en la que confinaron a Alcide tras su implicación en el crimen de Esther Escudero proyectan la película *The Blue Lagoon* de Randal Kleiser. En ella, en la época victoriana, dos niños que navegan por una ruta del Cabo de Hornos terminan varados en una isla tropical tras el hundimiento del barco en el que viajaban. La voz narrativa afirma:

Las películas en las que aparece el mar cundido de peces y los humanos cuando podían desvestirse bajo el sol, son ahora parte de la programación obligatoria de esta época del año, como antes lo eran las películas de Cristo durante la Semana Santa. (pp. 141)

En el mundo de la novela, el mar, con sus significaciones paganas, ha reemplazado a la tradición católica como el eje de referencia cultural. Pero ese movimiento de sentido no aparece sin ironía. Un viejo cubano, frente a esa escena, señala: “Qué barbaridad, ahora que el mar está muerto creen en sus poderes” (p. 141). Como se ha señalado, existe una ambigüedad intrínseca en la figura del mar: por un lado el sitio del ecocidio del antropoceno, por otro, un espacio de generación de imágenes en los que prevalece la creatividad y la simbiosis (Deckard y Ollof, 2020).

La imagen del mar, en nuestra lectura, sirve como cifra del modo en que *La mucama de Omicunlé* participa del tecnopaganismo tal como lo vinimos analizando. En uno de sus libros más famosos, Deleuze (2009) señala: “Una sola y misma voz para todo lo múltiple de mil caminos, un solo y mismo Océano para todas las gotas, un solo clamor del Ser para todos los entes” (p. 446). En el fondo del “pensamiento oceánico” de Rita Indiana se

encuentra aquella intuición. En su libro, el tecnopaganismo afrodescendiente no es, aunque por momentos encuentre un tratamiento paródico o irónico, una simple excrecencia ideológica del capitalismo tardío informatizado, tal como señala Dery. Más bien, en su novela se escenifica la “univocidad del ser” entre lo pagano y lo tecnológico, la horizontalidad ontológica que se enfrenta a la dicotomía occidental entre lo ideológico ancestral y la tecnociencia contemporánea. Como señalan Sebastián Figueroa y Lina Martínez-Hernández (2021), el mar Caribe es “un punto de simbiosis radical entre culturas y naturalezas que, por su carácter inestable, desmantela la noción lineal de progreso asociada a la modernidad capitalista” p. 399). No hay allí subjetivismo alucinatorio y objetivismo eficiente, sino un solo y mismo “mar”, donde se reúnen las tradiciones y las técnicas, se sintetizan y entran en disyunción como olas o maremotos, donde lo viejo y lo nuevo encuentran una trayectoria singular, en un vector de reencantamiento de lo mundano.

A modo de serialización de nuestra lectura sobre el “tecnopaganismo” en la literatura hispanoamericana contemporánea, serviría realizar algunas anotaciones sobre la novela *Ygrdrasil* del chileno Jorge Baradit (2007), primera parte de una trilogía que se completa con *Trinidad* (2007) y *Lluscuma* (2014). En la presentación que realiza un editor innominado, se señala:

El chileno Jorge Baradit inventa y desarrolla con ella el nuevo concepto de “ciberchamanismo”, una original mezcla de elementos religiosos, esotéricos y también tecnológicos con la que construye una sorprendente amalgama del ciberpunk de Gibson, el post-ciberpunk de Stephenson y la mitología latinoamericana. (citado en Baradit, 2007, p. 9)

Esta breve caracterización en la forma de pensamiento genérico puede servir como condensador de una lectura que continúe la operación que realizamos con Rita Indiana. La mayor diferencia entre las novelas apunta a que en *Ygrdrasil* no se observa el sutil gesto de distanciamiento irónico de la distopía tecnopagana de *La mucama de Omicunlé*, respecto de los discursos que se ponen en juego. En la novela del chileno, no hay puesta

en cuestión de la existencia narrativa, es decir, al nivel del enunciado, de las figuras sobrenaturales provenientes de la tradición mitológica latinoamericana. En ella, los chamanes, los fantasmas y las divinidades son agentes con una consistencia ontológica equivalente a los personajes humanos.

En *Ygdrasil*, una joven asesina drogadicta llamada Mariana se encuentra en el centro de una distópica disputa entre la empresa Chrysler y una serie de personajes sobrenaturales alrededor de la puesta en funcionamiento de una singular red de computadoras que se alimenta de almas humanas para transformarse en una suerte de “neo-divinidad”, con el nombre que lleva la novela. Eso que llamamos “pensamiento oceánico” en Indiana realiza una tenue aparición en la novela *Ygrdrasil* del chileno Jorge Baradit. En varias ocasiones, el texto recurre a imaginería marítima para caracterizar el proyecto en juego. Así, se habla del “exitoso concepto de ‘planeta-océano’, una modalidad de comportamiento ecológico de los datos que se autorregulaba por mecánicas climáticas: mareas de información, cardúmenes digitales, tormenta de datos” (p. 79). *Ygdrasil* no solo será el objeto cuya función está en lucha en el centro de la trama, sino también la unidad de sentido en que se intersectan lo natural, el *novum* tecnológico y lo sobrenatural tradicional.

Mariana es “la elegida” para poner en marcha esta máquina tecnomitológica. En su camino hacia la Chrysler, donde se encuentra *Ygdrasil*, es acompañada por un selknam llamado Reche, un personaje sobrenatural cuya función es restaurar el desequilibrio por la invención en cuestión (en tanto un ejemplo patente de la *hybris* humana) y cuya identidad y forma es “líquida”, por fuera de la estabilidad del mundo terrenal: “Mariana lo miraba con asombro mientras aquello se transformaba sucesivamente en una mujer, una carta de tarot, un campo de margaritas, un caballo árabe, el cielo estrellado de esa mañana en Tlatelolco” (p. 37). Más tarde, se le une también Günther, el fantasma de un operador de radio muerto durante la Segunda Guerra Mundial. La estructura del libro sigue uno de los procedimientos fundamentales del *cyberpunk*: un personaje protagonista que se ve inmerso en una lucha de poderes que lo exceden y que apenas puede comprender. La ciudad en la

que sucede la novela está marcada por una modernidad asimétrica de raíz neocolonial: La ciudad de México “ahora no era más que una mala copia hipertrofiada de las grandes ciudades europeas de antaño, un quiste inverosímil en el costado del continente” (p. 18). En el caso de Ygdrasil, Mariana no posee prácticamente ningún saber que le permita navegar esos entramados de dominación; se trata de un personaje marcado por la violencia que le ha infligido la vida y la ha dejado en un papel de pasividad que en la novela no hace más que pronunciarse: “Soy un ratón”, pensó como bromeando. Pero no era broma. Realmente se sentía como una rata de laboratorio. Le abrían y cerraban puertecitas, y ella no podía sino entrar y salir de ellas” (p. 86). Y no se trata solamente de su posición relativa respecto de la agencia de otros personajes. Uno de los procedimientos más recurrentes de la novela es un tipo de figuración en el que su imagen es sujeto (en el sentido foucaultiano, de “sujetado”) de variadas opresiones simbólicas: “Ella. Ella clavada a una pared en el centro de un campo arado” (p. 37). Ahora bien, lo que nos interesa de esta característica del libro es que, en su posición pasiva, Mariana es objeto de humillaciones no solo en la dinámica misma de la trama (en tanto peón de fuerzas políticas), sino también de degradaciones físicas, escatológicas y de índole sexual. A Mariana la asesinan (para luego revivir), la presionan para tener sexo con el chamán y la someten a todo tipo de posesiones que incluso llegan a un punto escatológico:

Necesito mantenerte viva, lo que no significa que no pueda comenzar a colecciónar partes de tu cuerpo para mi muralla. Me encantaría partir con tus pezones y tu lengua. Así que cállate y no me des problemas. Me pone triste que no confíes en mí.

Y se orinó sobre ella sin soltarla. (p. 186)

En el final de la novela, cuando Ygdrasil es finalmente puesta en funcionamiento por Mariana, la tierra se transforma en “un gran dispositivo de transmisión de datos, con alcances inconcebibles para los humanos” (p. 255). Distanciada de los planes de poderío de la Chrysler y de la humanidad en general, Ygdrasil se transforma en una máquina bajo el control de los seres superiores, de los chamanes, instrumentalizada en un plan que excede el de los sujetos de ese tecnocapitalismo, como triunfo

final del mundo pagano. Mariana se revela finalmente como el objeto de deseo de esos sujetos transhumanos. Tangata Manu, el chamán más jerarquizado de la novela, le relata a ella: “Hace años revelé al Directorio el advenimiento de un guerrero invencible que los destruiría. Nadie podría detenerlo excepto yo, así que aceptaron gustosos. Entonces pedí a cambio a esa insignificante hembra puesta en un lugar específico de mi elección” (p. 253). Esa mujer es, como se entiende consistentemente en el texto, Mariana misma.

En todo caso, la figuración patriarcal de Ygdrasil sirve para nuestros propósitos para resaltar un aspecto de la serie tecnopagana que construimos. En la introducción de este artículo insistimos en que en una zona de la literatura hispanoamericana contemporánea se observa una interacción genérica entre la ciencia ficción y el realismo. En anteriores artículos, pusimos el énfasis en una variante de esta modalidad de la literatura que retomamos de las investigaciones de Ezequiel de Rosso (2020), la categoría de “realismo tecnológico” (Mosquera, 2020). En las narrativas tecnopaganas, no se podría afirmar que este tipo de operación crítica, en su singularidad, sea efectiva, aunque la estructura resulta provechosa para abrir un problema. ¿Con qué forma de realismo interacciona el tecnopaganismo literario? Ni el realismo tecnológico, ni el realismo histórico decimonónico ofrecen alguna línea de indagación productiva, pero una conceptualización clásica en los estudios literarios puede resultar provechosa. Mijail Bajtín (1990), en sus estudios sobre la cultura popular en el medioevo y en el Renacimiento, pergeña el concepto de “realismo grotesco”. En la poética de Rabelais, el crítico ruso encuentra una concepción particular de la cultura en la que “el principio material y corporal aparece bajo la forma universal de fiesta utópica. Lo cósmico, lo social y lo corporal están ligados indisolublemente en una totalidad viviente, e indivisible” (p. 17). En el realismo grotesco, como forma literaria que configura el modo de vida carnavalesco, se suspenden temporalmente las exigencias de la cultura judeocristiana, para afirmar una forma de lo viviente que encuentra en “lo bajo” la expresión de la espontaneidad corporal que es subyugada por los aparatos ideológicos eclesiásticos.

Si en *La mucama de Omicunlé e Ygdrasil* encontramos rastros de este modo del realismo es porque la figuración sobre el cuerpo, sus fluidos, sus dinámicas, sus transformaciones y sus resistencias encuentra una insistencia particular. Pero la serie no es homogénea en este sentido. En la novela de Indiana, aunque el cuerpo es objeto de violencias (como en la vida de prostitución de Alcide), también es plataforma de una individuación expresiva y vital, que se condensa en el devenir *queer* de su protagonista. La transición sexogenérica, mediada por el *novum* tecnológico, es tanto tumultuosa como afirmativa y se configura como un proceso de aumento de potencia, en el sentido spinoziano, de afectar y ser afectado, un paso en la apuesta de una vida que ya no acepta ser sometida por el destino cultural del binarismo moderno occidental. En *Ygdrasil*, en cambio, las referencias a lo escatológico y a la sexualidad no aparecen jamás relacionadas con alguna forma de la fiesta utópica, sino más bien una figura de la subyugación y la humillación patriarcal. Es de esa subalternización que su protagonista intenta escapar, infructuosamente. La escena final apunta en este sentido, de su instrumentalización consumada, en una imagen contradictoria en la que su destino chamánico de poder coincide con su subyugación definitiva: “Mariana como la reina de la colmena humana. Sumergida en líquido amniótico, incrustada en su trono como la joya en la frente de Lucifer; médium, machi, proxy definitivo” (Baradit, 2007, p. 260; cursivas en el original). En el tecnopaganismo de la literatura contemporánea, la fiesta de lo carnavalesco, el placer de la diferencia y el cuerpo, la pluralización de las imágenes rituales tradicionales de los pueblos sudamericanos no tiende necesariamente hacia una figura utópica aproblemativa. Contra la desmaterialización del cuerpo que ciertos cultores de la cultura de la información buscan establecer, el tecnopaganismo encuentra en el animismo ancestral una forma de volver a una materialidad no desencantada, aunque eso no redunde en una revitalización de lo humano. Más bien, fiel a su intuición crítica de presentar los dilemas que la experiencia de la cibercultura ha despertado, pergeña una forma de narrar en la que la tensión entre la expresividad y el control, entra la utopía de la

autoafirmación y la distopía heterónoma, se presenta como su motor productivo.

Conclusión

Aunque los condimentos distópicos pueblen estas novelas, particularmente alrededor de la figura de un tecnofeudalismo o un hipercapitalismo desbocado e hiperindividualista, no se trata tanto de un relato sombrío de advertencia sino de una puesta en escena de una resolución a tensiones culturales de procedencias diversas. La palabra clave que formularemos para caracterizar la operación de las novelas es el de “tecnocriticidad”. No hay ni aceptación acrítica e integrada de la tecnología, ni gesto apocalíptico de una decadencia imparable e ineluctable. Lo que aparece, más bien, es un relato alternativo a la historia y la consistencia óntica de la modernización globalizada. Otro imaginario, otros valores, otras decisiones metafísicas. La “tecnocriticidad” es la que permite ver, por su distancia analítica con su objeto, lo que Yuk Hui (2020) ha llamado “tecnodiversidad”. Es decir, la idea de que existen concepciones múltiples de la tecnología a lo largo y a lo ancho del mundo y no son solo elementos de un relativismo cultural sino estrictamente modos distintos de ser con lo tecnológico. Hay que recuperar estas multiplicidades para luchar contra el monopolio tecnocultural de Occidente. Y es precisamente con este material discursivo y político que estas novelas trabajan. Como señala María Cristina Caruso (2023), cuando propone una categoría similar a la aquí presentada, la del “futurismo caribeño”:

Esta nueva ciencia ficción, que inscribe en el futuro no solamente la curiosidad proyectiva del sujeto moderno y contemporáneo, sino también la necesidad de reconquistar un lugar decolonial de representación identitario-cultural, y que ha sido definida futurismo por su proyectividad espaciotemporal, desafía el orden de la realidad demostrando su provisoriedad e incompletitud, manifestando la necesidad, casi violenta, de una reflexión epistemológica profunda. (pp. 266-267)

Al incorporar espíritus, vudú, santería, dioses menores, adivinaciones, profecías, rituales, magia, demonios y monstruos, Indiana y Baradit ponen

en entredicho esta hegemonía, pero no para postular un lugar externo hipotético (e inexistente) fuera de la ideología o para hundirse aún más ella (desde una posición científica o mística), sino para no coagular el ritmo y procedencia conceptual de las imágenes circulantes, y proponer una aceleración imaginaria “tecnodiversa” y postcolonial de la cibercultura. Uno podría plantear que el imperativo que estas operaciones siguen es el de que “hay que seguir con la siguiente imagen”, pero se trata de un modo menos universalista de lidiar con la tecnología y la distopía futura, una forma más situada, en la realidad y los modos de la creencia latinoamericana, como clave, en efecto, de una divergencia global. Si es que los verosímiles históricos cambiaron dramáticamente en los últimos treinta años, haciendo de la ciencia ficción el nuevo realismo (Carrión, 2020), estas ficciones no aprovechan el poder “hipersticial” de los relatos (no solo su advertencia y su anticipación, sino también su capacidad de hacer reales imágenes de futuro) sino su facultad de interrogar sobre la necesidad de un determinado estado de cosas, abriendo la dinámica a nuevos juegos de imágenes y figuraciones. La pregunta central, que gravita en estos textos, es qué formas de reencantamiento del mundo son posibles cuando el avance de la racionalidad instrumental capitalista parece no tener límite, donde la distopía es el “pan de cada día”. Ese es el horizonte imaginario estratégico del tecnopaganismo. Y la razón debería incomodarse.

Referencias

- Bajtín, M. (1990). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*. Alianza Universidad.
- Baradit, J. (2007). *Ygdrasil*. Ediciones B.
- Carrión, J. (2020). *Lo viral*. Galaxia Gutenberg.
- Caruso, M. C. (2023). Más allá del afrofuturismo anglosajón. El futurismo caribeño: La Santería en La mucama de Omicunlé de Rita Indiana. *Kamchatka*, (22), 263-287. <https://turia.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/24223>
- De Rosso, E. (2020). La línea de sombra: Literatura latinoamericana y ciencia ficción en tres novelas contemporáneas. *Revista Iberoamericana*, 78(238-239), 311-328. https://www.liverpooluniversitypress.co.uk/doi/10.3828/reviberoamer.2012.7823823931_1

- Deckard, S. y Ollof, K. (2020). The One Who Comes from the Sea: Marine Crisis and the New Oceanic Weird in Rita Indiana's *La mucama de Omicunlé* (2015). *Humanities*, 9(3), s.p. <https://www.mdpi.com/2076-0787/9/3/86>
- Deleuze, G. (2009). *Diferencia y repetición*. Amorrortu.
- Dery, M. (1998). *Velocidad de escape: La cibercultura en el final del siglo*. Siruela.
- Figueroa S. y Martínez-Hernández, L. (2021). Ecología queer caribeñas y capitalismo del desastre en *La mucama de Omicunlé* (2015) de Rita Indiana. *Tekoporá*, 3(1), s.p. <https://revistatekopora.cure.edu.uy/index.php/reet/article/view/126>
- Fisher, M. (2016). *Realismo capitalista: ¿Hay alternativa?* Caja negra.
- Garrido Castellano, C. (2017). "La elocuencia que su entrenamiento como artista plástico le permitía". Subalternidad, cultura e instituciones en *La mucama de Omicunlé* de Rita Indiana Hernández". *Hispanic Research Journal*, 18(4), 352-364. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14682737.2017.1337845>
- Hui, Y. (2020). *Fragmentar el futuro: Ensayos sobre tecnodiversidad*. Caja negra.
- Indiana, R. (2015). *La mucama de Omicunlé*. Periférica.
- Lugo Aracena, V. C. (2018). "¿Qué coño es esto?": Exploración de identidad de género y de orientación sexual en *La mucama de Omicunlé*. [Tesis de Honor, Colby College] <https://digitalcommons.colby.edu/honortheses/893>
- Martorell Campos, F. (2020). Nueve tesis introductorias sobre la distopía. *Quaderns de Filosofía*, 7(211-33). <https://turia.uv.es/index.php/qfilosofia/article/view/20287>
- Mosquera, M. (2020). De matrices, híbridos y síntomas: ciencia ficción y realismo en tres novelas latinoamericanas contemporáneas. *Mitologías hoy*, 22, 281-296. <https://revistes.uab.cat/mitologias/article/view/v22-mosquera>

Acerca de la inundación como espacio, evento y oportunidad en la ciencia ficción argentina contemporánea

About the Flood as Space, Event and Opportunity in Contemporary Argentine Science Fiction

Lucía Vazquez

Instituto de Literatura Hispanoamericana, Universidad de Buenos Aires -
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina
lucasvazquez@gmail.com • orcid.org/0000-0001-8699-1236

Recibido: 22/10/2024. Aceptado: 25/11/2024.

Resumen

En las últimas décadas encontramos obras cuya trama culmina con una inundación, como es el caso de *Berazachussets* y *Los mantras modernos*. Observamos que el evento climático extremo podría estar posibilitando que la organización social pueda reconfigurarse, al menos como promesa hacia el final de la trama. En paralelo a este uso del motivo de la inundación, encontramos obras como *Gongue*, *El rey del agua* y *El ojo y la flor* en las que la desmesura del agua origina otros dos movimientos opuestos y complementarios en los personajes. En el primer caso la inundación se halla desde el comienzo del texto y no se revierte, lo que no impide que el personaje pueda realizar un cambio en su estatus, de pasivo a activo. En las otras dos novelas, lo que es terreno lleno de agua se vuelve sequía y esa inversión de elementos predominantes en el escenario genera lo que podríamos pensar como un tercer espacio, lleno de barro, que produce la apertura hacia una nueva práctica vincular.

Palabras clave: inundación, catástrofe, vínculos, distopía, ciencia ficción argentina

Abstract

In recent decades we find works whose plot culminates in a flood, as in the case of *Berazachussets* and *Los mantras modernos*. We observe that the extreme climatic event could be making it possible that social organization can be reconfigured, at least as a promise towards the end of the plot. In parallel to this use of the flood motif, we find works such as *Gongue*, *El rey del agua* and *El ojo y la flor* in which the excessiveness of

the water originates two other opposite and complementary movements in the characters. In the first case, the flood is present from the beginning of the text and is not reversed, which does not prevent the character from changing his status from passive to active. In the other two novels, what is a land full of water becomes a drought and this inversion of the predominant elements in the scenario generates what we could think of as a third space, full of mud, which produces the opening to a new bonding practice.

Keywords: flood, catastrophe, bonds, dystopia, Argentine science fiction

La inundación es motivo habitual en los imaginarios del futuro en la ciencia ficción. Una obra como *El mundo sumergido* de James Ballard (1962) da cuenta de que la *cli-fi*, término que se ha puesto de moda en las últimas décadas –como parte de un esfuerzo de mercado de *rebranding* y distancia de la “ciencia ficción” (Langford, 2022)–, es un modo literario no necesariamente novedoso. La preocupación por el clima en la ciencia ficción ha estado desde los comienzos del género (Vint, 2021, p. 117) y la fascinación por el desastre (Sontag, 1966), originado entre otros motivos por el cambio climático o la catástrofe climática, ha sido una constante en los imaginarios del futuro. Si bien es cierto que la preocupación por el cambio climático ha entrado en la agenda social y cultural con mucho más énfasis en las últimas décadas, hay que tener presente que la temática no es en sí misma original. Las obras que analizaremos esta ocasión presentan un escenario de inundación que configura el espacio de una manera particular, más allá de la lectura coyuntural desde la *cli-fi*. Se trata de *Berazachussetts* de Leandro Ávalos Blacha (2007), *Gongue* de Marcelo Cohen (2012), *Los mantras modernos* de Martín Felipe Castagnet (2017) y *El rey del agua* y *El ojo y la flor* de Claudia Aboaf (2016 y 2019)¹.

Trabajaremos las novelas en un análisis comparativo de pares, intentando observar dos tipos de movimiento con respecto al *topos* de la inundación en escenarios del futuro de ciencia ficción argentina. Por un

¹ Recientemente las tres novelas de Aboaf que conforman una trilogía sobre la historia de las hermanas Juana y Andrea, incluida *Pichonas* (2014), se reeditaron juntas como *La trilogía del agua* (2024).

lado, *Gongue* y de *El rey del agua* tienen en común la constitución de un “territorio líquido” ubicado en el delta (en Aboaf, refiere al delta del Paraná; en Cohen, hacia adentro de la propia obra: el delta panorámico). A este par sumamos *El ojo y la flor* que continúa y “finaliza” la historia desarrollada en *El rey del agua* en un escenario en el que la inundación cede para dar paso a otro fenómeno asociado a la catástrofe climática: la desertificación, como antítesis y posible complemento de la inundación; pensando ambas novelas como un texto en continuado que puede ser analizado en conjunto para nuestros fines. Al final de este par, un movimiento a primera vista inconducente o intempestivo de los personajes habilita el espacio para una nueva posibilidad vincular del orden de lo íntimo-familiar. En los casos de *Berazachussetts* y *Los mantras modernos*, el evento climático extremo asume dos particularidades: no se vincula en términos evidentes con lo que podríamos llamar preocupación climática – aunque sí la encontramos como elemento subyacente–, por un lado; y, por otro, es gracias a esa inundación que la organización social puede reconfigurarse, al menos como promesa hacia el final de la trama ya que la inundación acelera la culminación del texto en sí.

En trabajos recientes, María Laura Pérez Gras (2023) propone el río como espacio clave en la construcción de utopías. Si bien nuestra propuesta es pensar cómo el tópico de la inundación puede producir movimientos en la trama que salgan de la lógica de la distopía, –forma a la que se suele asociar la inundación como catástrofe– veremos cómo la acción del agua codificada como catástrofe climática genera posibilidad de un cambio positivo, pero no necesariamente realizado o realizable. Esto si pensamos en la imaginación distópica como contracara dialéctica de la utópica, porque la inundación es uno de los *topos* de la catástrofe que suele configurar futuros postapocalípticos propios de las distopías, como expresión literaria “de la desconfianza para con la utopía, a través de una ficción prospectiva que presentaría un mundo abominable instalado en un futuro cercano” (Villanueva Mir, 2018, p. 506). Procuraremos mostrar cómo en estas obras argentinas recientes la inundación como catástrofe también puede traccionar como posibilidad de un cambio positivo en lo

que respecta a las prácticas vinculares, sociales e individuales, y en este sentido entrar en diálogo con el pensamiento utópico (p. 507).

Por otro lado, en este caso no estamos pensando en el río (ni siquiera en el mar) en su forma más ordenada sino en el desborde que implica la inundación: fuera de control, el agua forma ríos que pueden durar poco en el tiempo pero modifican el espacio. Podemos observar cambios que son propiciados por el evento de la inundación, que en estos casos podría estar habilitando nuevas oportunidades vinculares, mejores o al menos alternativas, constituyéndose como un nuevo espacio; para ello realizaremos un análisis formal del tópico en las tramas.

Espacio y evento

Tanto en *Gongue* como en las novelas de Aboaf, parte del lugar que habitan los personajes se encuentra momentáneamente cubierto por el agua. Se trata en el primer caso de lo que pareciera ser un antiguo campo que ahora está inundado, cuya misión de vigilar está a cargo del protagonista, Gabelio Támper: “Como si no hubiera mucho en ese paisaje, que bien visto no es inmenso, aunque ahora no se sabe tapadas como están las cosas por la inundación” (Cohen, 2012, pp. 7-8). En el caso de Aboaf, la zona del Delta del Tigre se ha vuelto territorio del gobernador megalómano Tempe, cuyo apodo homónimo al título de la novela es “el rey del agua”, regente y comerciante del agua del lugar “donde derrama el acuífero más grande de Sudamérica” (Aboaf, 2016, p. 17). Tigre se constituye como territorio líquido en una Argentina reorganizada del futuro gracias a una nueva ley que “propició la división, fraccionando el país en miles de municipios” (p. 17). En un contexto de desertificación mundial, Tigre goza de un bienestar que pronto entra en decadencia para culminar en un retroceso del agua que convierte el río en un barral en el que es imposible avanzar con embarcación y muy dificultoso hacerlo a pie. También en Cohen encontramos una reorganización del territorio, cuya referencialidad a nuestro país puede leerse en las marcas de la lengua –el infiernillo, el catre, el caballo “ruano”–, dado que *Gongue* forma parte del llamado Ciclo del Delta Panorámico, un corpus de textos escritos por Cohen

a partir del 2001 cuya acción narrativa sucede en distintas ciudades-islas inventadas (Torre, 2018, p. 1). Aquí el espacio se define en relación a su límite con “la capital”, con la presencia de términos asociados al “campo” (Cohen, 2012, p. 27) podemos pensarla como una zona con-urbana. Resulta interesante también pensar que en estos textos la presencia del delta implica la de la isla, espacio privilegiado de la utopía; en el caso de Aboaf aparece explícita (cuando Andrea se refugia en la casa que era de su padre) y en el caso de Cohen podemos pensar en esta constelación de islas que conforman su Delta Panorámico, lo que podría estar significando cierto quiebre de la lógica distópica.

Al tratarse en ambos casos del espacio del delta podríamos pensar que más que una inundación de carácter “vertical”, como sucede en *Berazachussetts* y *Los mantras modernos*, donde el agua cae del cielo en forma de tormenta o diluvio e inunda el espacio urbano, aquí se da una de rasgos invertidos: el agua crece “hacia arriba”. El fenómeno de la sudestada en el Delta del Paraná consiste básicamente en una crecida del río sin lluvia en la zona; en *Gongue* y *El rey del agua* este fenómeno se traduce como una masa desmesurada de agua que puede tener tanto un signo positivo como negativo (ni catástrofe ni enclave utópico). En ninguna de las dos se narra el origen de la desmesura del agua pero la referencia al delta puede orientarnos en este sentido. Mientras que en *El rey del agua* las cantidades de “oro líquido” hacen del Tigre uno de los territorios más ricos del mundo, en el caso del Delta Panorámico el agua está cubriendo objetos que fueron riquezas en el pasado y que, justamente, el protagonista y narrador Támpér se ocupa de “vigilar”. También en Aboaf el agua cubre, ya que son los restos del padre desaparecido de las hermanas los que han estado ocultos hasta que la tecnología puede develarlos: “Ahora obtenemos rastros antes imperceptibles en los ríos” (Aboaf, 2016, p. 21). Támpér intenta adivinar qué objetos, qué reliquias ha cubierto el agua y por lo tanto qué está protegiendo. Se trata de un agua compacta, que cubre y opaca. Sin una tecnología acorde, hay que esperar a que el agua baje para saber realmente qué quedó oculto, lo que no llega a ocurrir, pero se proyecta: “el agua tiene tendencia a bajar” (Cohen, 2012, p. 59). Si bien esto no sucede, a diferencia de lo que ocurre en *El ojo y la flor*, en ambas

historias la presencia del agua en exceso produce una división nueva en el territorio. Mercedes Alonso (2023) señala que en la inundación hay una posibilidad de “transformación de la geografía” (p. 64) y si bien el cambio no resulta radical como en obras más recientes² el escenario se transforma, y así también las condiciones de posibilidad de acción para los personajes.

Ninguno logra durante la trama navegar el terreno inundado. Támper solo se aventurará hacia al final, en una acción que se vuelve promesa, iniciando un recorrido incierto para él y los lectores; Andrea solo “navegará” cuando el río haya bajado y el terreno se haya vuelto lo suficientemente barroso para que las barcas casi no se muevan. De alguna manera podemos pensar en dos movimientos opuestos que se dan en espejo, como dos modos posibles de interacción con el escenario del agua: quietud frente a la inundación y movimiento intempestivo al final como quiebre de la lógica del relato (Támper que observa y espera algo que no sucede); y movimiento inconducente –que no lleva a ningún lugar en particular o no al menos al deseado en primera instancia– que finaliza con la quietud del barro, anteriormente agua, que no fluye pero que, sin embargo, deviene en condición necesaria para avanzar realmente.

Si pensamos la inundación como evento y como escenario podemos observar una progresión: “Más inundación se vuelve el agua de río, tan castaña” (Cohen, 2012, p. 7). El agua se vuelve inundación: el espacio se torna evento que a su vez termina configurando un nuevo espacio. Entender como evento al fenómeno de la inundación (en un punto, lo extraordinario) permite abordarlo desde la perspectiva del “acaecer”, como el hecho que, programado o no, *sucede*. Pensándolo con Slavoj Žižek (2014), como algo “traumático, perturbador que parece suceder de repente y que interrumpe el curso normal de las cosas” (p. 16). En *Gongue* la desmesura del agua ha sido evento que modificó el escenario, de ser “llanos” (Cohen, 2012, p. 7) pasa a la comarca tal como Támper debe observarla, cubierta de agua y cubriendo todo lo que estaba antes: “Toda una vida de mirar la comarca, que en épocas buenas es lomas con su pasto

2 La última novela de Michel Nieve, *La infancia del mundo* (2023), por ejemplo.

para contento de las vacas y las bunastas, llanos con su alterno de cascarrales y barbecho [...] Nada que corte el aliento, cierto” (p. 7).

En este escenario configurado por la crecida desmesurada del agua, es que Támpér se convierte en el personaje casi inmóvil que es durante toda la novela. Es la constitución misma del espacio la que define el accionar del personaje. Su rol en este mundo, la vigilancia de las cosas de su patrón que yacen bajo el agua, está determinado por esa llanura que se ha vuelto de verde a oculta o enigmática (no se sabe qué tapa). En este caso el agua va a permanecer en el mismo lugar y en la misma cantidad y, tensionando esa quietud y permanencia Támpér hará un movimiento hacia el final: luego de una caída en el barro y la pérdida del gongue (instrumento ritual que le otorgaba un sentido trascendental a su tarea), decide subirse a una embarcación y comenzar a remar, alejándose de su puesto y las cosas que lo definían en su ocupación y rol. Támpér, que estuvo solo durante toda la narración con su caballo robótico, cuya soledad es interrumpida únicamente por unos hombres que ve a lo lejos y una llamada en el “farphonín” (una especie de teléfono celular), Támpér que supo durante todo su monólogo –porque esa soledad la habilita casi como única forma enunciativa– que su jefe no aparecería, al final puede pensar en Majurca y salir para posibilitar el encuentro físico, cara a cara. El deseo de ver a la mujer le habilita, a su vez, un movimiento de acercamiento con el mundo ampliado; salir de su íntima soledad y sumergirse en lo social, ya que Majurca y su amigo Radaleno son quienes con su llamado le permiten ampliar “la visual” y atisbar una sociedad en conflicto: “Con una panorámica del visuable me presenta el parque militar adonde han ido a estacionarse los cuidadores, muy mal sufridos por unos guardias gendarmes que aborrecen la roña del campesino” (Cohen, 2012, p. 66). En búsqueda de una vincularidad humana, más allá de la relación que ha establecido con las cosas, Támpér dice: “Ya es tiempo de dejar que las cosas sean solas, y los animales. Yo lo que hago es remar” (p. 80) y luego repite “Yo remo” hasta el final, como conjurando una acción que le había estado vedada durante su vida de guardián/vigilante. Esa acción que implica la intervención de la mano humana en el elemento es la que

provoca o, incluso, corona una serie de cambios que el personaje va experimentando frente a la quietud exasperante del agua.

En Aboaf, espacio urbano y terreno inundado parecieran mantener unos límites más precisos que en *Gongue*, pero en la continuidad que posibilita la última novela de la trilogía se produce la transformación que no llegamos a ver en Cohen. Mientras que toda la historia narrada en *El rey del agua* gira alrededor de lo que el agua oculta (los restos del padre desaparecido de las hermanas), *El ojo y la flor* se encarga de narrar su progresiva retirada y la transformación consecuente del escenario que, otra vez, determinará nuevas acciones en los personajes; en el caso de Andrea, el movimiento, la subida a la barca. A diferencia de Támpér, la decisión de embarcarse se tensiona con la bajada del agua y sucede que, por un lado, podemos atestiguar el desarrollo y fin del viaje y, por otro, la avanzada es proporcional a la bajada del agua: lo que comienza como navegación termina como travesía en el barro. El poder del Rey del Agua, este gobernante corrupto y megalómano que gobierna Tigre y exporta agua dulce, cae en la tercera novela y se modifica también el escenario político:

Tanto en la isla como en Tigre continental, luego de la caída del Rey del Agua, se abandonó la exportación de agua dulce a los países donde comenzaba a escasear. Pero nadie calculó que, en lo que duró la interna política con el dragado suspendido, que mantenía las hidrovías para los buques aguateros, se comenzarían a formar esas barras que detendrían pesadamente el flujo del agua. (Aboaf, 2019, p. 101)

Ese cambio produce a su vez el cambio físico en el escenario, y la segunda y tercera parte de la novela (dividida en “El libro de Juana”, “El libro de Andrea” y “El ojo y la flor”) serán determinadas por la dificultad de navegar en un río que es cada vez más barro y menos agua. Un personaje interpreta este movimiento no como el descenso o retirada del agua/inundación sino como “el avance de la isla” (p. 97). Pero no se trata del continente o el espacio urbano ganándole terreno al agua, sino que la tensión aquí se resuelve a favor de ese tercer elemento o espacio que es el barro, que produce un escenario de avance y retroceso a la vez. Retroceso o regresión porque “ese barro [...] es la primera acción del mundo” (p. 107;

destacado nuestro) y avance porque es en ese momento también que Andrea se baja de la embarcación y comienza a caminar en el barro, a transitar el espacio de un modo híbrido que no será ni la navegación ni la travesía a pie (que queda cubierto de barro): Andrea se “arrastra” como un *anfibio* de agua poco profunda (p. 176).

La inundación como oportunidad

Con respecto a la espacialidad en *Berazachussetts* y *Los mantras modernos* encontramos en la primera una especie de reorganización territorial que renombra espacios del conurbano –como ya anticipa el título– combinando ciudades norteamericanas con localidades de la Provincia de Buenos Aires. Pehuajóllywood, Boedimburgo, Chernobyllinghurst; pero son topónimos que dan cuenta no tanto de un cambio de la geografía o una distribución espacial material distinta sino del avance a niveles absurdos de la globalización y probablemente de la incidencia del poder norteamericano (y de otros centros europeos) en la región. Hacia adentro, sin embargo, los lugares se construyen con una mimesis casi realista interrumpida por elementos de esta nueva organización espacial (aunque sea puramente nominal): desde la pingüinera en el centro de la ciudad, hasta el *tour* para ver pobres en el Desaguadero, protagonista al final, que en su nombre también comprende una clave ya que, por un lado, su nombre no está formado por la combinación de otros dos, y, por otro, la inclusión de la palabra “agua” anticipa de alguna manera la inundación. En el caso de *Los mantras modernos* el futuro se perfila alrededor del campo semántico del “fin del mundo” y el apocalipsis, lo que nos sitúa en un tiempo al borde. Uno de los espacios clave, la “fosforescencia”, aquel lugar al que van quienes “desaparecen”, va a revelarse como un tiempo, justamente el futuro. Encontramos dos tipos de futuro, el presente de la narración en el que están los vendedores del apocalipsis –gente que “vende las pertenencias de los que temen al fin del mundo” (Castagnet, 2017, p. 17)– y dispositivos como el “bindi” –instalado en el cuerpo– que permite una conexión inmediata sin mediación de aparatos. Y, además, el futuro de ese presente, en el que todo está deteriorado y abandonado, en la fosforescencia, que

como dijimos también es un espacio. El lugar en el que ocurre la historia, en este caso, se llama “Embarcación” y si bien no parece remitir a ningún lugar de la realidad también la palabra enlaza con la inundación del final y la posibilidad de movimiento.

Ambas novelas culminan sus tramas luego de una inundación que se va anticipando (al principio de manera casi desapercibida) durante toda la narración. Mariana Catalin (2020) propone pensar en los “imaginarios para después del final” en la narrativa argentina actual y resulta interesante esta categoría para pensar las obras: ambas se sitúan en un tiempo de alguna manera “previo” al final, o al menos a *un* final, marcado justamente por la inundación, proponiendo al final cierta imaginación sobre el tiempo posterior. En ambas novelas el agua se descontrola, inunda, transforma y termina cediendo y es en ese momento en el que las novelas terminan. La imaginación del después queda en suspenso, con la promesa de un cambio.

Aquí podemos pensar la inundación como espacio y como evento, de posible origen climático. Sin necesidad de revelar una agencia humana explícita en las causas de la inundación, diversos indicios de la catástrofe climática (sin que sea de ninguna manera el “tema” de estas obras como sí podríamos pensar que sucede en las novelas de Claudia Aboaf) aparecen, por momentos de formas poco sutiles, por ejemplo en la manifestación de ecologistas en *Berazachussetts*. La radioactividad combinada con el agua provocará la zombificación de los muertos del cementerio del Desaguadero. En *Los mantras modernos* la destrucción de los servidores conectará directamente con una ruptura entre la “realidad” y la fosforescencia acelerada por la inundación. Así deviene el evento en espacio que moldea la acción y a la vez se moldea con ella, en escenario para un posible cambio después del fin. Cambio que implicaría *el fin* de cierto estado de cosas que fueron condiciones del relato hasta el momento. Es gracias a esa inundación que la organización social puede reconfigurarse, al menos como promesa hacia el final de la trama.

Mercedes Alonso (2023) dice que las inundaciones son catástrofes que representan todos los males sociales –desde una configuración realista y de denuncia– y uno de los fenómenos con que la literatura del siglo XXI

imagina el futuro como regresión. La lectura de la inundación como catástrofe es habitual y su conexión con el origen anfibio de la vida conduce a un pasado incluso previo a lo humano. En el caso de ambas novelas se “activa” la regresión gracias a la desmesura del agua. Vemos un plesiosaurio en la fosforescencia cuando se desata la inundación, que es referida numerosas veces como “diluvio”. “Se viene el agua” dice un personaje y cuando le preguntan si se trata de lluvia, le responde “Mucho peor” (Castagnet, 2017, p. 155). Estamos ante un fenómeno climático completamente extremo, de dimensiones bíblicas, que nos conduce a una temporalidad no humana: “Una ballena emerge del pasto primigenio. Criaturas como jirafas, tiranosaurios, árboles y piedras pasan por debajo del diluvio” (p. 181). A su vez, podemos observar que el movimiento regresivo se codifica en lo social como “un avance del tiempo narrativo que remite a un retroceso del tiempo histórico que vuelve a traer escenas altamente significativas, muchas vinculadas a futuros fallidos, fantasías asociadas a los ideales de progreso” (Vazquez, 2023, p. 238).

La “fosforescencia” es el lugar al que la gente va cuando “desaparece” y, como dijimos, en un momento se revelará no solo como espacio sino como tiempo: el futuro. La inundación se genera en paralelo con los eventos que suceden en la fosforescencia (la destrucción de los servidores), pero el solapamiento que se produce entre ambos mundos (presente/fosforescencia) coloca a la inundación como un vaso comunicante. Antes del final el agua desciende y la inundación cede; la consecuencia (en el sentido temporal, no lógico) de este evento que se constituyó como escenario-proceso es la desaparición del servidor, que conectaba todo pero manteniendo los límites. El mundo ya no es el mismo, los “bindi” ya no funcionan. Los “buscadores” no responden, “Donde estaba el servidor ahora no hay nada” (Castagnet, 2017, p. 194). La conexión producida por esos objetos era “lo único que mantenía a la fosforescencia en su lugar” (p. 194): esos dos mundos que corrieron durante toda la trama “en paralelo”, cuyas fronteras los personajes fueron cruzando con mayor o menor dificultad (por ejemplo, el fallecido abuelo Ababa que no lograba “desaparecer”), ahora ya no pueden distinguirse. Los artefactos que permitían la comunicación entre la “realidad” y la

fosforescencia ya no son necesarios. La organización familiar de los protagonistas se reconfigura, personajes que habían permanecido alejados regresan y en las poquísimas páginas que ocupa el final todos parecieran encontrar “su” lugar en la trama vincular. Resulta significativa la reconstrucción de “la administración pública” y el hecho de que “el ejército va a llamar a elecciones” (p. 200). ¿Los personajes vivían en una dictadura? Más allá de la insistencia en el término “desaparecer”, más que significativo para el lector argentino y latinoamericano³, la dimensión política de la trama parece condensarse como un estrépito (así como se desata la inundación) en esta anteúltima página de la novela, mientras había permanecido innombrada, “desaparecida”, así como los personajes, que se sabe que “están” pero no están.

En *Berazachussetts* la inundación se producirá luego de una sequía, de un tiempo en el que no ha llovido. También comienza a anticiparse recién luego de la mitad de la novela, una inundación caracterizada como “diluvio”. Se nos menciona a Noé, “un loco que evocaba al personaje bíblico en su afán de salvar un macho y una hembra de cada especie animal” (Ávalos Blacha, 2007, p. 108). Noé está construyendo un arca y exclama: “¡El barro sin lluvia es una advertencia de lo que se avecina!” (p. 110). La revelación se da al nivel del suelo; los lugares y los vínculos que los personajes han ido construyendo se han asentado en un terreno barroso que intercepta la sequía y la inundación, el pasado y el futuro. Aquí también el barro se presenta como un posible tercer espacio, una posibilidad. La lluvia comienza a caer primero lentamente y en el cruce con los desechos tóxicos liberados por los revolucionarios en todo el Triángulo de Bernal se producirá el fenómeno que cambie el espacio. Es un uso alternativo de las tecnologías que oprimían o que colaboraban con un orden social desigual combinado con la catástrofe natural climática que,

3 Hemos trabajado este tema con mayor profundidad en trabajos anteriores: “Pese a la insistencia en que desaparecer en este futuro no es lo mismo que fue en el pasado, la pulsión de volver hacia atrás nos empuja a revisitar ese momento oscuro de nuestra historia” (Vázquez, 2024, p. 199).

como ya dijimos, puede conectarse a su vez con una agencia humana, probablemente propia de ese orden anterior:

Cuando pusieron el cementerio, la primera queja había sido por la contaminación del agua. Lo que ocurrió luego no había trascendido más allá del Desaguadero. Los muertos enterrados en las parcelas contaminadas habían vuelto a la vida [...] Ahora planeaban despertar a los que más les interesaban. A sus antiguos compañeros. Y con ellos nacería la lucha. Un fantasma ya recorría Berazachussetts. El fantasma de la radioactividad. (Ávalos Blacha, 2007, pp. 118-119)

A diferencia de lo que ocurre en *Los Mantras modernos* aquí la acción que va a combinarse con la inundación (en ambos casos de proporciones bíblico-apocalípticas) es organizada y tiene un objetivo claro: la revolución. En el caso de la novela de Castagnet la destrucción del servidor en la fosforescencia que conducirá a una reconstrucción al final es motivada por una búsqueda personal-familiar: Masita buscando a su hermano Rapo y a su padre. Aquí la motivación es social y de clase. La regresión es de la muerte a la vida, como una segunda oportunidad, la posibilidad de repetir la historia con fines distintos, como la famosa frase modificada del *Manifiesto comunista* que parafrasea la cita anterior. También en paralelo se producen el evento que rompe con el orden social y la inundación, que antes de constituirse como desmesura caótica, en ambos casos, comienza con una llovizna. En *Berazachussetts* la revolución se consolida antes de que la inundación/diluvio se complete. “Siempre paraba de llover. Esta vez estaba convencido de que sería diferente” (Ávalos Blacha, 2007, p. 142) dice el narrador sobre Noé, que oye el repiqueteo de la lluvia junto al ruido de las balas que se disparan al aire celebrando “la llegada de la revolución” (p.142). La inundación, finalmente, será condición de posibilidad de la concreción material de un posible cambio de época. Así como produce la muerte de Ababa, personaje que encarna la generación “anterior” a la de los sobrevivientes, a aquellos para quienes la palabra “desaparecer” significaba otra cosa (Catagnet, 2017, p. 49); en *Berazachussetts* produce el regreso a la vida de los muertos del neoliberalismo capitalista globalizado: los chicos muertos por el paco, las chicas muertas por abortos

mal practicados, quienes integrarán la guerrilla que pone bombas en las autopistas para evitar la huida de los habitantes de los *countries*.

En *Los mantras modernos* se termina armando un grupo organizado que se ocupa de desactivar el servidor, el posible culpable de que la fosforescencia se filtre en la realidad hasta tal punto de que “si no hacemos un dique serán exactamente el mismo dentro de muy poco” (Castagnet, 2017, p. 115): los dos espacios serán indistinguibles. Esta posibilidad es, en definitiva, el colapso del tiempo sobre sí mismo, el futuro aplastando al pasado y viceversa. Los personajes lo viven como una “invasión”, un cruce de fronteras, podríamos decir, en todo antinatural como el monstruo de Frankenstein, una abominación. En Ávalos Blacha las fronteras borradas entre la vida y la muerte son, por el contrario, un estado deseable, pero el fin es el mismo: la destrucción de todo lo que era hasta “ahora”. “No hay salvación para Berazachussetts” (Ávalos Blacha, 2007, p. 147), que será arrasada por el agua cuando “los ingenieros” (entendemos que del gobierno) den la orden de abrir la represa de Iguazurich (p. 153). Se da en espejo invertido la situación dique-represa. En Castagnet debe restituirse el límite mientras que en Ávalos Blacha el descontrol es deseable. Mientras que en *Los mantras modernos* se arma un grupo improvisado y la mayoría de las acciones son individuales o están motivadas por razones personales, en *Berazachussetts* la organización es completamente social y la propuesta de la reconstrucción es para la comunidad. En las dos novelas *hay* que destruir, y el agua con su desmesura posibilita la acción. En el caso de Ávalos Blacha es el río Itatí (el único cuyo nombre referido se conserva sin ser combinado con otro lugar aunque se aclara que a la altura de la parte céntrica de la ciudad le habían cambiado el nombre por Rin del Plata) el que se desborda con la apertura de la represa. Desde un helicóptero en el que huye, el intendente corrupto de Berazachussetts observa el desborde del Itatí que “inunda la civilización” (p. 153), y su conclusión es que “así no había progreso posible” (p. 153). La tensión entre progreso y regresión se resuelve cuando la reconstrucción deviene de la acción destructiva. “Había mucho que hacer por la ciudad. Reconstruirla. Reactivar sus fábricas. Reanimar su educación. Fusilar a algún académico...” (p. 157) propone el narrador luego de describir la alegría de los revolucionarios que disfrutan

de las motos de agua expropiadas a los ricos en una Berazachussetts renovada, que seguramente se parezca a Venecia para las “viejas de mierda” (p. 157), representantes de un orden que insistía en disolver el territorio propio en el extranjero, pero que ya se encuentra disuelto.

La catástrofe y los vínculos

La potencia de lo social revolucionario que termina liberando la inundación en *Berazachussetts* es muy superior a la “tibieza” política con la que los personajes de *Los mantras modernos* viven el regreso del sistema democrático; sin embargo en ambas novelas podemos leer la inundación, una de las formas de la catástrofe, como posibilidad. Si quedara alguna duda, en *Berazachussetts*, al final vemos a Noé navegando en su barca, encontrando su Sara(í), (en combinación con una leyenda originaria) para recomenzar la humanidad, en referencia directa al fin, necesario para el nuevo comienzo, al menos como promesa. Ni catástrofe apocalíptica ni regresión definitiva a un estadio anterior, la inundación en estas dos obras se presenta como oportunidad de algo distinto en la inminencia del final.

En el caso de *Gongue* y *El rey del agua y El ojo y la flor* observamos un tratamiento alternativo del tópico de la inundación en esa transición del evento a la conformación del espacio y la constitución de un escenario que determina las posibilidades de acción y transformación de los personajes. Es tanto Támpér alejándose del lugar de quietud que le fue asignado frente a la masa de agua ingente y aparentemente estable –“la seguridad de lo inundado” (Cohen, 2012, p. 68)–, animándose a cambiar su posición con respecto al agua y un mezclarse con el elemento, como Andrea bajando del barco cuando el agua cede y el suelo es barro, yendo a buscar a su hermana para reconstruir el vínculo, roto hasta el reencuentro, avanzando en lo que la inundación deja. Lo social ingresa a lo íntimo cuando se amplía la mirada como proyección; en el caso de las hermanas si se regresa al conflicto inicial del Estado restituyendo los restos del padre, en el caso de Támpér, si llegara a encontrarse con Majurca, quien le había anunciado por farphonín “acá hay rebelión” (p. 69).

En las cuatro obras observamos que la presencia de la catástrofe, fácilmente identificada como climática, abre en la trama la posibilidad de que los personajes se movilicen en búsqueda de nuevas prácticas vinculares, ya sea en el espacio de lo íntimo-familiar como de lo social. Pensar en distintas manifestaciones de la inundación, como el agua que cubre y permanece inmóvil, la que retrocede-desciende y deviene en barrizal, la que surge intempestiva como diluvio universal, nos permite abordar distintas caras de la catástrofe que parecieran poder habilitar estas rupturas en la semántica de la literatura distópica, ofreciendo una oportunidad a estos personajes, que no se detienen en el fin.

Referencias

- Aboaf, C. (2016). *El rey del agua*. Alfaguara.
- Aboaf, C. (2019). *El ojo y la flor*. Alfaguara.
- Alonso, M. (2023, enero-junio). Más allá (del regionalismo), la inundación. *Confabulaciones. Revista de Literaturas de la Argentina*, (9), 58-70.
<http://ojs.filos.unt.edu.ar/index.php/confabulaciones/issue/view/42>
- Ávalos Blacha, L. (2007). *Berazachussetts*. Entropía.
- Castagnet, M. (2017). *Los mantras modernos*. Siglo.
- Catalin, M. y De Leone, L. (2020, septiembre). Imaginaciones territoriales para después del final (Argentina, siglo XXI). *Badebec*, (10), 153-160.
<https://rephip.unr.edu.ar/collections/21d32c51-3307-499b-89f2-399273f25b90>
- Cohen, M. (2012). *Gongue*. Interzona.
- Langford, D. (2022, 22 de agosto). *Cli-fi*. The Encyclopedia of Science Fiction. Recuperado el 1 de octubre de 2024. <https://sf-encyclopedia.com/entry/cli-fi>
- Pérez Gras, M. L. (2023). Utopía y distopía en el delta de la Cuenca del Plata. *Confabulaciones. Revista de Literaturas de la Argentina*, (9), 169-186.
<http://ojs.filos.unt.edu.ar/index.php/confabulaciones/issue/view/42>
- Sontag, S. (2008). The imagination of disaster. En A. J. Navarro (Ed.), *El cine de ciencia ficción: Explorando mundos* (pp. 19-49). Valdemar.(Originalmente publicado en 1966).
- Torre, R. (2018). El río y la ciudad en la obra de Marcelo Cohen. *Cuadernos LIRICO*, (18).
<http://journals.openedition.org/lirico/5629>
- Vazquez, L. (2023, mayo). Catástrofe y vínculos: inundación y desertificación en *Gongue*, *Quema*, *El rey del agua* y *El ojo y la flor*. *Chasqui*, 52(1), 233-250.
<https://hispadoc.es/servlet/articulo?codigo=9131994>

Vazquez, L. (2024). *Los mantras modernos*: posapocalipsis, futuro y desintegración. En M. Bueno, M. L. Pérez Gras, S. Jostic y L. Feuillet (Dirs.), *Estéticas del DESBORDE en el siglo XXI* (pp. 185-204). UADER.

Villanueva Mir, M. (2018). De la isla a la frontera. La problematización del espacio en la ficción distópica contemporánea. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (29), 506-521. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2018292083

Vint, S. (2021). *Science fiction*. The MIT P.

Žižek, S. (2014). *Acontecimiento*. Sextopiso.

Nuestra razón y nuestra fantasía. Utopía y distopía en tres libros de Angélica Gorodischer

*Our Reason and Our Fantasy: Utopia and Dystopia in Three Works
by Angélica Gorodischer*

Michelle Arturi

Universidad de Buenos Aires, Argentina

michellearturi@gmail.com • orcid.org/0009-0007-4003-1951

Recibido: 20/10/2024. Aceptado: 29/11/2024.

Resumen

En este artículo se analizan *Opus dos* (1967), *Bajo las jubeas en flor* (1973) y *Las repúblicas* (1991), de Angélica Gorodischer, a partir de las nociones de utopía y distopía, considerando actualizaciones en los debates críticos que estas suscitan. Propongo que esta zona de la literatura de la autora participa de un campo literario de creciente actualidad que implica la ciencia ficción, la imaginación de futuro y los idearios feministas en los territorios argentino y latinoamericano. En este sentido, la indagación busca establecer líneas de análisis que den cuenta de esta participación, así como de la necesidad de profundizar la revisión tanto de la obra de Gorodischer como de los imaginarios propuestos en la literatura argentina del siglo XX.

Palabras clave: utopía, distopía crítica, feminismos, ciencia ficción, territorios

Abstract

This article analyzes *Opus dos* (1967), *Bajo las jubeas en flor* (1973), and *Las repúblicas* (1991) by Angélica Gorodischer through the lenses of utopia and dystopia, taking into account recent developments in critical debates surrounding these concepts. I argue that this segment of the author's literary work is part of a growing field that involves science fiction, the imagination of the future, and feminist imaginaries within Argentina and Latin America in large. In this regard, the investigation seeks to establish analytical frameworks that reflect this participation, as well as the need to deepen the examination of both Gorodischer's work and the imaginaries proposed in 20th-century Argentine literature.

Keywords: utopia, critical dystopia, feminism, science fiction, territories

La extensa, en volumen e historia, obra de Angélica Gorodischer ha sido caracterizada de diferentes maneras a lo largo de su desarrollo en función tanto del estilo autoral como de sus transformaciones en las elecciones genéricas, y, no deberíamos soslayar, la inestable y en general reticente recepción de la idea de una ciencia ficción local en la crítica nacional (Kurlat Ares y De Rosso, 2021). La indagación actual sobre los límites, dispositivos y características específicas de las narrativas no realistas tanto argentinas como latinoamericanas se presenta como necesaria y productiva, en tanto discute con una tradición que o bien la ha negado o bien la ha leído con aparatos teórico-críticos resultantes de corpus literarios europeos y norteamericanos.

En este sentido, la renovación del interés por la investigación en torno de los imaginarios de ciencia ficción, utopías y distopías en Argentina y Latinoamérica, en consonancia con la incorporación paulatina pero firme de la crítica de género a las discusiones de la teoría literaria (Maradei, 2020), nos invitan a revisar y profundizar el análisis de la obra de Gorodischer a la luz de estos nuevos y ampliados márgenes teórico-críticos. Así, el propósito de este trabajo es entender las modulaciones de lo utópico y lo distópico en tres obras de Gorodischer (1967, 1973 y 1991) en el afán de indagar cómo estas obras se inscriben en y dialogan con algunas tendencias literarias y políticas contemporáneas a su escritura.

En función de dar cuenta de las zonas de contacto entre modos ficcionales y dispositivos genéricos, pero también considerando que las distinciones entre ciencia ficción, utopía y distopía no solo no son fijas, sino que están siendo revisitadas en particular en lo que a la literatura argentina y latinoamericana refiere, considero en este trabajo que las obras analizadas participan de la ciencia ficción en relación a una tradición de lectura y recepción y, a su vez, presentan modos y características de la distopía y la utopía. Como propone Villanueva Mir (2018), entiendo los

diálogos con lo utópico y lo distópico en estas obras desde una aproximación analógica.

Distopía, postapocalipsis y primeras armas: *Opus dos* (1967)

El segundo libro publicado de Angélica Gorodischer propone una estructura recurrente en su narrativa: consiste en una serie de relatos que se desarrollan en el mismo espacio a lo largo de un período extenso de tiempo. Esta estructura, que, por ejemplo, se reitera desde el título en *Kalpa imperial*, pero también en *Las repúblicas*, pone de manifiesto en la narración continuidades y rupturas del mundo ficcional y las sociedades que lo habitan.

En el caso de *Opus dos*, el mundo ficcional se desarrolla en un futuro de la humanidad en otro planeta, al que tuvo que exiliarse luego de algún tipo de cataclismo nuclear, tematización propia de la ciencia ficción de la época. La característica fundamental de la sociedad presentada es que implica una inversión directa de la dominación de blancos sobre negros, tópico que liga la novela a su contexto de producción, en pleno desarrollo político y teórico de instancias antirracistas en la segunda mitad del siglo XX. A su vez, el primer relato establece otro elemento característico en la narrativa de esta etapa de la autora: la presencia de una elaboración historiográfica que condiciona tanto el mundo narrado como la lectura. En “Presagio de reinos y aguas muertas”, un grupo de arqueólogos, excavando ruinas de la civilización terrícola perdida, protagoniza una nueva fundación mítica de Buenos Aires, y una nueva línea de interpretación del pasado humano. En la relación de los personajes con el presente postapocalíptico de la narración, la búsqueda de la felicidad final humana se plantea desde el comienzo.

“Este Carriego”, se dijo Iago Lacross, “acaba de decir la frase clave del hombre: voy a ser feliz. La seguridad de un futuro que nunca llega, deseable, inminente e imposible. Uno va a ser feliz algún día, mañana, dentro de cinco minutos. La humanidad va a ser feliz, el hombre va a encontrar su lugar y su sentido [...]”. (Gorodischer, 1967, pp. 11-12)

El idealismo de Iago Lacross es utópico en tanto como lectores estamos al tanto de su cíclica imposibilidad en el universo planteado. La reflexión de Lacross sobre las desgracias humanas continuas es acompañada por sus preocupaciones en torno del color de piel de su hijo, “un chico de piel un poco pálida al que le aseguran que él es tan negro como los demás” (p. 20). El pueblo que encuentran fue, lamentablemente, otro pueblo guerrero, como prueban los restos del “ejército arjentino [sic]” (p. 22) en el desierto de la antigua Buenos Aires. La postulación de lo que fue el territorio argentino en tanto “desierto” es a la vez un elemento que propone leer hacia atrás una continuidad del pasado histórico nacional, como una nueva variante del tema de lo cíclico en la novela. La posibilidad o imposibilidad de la paz para la humanidad es donde se juega en esta novela la tensión utopía/distopía.

La postulación de una historiografía propia en el mundo ficcional es retomada en “Cómo llegar a ser feliz”, el segundo relato del libro, y termina de constituirse como el anclaje de interpretación de ese mundo. Allí, un profesor universitario mantiene un debate interno en el que involucra las hipótesis de Lacross popularizadas a lo largo del tiempo que pasó entre una historia y otra, mientras se manifiesta como un racista conservador. El pasado que repone el personaje presenta una civilización profundamente atomizada y aislada que se dejó llevar por fuerzas irrationales. El personaje y las tensiones políticas que operan en el mundo ficcional se construyen desde las distancias de la narración, la enunciación y la focalización. De este modo, entre el primer y el segundo relato se proponen la historia y el conflicto de este futuro posible de la humanidad.

El resto de los relatos, que avanzan en el futuro, escenifican instancias muy situadas e identificables de resistencia a la dominación racial con las que, como propuso Elvio Gandolfo en su prólogo a *Casta luna electrónica*, “tenemos la impresión de que se trata de una ficción testimonial acerca de los años en que fue escrita” (Gorodischer, 1977, Prólogo, p. 13). Se trata de organizaciones clandestinas, agentes dobles de la raza dominante, búsquedas éticas, complicidades institucionales con la cultura racista, etcétera. Gandolfo apuntó también en tiempo presente la evidencia de una evolución en los dispositivos literarios y ficcionales de la autora posterior a

la publicación de *Opus dos*. Al mismo tiempo, el pormenorizado análisis que realiza Cisternas Rossel (2012) de este libro, integra *Opus dos* al relato postapocalíptico de la ciencia ficción y puntualiza los esencialismos que la novela desenmascara como motivo central. En la novela, el cataclismo nuclear vuelve a ocurrir y la humanidad prueba los lastres que acarrea, mientras que las manifestaciones de resistencia se intercalan proponiendo una tendencia utópica y una esperanza que tampoco cesan de existir.

En este sentido, creo que en *Opus dos* se pone de manifiesto la participación de zonas de la obra de Gorodischer de la noción de distopía crítica propuesta por Martorell Campos (2021). Estas distopías se caracterizan por atenuar “la irremediable intervención del miedo administrando pequeñas dosis de esperanza e impulsos utópicos, distanciándose del derrotismo históricamente achacado al género” y por contener múltiples “anotaciones antiautoritarias y reflexivas” (p. 220), dos aspectos que caracterizan esta novela y las otras obras que analizaré. Puntualmente, creo que la tendencia crítica de Gorodischer que se comprueba en *Opus dos* es el germen de la elaboración inmediatamente posterior que la posiciona como emergente local del corpus que conforma la ciencia ficción feminista de la década de 1970 (Hollinger, 2003).

Utopía, distopía y masculinidades en el espacio-tiempo: *Bajo las jubeas en flor* (1973)

La ciencia ficción de Angélica Gorodischer se inscribe en un momento específico del desarrollo de la teoría feminista, en un contexto de elaboración política de los feminismos y las disidencias sexogenéricas a nivel internacional y en un momento particularmente prolífico de la ciencia ficción feminista y de debates entre autores de ciencia ficción cuir. La correspondencia entre escritoras argentinas y Ursula Le Guin es solo un botón de muestra de la conciencia que las autoras tienen sobre los intercambios posibles entre los feminismos y su literatura, que también se verifica en la “Entrevista” a Le Guin realizada por Diana Bellesi (1981) para el tercer número *El péndulo II*.

Entre otros, algunos aportes teóricos, como los de Wittig (2006), Butler (1982, 1990) y Haraway (1995), permiten establecer diálogos relevantes con textos de ciencia ficción feminista de las décadas de 1970 y 1980. Es importante destacar que la crítica y los investigadores no siempre han leído desde estas coordenadas las primeras etapas de la obra de Gorodischer (Yannopoulos, 2018), así como que la lectura en clave de feminismo fue interpretada desde otras tendencias, como los feminismos esencialistas y radicales, y no las que aquí propongo (Maradei, 2020). Una interesante contribución al respecto es la de Urraca (1995) quien afirma la pertinencia de esta lectura en clave de género de la ciencia ficción de Gorodischer:

[...] she subverts the parameters of science-fiction from within, drawing attention to issues of sexism, sexual identity, and the oppression of the dominant sexual morality. Rejecting the model of the all-female societies common in science fiction written by women, Gorodischer instead calls for the “inclusión del hombre en los espacios femeninos”. (p. 86)

De esta manera, al leer los cuentos de *Bajo las jubeas en flor* (1973), se revela la puesta en juego de sentidos políticos diversos y la distancia crítica con la –agotada para ese momento pero aún muy presente– ciencia ficción androcéntrica (Hollinger, 2003, p. 129).

Esta distancia crítica se lleva a cabo narrativamente desde la organización de los personajes (mayoritariamente masculinos) y sus vínculos, desde la ironía que tiñe las voces narrativas y focalizadas, y desde las diferentes resoluciones de las peripecias, que en la intertextualidad que establecen con la literatura clásica y androcéntrica de ciencia ficción, imbuyen de opciones y multiplicidades las tendencias lineales y superficiales de esos relatos. Si bien estas tendencias se manifiestan en todos los cuentos del libro en mayor o menor medida, me detendré puntualmente en dos de ellos.

En los cuentos “Bajo las jubeas en flor” y “Los embriones del violeta”, la autora desarrolla nuevas sutilezas en las focalizaciones peculiares de su literatura: la narración es realizada desde un punto de vista antropológico y desde subjetividades masculinas. Este mecanismo, que constituye una reapropiación de dispositivos y elementos de la ciencia ficción de la

primera mitad del siglo XX, es aprovechado de una manera específica, que interroga y se distancia de ciertas formas de esas masculinidades literarias.

“Los embriones del violeta” es un relato de colonización del espacio exterior cuyos personajes son dos tripulaciones enteramente masculinas de dos naves humanas. La tripulación de la nave Niní Paume Uno se halla en una misión de rescate en Salari II, un planeta supuestamente inhóspito, en el que se ha perdido una nave humana anterior, la Luz Dormida Tres. Al llegar, descubren que el planeta posee agua, flora y fauna y, al tiempo, que sus extraños habitantes son la tripulación perdida y viven en consonancia con sus deseos humanos más profundos. No tienen interés alguno en ser rescatados ni, mucho menos, colonizados. Estos personajes viven aislados entre sí, pequeñas utopías individuales que consiguieron gracias a las condiciones excepcionales, casi mágicas, del planeta y son interpelados por el grupo de viajeros para abandonar Salari II y regresar a la vida en la Tierra.

Ahora bien, el lingüista de la tripulación recién llegada, Leo Sessler, además de ser la perspectiva que guía la focalización del relato, es el único personaje cuya reacción ante las formas de vida imposibles de las que es testigo no es negativa, sino más bien admirada, mientras que se des-identifica del resto de sus compañeros (especialmente los militares) y toma partido por los terrícolas devenidos en salarianos felices. La reacción incómoda de sus compañeros hacia aquello que están presenciando, así como la violencia idiosincrática del conjunto de soldados, establece una tensión entre individuo, deseo y sociedad que se explora en todo el libro. La demostración que hace Sessler de lo profundamente violento de la actitud de los soldados prepara las condiciones para ser luego él quien detiene la intervención homofóbica del más joven con una bofetada.

No, se dijo Leo Sessler, no, no, un hombre no puede recorrer el espacio, pisar otros mundos, deslizarse en silencio, hundirse en las atmósferas, preguntarse si alguna vez va a volver y para qué está ahí, y seguir siendo nada más que un Comandante de la Fuerza.

—Y yo no puedo cargar con la responsabilidad de desprestigiar al Cuerpo. Nunca he oído una mayúscula con mayor claridad que ésa.

—Llevando a la Tierra a cinco oficiales homosexuales.

Entonces Reidt el joven estalló. Leo Sessler cruzó hasta él en dos trancos y le dio una bofetada.

—¡No pueden! —gritaba Reidt el joven [...]. ¡No pueden obligarme a estar al lado de esa basura! ¡Basura! ¡Basura! ¡Putos asquerosos! ¡Viciosos inmundos! —otra bofetada—. ¡Bárranlos! ¡Me han ensuciado! ¡Estoy sucio! (Gorodischer, 1973, p. 141)

Esta escena que pone en primer plano los matices subjetivos de la masculinidad y el deseo, entra en diálogo directo con algunas del primer cuento homónimo del libro *Bajo las jubeas en flor*, otro típico cuento de viajeros espaciales. En este caso, un capitán es detenido en un planeta-prisión cuyos modos son extraños y solemnes, en donde los prisioneros se organizan en torno de un patriarca. La violencia sexual dentro de la prisión se lleva a cabo de un modo casi ritual y permite profundizar aún más en las posibilidades de las perspectivas masculinas, dado que el capitán asiste atónito a la naturalidad de los prisioneros ante sus condiciones de vida. Si bien en este libro los relatos no están ligados por la historia, la exploración de los personajes permite establecer ciertos paralelos e interpretar la complejidad de la relación de los personajes masculinos con su ética sexual. Ahí donde Leo Sessler es quien más comprende y defiende los modos de vida disidentes de los personajes, el narrador de “Bajo las jubeas...” se resigna ante su propio deseo y accede a la violación colectiva del joven Percy:

El viejo viejísimo se permitió todavía la inmunda comedia de hacer como que no se decidía, y Percy tuvo que insistir. Retrocedí enfurecido, y decidí que no tomaría parte en esa bajeza. Pero cuando Percy se desnudó y nos sonrió, me acerqué a él si bien cuidando de estar siempre a sus espaldas para que no me viera la cara. Cuando todo terminó, me fui a dormir, tranquilo y triste. (p. 23)

Ahora bien, los cuentos de *Bajo las jubeas...* establecen entre sí otras relaciones: la presencia del texto “Ordenamiento de lo que es y canon de las apariencias” es una pista fundamental que recorre varios de los cuentos y puede ser leído como anclaje de la relación que esos cuentos establecen en su trama con la narración y con la lengua, tematizadas como tecnologías fundamentales de transmisión, comprensión y relación entre los

personajes. Es un objeto que organiza el universo al tiempo que indica la existencia de una estructura que lo sostiene, de un modo de entender, mediante la palabra, el conjunto del universo¹.

El epígrafe del libro funciona, también, como unificador de la propuesta: “*Savoir le nom, dire le mot, c'est posséder l'être ou créer la chose. Marcel Granet*” (Gorodischer, 1973). El dispositivo se completa, entonces, con la inserción de la posición enunciativa del paratexto, externa a la narración, y queda ligado a los problemas propios del “giro lingüístico” en el postestructuralismo de los 1970 y los proyectos políticos que se hicieron eco de este proceso. Siguiendo a Villanueva Mir (2018), creo que la crítica distópica aparece en estos textos en relación dialéctica con lo utópico en función de dar cuenta de las injusticias sociales y los límites en las posibilidades de su transformación:

Las estructuras sociales reales, pues, pasan a cuestionar el ideal, en una operación dialéctica inversa a la que proponía el pensamiento utópico, y en una doble oposición al concepto de utopía: en tanto que “buen lugar”, ya que el presente se expresaría en términos de “catástrofe” o “barbarie”, y en tanto que “no lugar”, puesto que la distopía apunta precisamente a la existencia material de la injusticia y la opresión en la sociedad. (p. 508)

Como vimos, los mundos que se construyen en el libro retoman el tópico fundamental en la ciencia ficción del viaje al espacio, mediante el que se plantean tanto los límites del androcentrismo en dicha tradición literaria como la idea de mundos posibles: son, de alguna manera, “islas”, espacios aislados con organizaciones político-sociales específicas que ponen en crisis el estatus ético de los personajes. Nuevamente, esta

¹ Abundan las referencias borgianas (y en este caso, alephianas) en los escritos de Gorodischer. Borges es, abiertamente, parte del ecosistema de ciencia ficción con el que la narrativa de Gorodischer de esta época dialoga. Del mismo modo, en “Los embriones del violeta”, el planeta llamado “Salaris II” subraya la intertextualidad central del cuento con *Solaris* de Lem. En este sentido, y considerando la especificidad política de estas escenas, el uso de la intertextualidad en Gorodischer también puede analizarse como parte de la inserción de la autora en el pensamiento de su época, en tanto es un dispositivo propio de la politización de los géneros de ciencia ficción, utopía y distopía en la segunda mitad del siglo XX.

instancia está necesariamente mediada por la presencia de narradores irónicos que interpelan e interpretan. El narrador irónico es propuesto también por Villanueva Mir (2018) como elemento fundamental de la ficción distópica contemporánea: “Si la utopía perseguía una función crítica desde una posición de autoridad intelectual, la distopía busca la complicidad del lector mediante la ironía, para que reconozca los peligros y amenazas ya existentes en su sociedad” (p. 510). Los narradores de *Bajo las jubeas...* muestran frecuentemente una valorización y condena de los hechos, al tiempo que denuncian las consecuencias de los supuestos que maneja la sociedad que están visitando.

“Esto lo hicimos nosotros”: *Las repúblicas* (1991)

En *Las repúblicas* la narración se fragmenta en cinco episodios que tienen lugar en diferentes territorios de lo que alguna vez fue Argentina. Esta estructura de un recorrido en “islas” es similar a la de *Bajo las jubeas en flor*, pero también *Trafalgar* (1979) y *Kalpa imperial* (1983)², en los que la totalidad del universo ficcional se construye a partir de la sumatoria de los espacios visitados. En *Las repúblicas* se pone en juego, además, el recorrido de la frontera entre una y otra republiqueta. En este sentido, la novela propone lo que, siguiendo a Villanueva Mir (2018, p. 518), podría describirse como un rasgo propio de las ficciones distópicas contemporáneas: una dialéctica de recorrido espacial entre isla y frontera.

En *Las repúblicas*, el territorio que una vez conformó la República Argentina se ha fragmentado en siete provincias o republiquetas (República del Rosario, Ladocta, Labodegga, Entre dos Ríos, Yujuy, Ona y Riachuelo). El libro, publicado en 1991 (aunque contiene un relato fechado en 1984), establece una distopía posible dentro del territorio argentino, que ahora está fragmentado y en el que están planteadas tensiones y guerras entre las pequeñas divisiones político-territoriales. El recorrido a través del mapa de las repúblicas es guiado, en parte, por agentes de la

2 En ambos casos, año de publicación original.

CIDOS, una institución de espionaje internacional que aparenta tener relativa autonomía y poder respecto de los poderes locales.

El segundo relato de la novela, “Al Champaquí”, también el más extenso, es el que fue escrito en 1984 y orienta en la organización del mundo ficcional mediante el derrotero subjetivo de una/un agente. Los agentes de la CIDOS tienen la capacidad, artilugio tecnológico mediante, de transformar su cuerpo y su género³, además de la capacidad de regeneración física, resistencia y longevidad. Estos agentes se dejan leer sin dificultad como ciborgs harawaianos (Haraway, 1995), lo que nos permite establecer nuevamente una correlación entre los imaginarios y debates sociopolíticos de los feminismos y feminismos cuir de las últimas décadas del siglo XX y aquellos presentes en la ciencia ficción feminista. El ciborg para Haraway implica necesariamente una lectura irónica de los modos esencialistas de las tendencias políticas de su tiempo.

Retomando la mencionada relación entre Le Guin y Gorodischer, la cuestión del cambio de sexo/género es uno de los temas centrales en la novela de la primera *La mano izquierda de la oscuridad*, de 1969. Promediando la década de 1980 las autoras se conocían mutuamente y la relación de sus actividades políticas y literarias con las tendencias feministas está registrada en entrevistas y documentales (Curry, 2018; Radar, 08/02/2018).

En “Al Champaquí”, el pasaje de narradora a narrador implica la visita a la capital (pocos espacios disponen de la tecnología necesaria: bases de operaciones de la CIDOS) y la consideración de qué forma es mejor para atravesar las fronteras que requiere atravesar el (ahora, el) agente. La misión de este agente no es clara, y a medida que recorre territorios dentro de Ladocta, la organización político militar lumpenizada de la republiqueta en cuestión (extrapolable a las otras) se vuelve cada vez más evidente. Las

³ La asociación cuerpo femenino-género femenino / cuerpo masculino-género masculino es parte de la novela, pero también parte de lo que se tematiza en el mismo relato. Esta disrupción de cuerpos y géneros puede leerse en continuidad, en tanto complejización, con los hombres feminizados tanto subjetiva como físicamente, en los relatos de *Bajo las jubeas en flor*.

convicciones del agente, a su vez, se tornan laxas al encontrarse con una comunidad aislada, utópica, que pretende transformar las condiciones ecológicas de sequía que impiden el desarrollo de sociedades más virtuosas en el territorio. El agente se ve tentado de quedarse a tal punto que, cuando se va, decide que su destino está sellado en esa comunidad, aislada y utópica, y que volverá como mujer para tener hijos con uno de sus habitantes:

Voy a San Francisco de Cabrera, voy en busca del buró de la CIDOS, “Juegos Y Entretenimientos, Lo Que Usted Espera Y Lo Que Usted No Espera”, voy en busca de Cenis, voy a ser mujer de nuevo. Y voy a volver al Champaqui y a La Clemencia y voy a tener un hijo con Yarbo, o una hija. Por los vanos de las puertas, sobre el pino en damero, en busca de la sombra verde, del agua de mi vientre, caminan un hombre y una mujer. (Gorodischer, 1991, p. 79)

Como se puede notar en la conclusividad de su final, al haber sido escrito con anterioridad a los otros textos de la novela, este relato funciona como gran organizador del mundo propuesto, así como de las tensiones entre distopía y utopía que la novela explora. Cuando se leen en conjunto, lo que se construye es un mundo distópico con una población fragmentada, en algunos pocos casos organizada más allá de los gobiernos, y un devenir beligerante y paranoico de las clases dominantes. Así, el primer relato, “Un domingo de verano”, tiene como protagonista a una familia patricia de la República del Rosario, que sale a disfrutar un pic-nic en un paisaje amarillo y desolado, donde el pequeño espacio reverdecido que encuentran se plantea como una anomalía. En el viaje se ponen de manifiesto la tensión adentro-afuera que recorre tanto los espacios de la familia como los territoriales, las desviaciones incestuosas propias de la endogamia y el orgullo ridículo (ridiculizado) de una oligarquía venida a menos. Los hitos de los cuales se enorgullecen para evitar el ataque de “otros” son los de una dominación que ya no tiene efecto más que para el relato intrafamiliar, a tal punto que, hacia el final, lo que ocurre no es un ataque, sino la fuga hacia esos otros amenazantes de una de las hijas dilectas, que estaba por casarse. El afuera al que se fuga Leila es también un afuera del matrimonio orquestado, que queda posicionado como parte del relato y las necesidades familiares.

En consonancia, en cada uno de los otros relatos aparece alguna forma de la burocracia política o militar que pone de manifiesto la decadencia de dichas instituciones. En esta distopía, la catástrofe ambiental se conjuga con un agotamiento de las formas de gobierno que resultan ineficientes o aisladas en el mejor de los casos, y peligrosamente viles en el peor. De este modo, la distopía se realiza como un devenir posible del estado del mundo hacia fines de la década de 1980. En “En la meseta” y “El inconfundible aroma de las violetas silvestres” los lectores conocen el panorama global en el que se inscriben las repúblicas, un futuro en el que Rusia es imperio y tiene una zarina, Bolivia se posiciona como una potencia mundial rica en recursos y en organización política, y las intrigas envidiosas de las clases dominantes se proyectan en ideales fascistas de exterminio social y una improbable supremacía tecnológica frente a las otras repúblicas, pero también ante los otros gobiernos del mundo.

El último de los relatos se llama “Las máquinas infernales” y es el segundo en extensión. En este caso, la narración también está fragmentada y cambia alternativamente entre un agente de la CIDOS y la hija de un inventor. El título es fuertemente sugerente en lo que a la imaginación político-histórica argentina del siglo XIX refiere: “máquina infernal” es, entre otras referencias histórico-literarias (Kurlat-Ares, 2018) el nombre que se le dio al dispositivo con el que se realizó un intento de atentado a la vida de Juan Manuel de Rosas en 1841. El dispositivo había sido recibido por Manuelita, la hija del gobernador, y no cumplió su objetivo por una falla inesperada. En el cuento de Gorodischer, las máquinas infernales son, en parte, las máquinas de guerra que crea el padre de Wakolda, la protagonista, y que vende al presidente de Entre dos Ríos para atacar a otras repúblicas. La máquina presentada dispara varios proyectiles por minuto, como debería haberlo hecho aquella entregada a Rosas, aunque, como aquella, no cumple su cometido y es destruida antes de funcionar. El hombre de la CIDOS confunde aquí también sus convicciones y su misión deja, por momentos, de ser clara. Hacia el final del relato, sin embargo, la historia de amor planteada entre los protagonistas queda trunca por el deber: el hombre de la CIDOS lleva a Wakolda hacia la organización para reclutarla, al tiempo que algo (un algo

predicho por el Seldon de la *Fundación* de Asimov) empieza a ocurrir. Ese algo está, como los brotes verdes inesperados, como los valles construidos por las comunidades utópicas, como el runrún que oye el agente de la CIDOS durante todo el relato, atravesado por la vuelta del agua a los territorios de las repúblicas. Siguiendo nuevamente la lectura de Kurlat-Ares (2018),

[...] el texto plantea posibles formas de oposición articuladas o bien desde la ética o bien desde búsquedas individuales que revelen aquello que en un sistema opresivo se les escamotea a los sujetos. Si la salida utópica prueba ser una búsqueda compleja y no siempre alcanzable, es en el espacio de la resistencia que organizan las mujeres donde el texto provee un modelo de respuesta al delirio destructivo de las repúblicas: los personajes giran hacia su interioridad para descubrirse. (p. 295)

Del espacio exterior al desierto interior

La experimentación con las dinámicas de la utopía y la distopía presente en la obra de Angélica Gorodischer es lo suficientemente sólida para inscribirla en dichas zonas literarias de la narrativa argentina y latinoamericana. A lo largo de sus novelas y libros de cuentos, la autora ha explorado una serie de instancias de politización que permiten interrogar tanto la historia argentina como los imaginarios políticos que la atraviesan. De este modo, desde el planteo de una antigua sociedad de guerreros en *Opus Dos* hasta las inquietudes ecológicas y territoriales de *Las repúblicas*, pasando por la crítica al pánico sexual de *Bajo las jubeas...* la narrativa de Gorodischer opera a partir de tensiones estético-políticas con marcada originalidad y complejidad, y sus personajes revisan sin tapujos tendencias humanas del siglo XX en sus diversos devenires.

Las perspectivas de análisis de las formas no realistas, de ciencia ficción y utópicas y distópicas están siendo exploradas nuevamente en los últimos años. Los trabajos de este reciente corpus crítico proponen lecturas y acercamientos libres de prejuicios o análisis esquemáticos. Si consideramos que la imaginación del futuro requiere de intervenciones que la revitalicen, una respuesta posible es estudiar de este modo el diálogo entre las obras y los imaginarios políticos de su tiempo y territorios.

Referencias

- Bellesi, D. (1981). Entrevista. Entrevista a Ursula K. Le Guin. *El péndulo II*, (3), 53-61. <https://ahira.com.ar/ejemplares/el-pendulo-ii-03/>
- Butler, J. (1982). Variations on Sex and Gender: Beauvoir, Wittig, and Foucault. En S. Benhabib y D. Cornell (Eds.), *Feminism As Critique: On the Politics of Gender* (pp. 128-142). University Of Minnesota Press.
- Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. Routledge.
- Cisternas Rossel, E. (2012). Opus dos, anticipando el fin y la reconstrucción del orden. *Revista Herencia*, (3), 65-77. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3999080>
- Curri, A (Directora). (2018). *Worlds of Ursula K. Le Guin* [Película]. The Center for Independent Documentary.
- Gorodischer, A. (1967). *Opus 2*. Minotauro.
- Gorodischer, A. (1973). *Bajo las jubeas en flor*. Ediciones de la Flor.
- Gorodischer, A. (prólogo de Gandolfo, E.). (1977). *Casta luna electrónica*. Andrómeda
- Gorodischer, A. (1991). *Las repúblicas*. Ediciones de la Flor.
- Gorodischer, A. (2018). *Kalpa Imperial*. Emecé.
- Gorodischer, A. (2006). *Trafalgar*. Emecé.
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinvención de la naturaleza*. Cátedra.
- Hollinger, V. (2003). Feminist theory and science fiction. En E. James y F. Mendlesohn (Eds.), *The Cambridge Companion to Science Fiction* (pp. 125-136). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CCOL0521816262.009>
- Kurlat Ares, S. (2018). *La Ilusión Persistente: Diálogos entre la ciencia-ficción y el campo cultural*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Kurlat Ares, S. y De Rosso, E. (Eds.). (2021). *La ciencia ficción en América latina: Crítica. Teoría. Historia*. Peter Lang.
- Maradei, G. (2020). *Contiendas en torno al canon: Las historias de la literatura argentina posdictadura*. Corregidor.
- Martorell Campos, F. (2021). Nueve tesis introductorias sobre la distopía. *Quaderns de Filosofia*, 7(2), 11-33. <https://doi.org/10.7203/qfia.7.2.20287>
- Urraca, B. (1995). Angelica Gorodischer's Voyages of Discovery: Sexuality and Historical Allegory in Science-Fiction's Cross-Cultural Encounters. *Latin American Literary Review*, 23(45), 85-102. <http://www.jstor.org/stable/20119697>
- Romero, I. (2018, 8 de febrero). La mano izquierda de Borges. *Radar*. <https://www.pagina12.com.ar/93274-la-mano-izquierda-de-borges>

Yannopoulos. A. (2018, 6 de junio). La transgresión de género en las primeras obras de Angélica Gorodischer, un ideosemá clave para la lectura de los textos. *Babel* [Online], (37). <https://doi.org/10.4000/babel.5126R>

Villanueva Mir, M. (2018). De la isla a la frontera. La problematización del espacio en la ficción distópica contemporánea. *Tropelías: Revista De Teoría De La Literatura Y Literatura Comparada*, (29), 506-521. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2018292083

Wittig, M. (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Egales

Las dis(/u)topías en la adaptación posliteraria: *Radical* y *Concrete Utopia*

Dys(/u)topias in Post-literary Adaptation: Radical and Concrete Utopia

David Lea

Universidade de Santiago de Compostela, España

david.ferron@rai.usc.es • orcid.org/0000-0003-4605-6539

Recibido: 27/09/2024. Aceptado: 05/12/2024.

Resumen

Radical y *Concrete Utopia* son dos adaptaciones estrenadas en el año 2023 y cuyo punto de unión se sustenta en dos ejes determinantes para el tema del presente artículo. Por un lado, ambas participan del fenómeno de la adaptación posliteraria, el primero como aquellos relatos filmicos surgidos de procesos transformativos desde la prensa digital y el segundo como resultado de la transposición cinematográfica desde el *webtoon*; y por el otro, los conceptos de *utopía* y *distopía* recorren transversalmente el contenido de ambas narraciones, aunque en direcciones opuestas. Mientras que *Radical* propone un escenario distópico que evoluciona hacia el ideal utópico, *Concrete Utopia*, por su parte, propone un relato utópico que deviene distopía postapocalíptica. En este contexto, el objetivo del presente ensayo es presentar y analizar el término de *dis(/u)topía*, que englobaría los procesos ucronicos presentes en los casos de estudio a través del procedimiento teórico de los estudios de adaptación y, señaladamente, la adaptación posliteraria típica del siglo XXI, sin olvidar el eterno debate de la cuestión de la fidelidad.

Palabras clave: adaptación posliteraria, fidelidad, utopía, distopía, ucronía

Abstract

Radical and *Concrete Utopia* are two adaptations released in 2023, whose point of union is based on two key axes for the theme of this article. On the one hand, both participate in the phenomenon of post-literary adaptation, the first-one as those film stories arising from the transformation processes of the digital press and the second-one because of the cinematographic transposition from the webtoon; on the other hand, the concepts of *utopia* and *dystopia* go through the content of both narratives, although in opposite

directions. While *Radical* proposes a dystopian scenario that evolves towards the utopian ideal, *Concrete Utopia*, on the other hand, proposes an utopian account that becomes post-apocalyptic dystopia. In this context, the aim of this essay is to present and analyze the *dys(u)topia* term, which would encompass the uchronic processes present in the case studies through the theoretical procedure of adaptation studies and the post-literary adaptation typical of the 21st century, without forgetting the eternal debate about the fidelity question.

Keywords: post-literary adaptation, fidelity, utopia, dystopia, uchrony

La dis(/u)topía como manifestación del conjunto ucrónico, y este, a su vez, como las primeras reflexiones sobre la historia especulativa divergente al respecto del relato fáctico en el siglo XIX, reúne en su conceptualización las ideas de un futuro apocalíptico convertido en pasado alternativo, de utopía convertida en escenario distópico o de contrafactualismo convertido en relato alterno¹.

Más allá de la ucronía, la dis(/u)topía, que conjuga las ideas de idilio y agresión (Tomás Moro), también ha proyectado la idea del futuro dis(/u)tópico. Muy tempranamente, la obra de Moro (1516)² ya ilustró la correlación entre lo utópico y distópico, dado que la existencia de la isla idílica dependía en su realización de la contraparte bárbara y violenta que era reducida o aislada. Lo que es lo mismo, la existencia del cielo presupone también la del infierno. Como resultado, se obtiene una distopía definida por el espacio de la “frontera” ineludible en oposición a la utopía como concepto de “isla” protectora y proveedora de un orden (Villanueva Mir, 2018, pp. 516-517). Este concepto se rescata del pensamiento del filósofo, quien concebía la “isla imaginaria, sede del estado ideal” (p. 507). Por todo ello, el planteamiento del concepto *dis(u)/topía* se torna procedente al

1 Charles Bernard Renouvier (1815-1903), fundador del neocriticismo o neokantismo, crea el neologismo *ucronía* a partir del ensayo filosófico *Uchronie ou la utopie dans l'histoire* (1876) para definir el fenómeno de la utopía en la historia, que luego se convirtió en un género literario.

2 El término *utopía* es acuñado por Thomas More en *Libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus, de optimo republicæ statu, deque nova insula Utopia* (1516).

englobar en su denominación las dos partes de un todo que ya era identificado por Moro en las primeras manifestaciones de lo utópico.

Por otra parte, Thomas Leitch (2004; 2007) es quien establece la noción de una nueva realidad posliteraria y la asume en el mundo de la adaptación, su campo de especialización y estudio. Este autor, cercano a la idea de considerar que el núcleo de los estudios de adaptación es la actualización de las viejas historias, intenta hacer una categorización de lo que denomina *post-literary adaptation*, donde las obras de origen adaptadas ya no son textos clásicos, novelas modernas o relatos literarios canónicos, sino textos que circulan en otros medios y soportes del nuevo mundo. Esta descripción es reutilizada por Simone Murray (2011) para hablar de las ““post-literary’ adaptations” (p. 5).

En este contexto y partiendo del tema central de estudio de este artículo: de la distopía a la utopía en *Radical* y de la utopía a la distopía en *Concrete Utopia*, el carácter reversivo de los casos de estudio permite una exploración de los conceptos propuestos. *Radical* es un filme mexicano del año 2023 dirigido por Christopher Zalla, resultado de una adaptación de prensa digital, cosa en la que podría situarse su carácter posliterario. El artículo fuente parte de la premisa de “nuevos métodos radicales para que los niños aprendan” (Davis, 2013, párr. 9), o cómo la llegada de un profesor a un colegio de una zona desfavorecida cambia totalmente la forma de aprender de los escolares y mejora sus resultados mediante aprendizajes heterodoxos; de ahí la mención al método radical de enseñanza (y el consecuente cambio de paradigma). Tanto el artículo de Joshua Davis (2013) para *Wired*, como la adaptación filmica (Zalla, 2023), proponen un escenario distópico que evoluciona hacia una situación utópica. Sin embargo, se produce el efecto contrario en *Concrete Utopia*. Este filme coreano dirigido por Eom Tae-hwa (2023) es la adaptación de un *webtoon* (manga o cómic online) titulado *Pleasant Neighbours*, secuela de *Pleasant Bullying*, creado por Kim Sungnyung (2014). Aquí, la convivencia utópica en un edificio de viviendas evoluciona hacia un escenario distópico y postapocalíptico como resultado de un fenómeno sobrenatural.

Tema y método aplicado

Leitch (2024) defiende la idea del cine como una estructura circular en la que todo se repite cíclicamente. Por ende, sugiere que el “cine de atracción” (pp. 3-5) es una realidad de muchas de las producciones contemporáneas, como puede suceder en los casos propuestos, y que esto ya sucedía en los orígenes del cine como medio con las propuestas de Georges Méliès.

El propio autor introduce en el año 2004 la noción de *post-literary adaptation*, que daría lugar a un artículo de título homónimo en el que teoriza sobre el cambio de paradigma en las fuentes de adaptación, pasando de las literarias o novelísticas a otros medios. Es debido al hecho de adaptar desde fuentes no eminentemente literarias, como en los casos que se proponen de la prensa y el *webtoon*, con una mayor relevancia de lo visual, que Leitch introduce la expresión de *adaptación posliteraria*. Aunque no llega a definirla como tal, sino simplemente a desglosarla en unas pocas categorías, en ella no incluye los tipos de adaptaciones en las que se centra este artículo. Por tanto, en una ampliación de sus propuestas, se pueden añadir los dos estudios de caso que contempla este análisis: la adaptación de prensa y la adaptación de un *webtoon*, con los filmes *Radical* y *Concrete Utopia*, respectivamente, compartiendo la característica fundamental de que ambos textos fuente tienen su origen en el medio digital: la prensa *online* en un caso y el manga en línea en el otro.

Otra de las cuestiones centrales de la teoría de la adaptación es el tema de la fidelidad en los procesos resultantes, por lo que esta discusión también encontrará brevemente su espacio en este ensayo. El debate abarca desde las primeras manifestaciones del campo de estudio mediante la figura de George Bluestone (1957), hasta la actualidad más reciente amparada en los discursos de recepción.

Sin embargo, el tema fundamental de este estudio es la relación entre la distopía y la utopía. Su transformación de la una a la otra se pone de manifiesto en la producción audiovisual mediante dos vías: de la distopía a la utopía en *Radical* y de la utopía a la distopía en *Concrete Utopia*. Estos dos caminos de ida y vuelta en la adaptación filmica de carácter posliterario

parten de un sentido de la espectacularidad que brinda a la audiencia los contextos polarizados de las dos vertientes dicotómicas en un todo único, lo que podríamos llamar “dis(/u)topía”.

La metodología de análisis, por tanto, centrará la cuestión en el contenido temático de las obras propuestas, sintetizado en el concepto acuñado de *dis(/u)topía*, pero también en el continente o forma de expresión en la que se estudiará específicamente su carácter de adaptación posliteraria y el problema de la fidelidad del discurso.

Radical

Leitch, en su primera categorización del año 2004 y la posterior del año 2007, no incluyó dentro del paradigma de la adaptación posliteraria aquellos procesos que llevaban a la gran pantalla historias surgidas en los medios periodísticos; es decir, los filmes adaptados a partir de artículos de prensa o revistas. Una de las motivaciones posibles de su invisibilización es el hecho de que en la mayoría de los casos los artículos no son reconocidos como textos adaptados, sino que los filmes se inspirarían o se basarían en historias reales que, además, habrían aparecido en la prensa. Otra de las razones podría deberse a la opinión generalizada de que las historias periodísticas son relatos de dominio público y que, por tanto, en su traslación al medio cinematográfico no se está adaptando un texto, sino más bien unos hechos acontecidos en algún lugar y momento determinados. Sin embargo, la realidad es que muchos artículos de prensa o revistas han servido de fuente previa para elaborar guiones filmicos, aunque no se reconozca en todos ellos de manera clara o explícita. Del mismo modo, el carácter posliterario de estos casos viene dado en tanto que el texto periodístico suscita el debate sobre su existencia o no como género literario. Según Luis Carandell (1998) “a la pregunta de ¿es el periodismo un género literario? yo contestaría sin vacilar que sí, aunque tendría que precisar algunos conceptos antes de dar mi respuesta. Evidentemente, no todo periodismo es literatura” (p. 13), mientras que Sonia Fernández Parratt (2006) es más tajante al afirmar que “ambas actividades se sirven mutuamente y a menudo se debate sobre la dificultad

para establecer unos límites que, si bien en ocasiones resultan difusos, demuestran que periodismo y literatura no son lo mismo” (p. 275).

Uno de los mayores especialistas en las relaciones entre el medio periodístico y el medio fílmico es Brian McNair (2011), quien llega a afirmar que “the Film-makers’ fascination with the fourth estate goes back to the earliest days of the cinema” (p. 366), proponiendo el ejemplo del filme *Citizen Kane* (de Welles). Sin embargo, el trabajo de este autor se centra más en la presencia de la prensa en el cine como inspiración temática sin adentrarse realmente en la adaptación de historias surgidas en los periódicos como contenido fílmico. La premisa que conduce su investigación es la atracción que ejerce el denominado *cuarto poder* o *Fourth Estate* en la audiencia y, ante todo, sobre los cineastas a la hora de crear obras de clara inspiración temática en el medio periodístico.

Existen varios ejemplos de estas dinámicas de adaptación: entre otros, pueden mencionarse, por un lado, *Argo*, estrenada por Affleck en 2012 como adaptación de un artículo de Joshuah Bearman publicado en *Wired* (“How the CIA Used a Fake Sci-Fi Flick to Rescue Americans From Tehran”) y de los libros escritos por el exagente de la CIA Tony Méndez: *Master of Disguise: My Secret Life in the CIA* (1999) y *Argo: How the CIA and Hollywood Pulled Off the Most Audacious Rescue in History* (2012); y por otro lado, *A Nightmare on Elm Street*, estrenada por Wes Craven en 1984 y, como él mismo reconocería en una entrevista del año 2008, inspiraba en una serie de artículos del *LA Times* sobre hombres que provenían de familias inmigrantes del Sudeste Asiático y habían muerto en medio de pesadillas (Biodrowski, 2008).

Radical (Zalla, 2023) es el resultado de la adaptación de un artículo para la revista *Wired* escrito por Joshua David en el año 2013 y titulado “Un nuevo método radical de aprendizaje podría desatar una generación de genios”. La trama principal, coincidente en ambos relatos, el periodístico y el fílmico, se centra en las vidas de los estudiantes de la escuela primaria José Urbina López, situada en una ciudad fronteriza entre México y Estados Unidos, concretamente Matamoros, al lado del estado de Texas, y cuya población asciende a unos casi quinientos mil habitantes. La historia sigue

al protagonista, Sergio, un profesor que llega a la escuela con un método revolucionario de aprendizaje, y a Paloma, la alumna más brillante del centro.

Aunque no se trata de una distopía al uso, el escenario que se describe, que al mismo tiempo es el escenario real que recoge el artículo periodístico, es la de una ciudad violenta, caótica y sucia. Este último calificativo remite a una de las cuestiones sobre las que insisten los dos relatos, acerca del basural de grandes dimensiones que se encuentra próximo a las inmediaciones de la ciudad. El hecho más significativo a este respecto es que una de las protagonistas del filme, la mencionada Paloma, una de las estudiantes más prometedoras del centro, vive al lado del mencionado basural ya que su padre se dedica a vender chatarra que rebusca entre los desperdicios, mientras padre e hija conviven en una chabola sin apenas recursos.

La escuela, en concreto, y la ciudad, en general, también sufren de todas estas carencias al estar sometidas al constante asedio de la violencia de los carteles de droga, el nulo acceso a Internet, los constantes cortes de electricidad y la vida en un ambiente persistente de hostilidad y desesperanza invocado en una unión nihilista tanto por las propias familias de los estudiantes como por parte del cuerpo docente de la escuela. Una de las escenas más impactantes de la película es, precisamente, la muerte de Nico, otro estudiante prometedor que se ve involucrado en un ajuste de cuentas entre pandillas.

El conjunto de estas circunstancias conforma esa suerte de escenario distópico que, aunque alejado de las distopías más típicas y repetidas por géneros como el de la ciencia ficción, sirve de base para erigir una comedia dramática basada en hechos reales. Unos hechos que, obviamente, difieren en los dos relatos. Si bien los personajes centrales de Sergio y Paloma componen ambas narraciones, el artículo de prensa tiene una clara orientación didáctica dirigida a informar sobre nuevos métodos de aprendizaje y sus aplicaciones en distintos lugares y centros del mundo. Mientras el filme tiene una clara vocación dramática apelando a unas

figuras antiheroicas que se abren paso en un mundo hostil para triunfar ante la adversidad.

Es por todo ello que la construcción del escenario distópico funciona mucho mejor en el filme, que alcanza las cotas de clímax dramático con la muerte trágica de Nico y la crisis existencial de su guía y profesor Sergio, hechos ficcionalizados que no están presentes en el relato periodístico. El carácter descriptivo y prescriptivo del artículo de prensa da paso a una dramatización cinematográfica en el proceso de adaptación, aunque ambas historias sean casi idénticas en líneas generales. Un claro ejemplo de ello, en clave cinematográfica, es la importancia del reparto y de sus actuaciones en el filme, especialmente la de Danilo Guardiola en el personaje de Nico, que al igual que otra de las protagonistas, Paloma (Jennifer Trejo), es un actor no profesional. De hecho, el filme deja de lado la pedagogía o los métodos de enseñanza (foco fundamental del artículo), para recurrir a uno de los tópicos fílmicos tradicionales: el toque sentimental de la relación entre Nico y Paloma, brillo habitual sobre el que se construyen una gran mayoría de relatos cinematográficos, o el *feel good movie* autoconcluyente en el *happy ending*. El filme, pese a no tratarse de un drama escolar al uso, presenta unas actuaciones llenas de sentimiento y que dan un soplo de aire fresco al género, apoyadas en una banda sonora articulada en torno al tema “Gassenhauer” (1974) de Carl Orff y dirigida por Pascual Reyes. Este tema, en concreto, se utiliza para marcar las transiciones en los momentos transformadores o de evolución del método didáctico.

Así, el desarrollo y objetivo de ambos relatos difiere. Mientras la revista evoluciona hacia la revisión de casos similares en otros centros internacionales y concluye con la enumeración de una serie de escuelas o proyectos orientados hacia las mismas técnicas *radicales*, el filme muestra una evolución desde la distopía inicial consumida por el nihilismo ante un futuro desolador, hacia la utopía esperanzadora que se abre paso frente a resistencias varias. El factor desencadenante del cambio siempre es la figura central del docente, Sergio, que inspira a sus alumnos, significativamente a Paloma y a Nico (que en el filme se aprovechan para hacer surgir el interés romántico cinematográfico) y los lleva desde la

pesadilla distópica hasta el sueño utópico. Esa transformación no sucede, como se comentaba, sin dificultades. El progreso de la enseñanza y del aprendizaje del alumnado se va pautando con las técnicas heterodoxas de Sergio, que coinciden superficialmente con las descritas por Davis en *Wired*. Sin embargo, la dramatización cinematográfica tiende a poner el foco en los enemigos/villanos que intentan poner freno a la utopía: primeramente, el director, luego el resto del cuerpo docente y finalmente las autoridades nacionales de educación cuando llegan los exámenes. Y, al mismo tiempo, la tragedia irrumpre para frenar la vía utópica y hacer regresar la distopía con la muerte de Nico³. La resolución, sin embargo, vuelve a dar lugar al idilio, unos protagonistas resilientes ante todas estas dificultades logran unos resultados excelentes en las pruebas nacionales. Esto coincide también con los datos presentados en el artículo: “Paloma sacó la calificación más alta en todo el país, pero los otros alumnos no se quedaron muy atrás. Diez sacaron calificaciones en matemáticas que los pusieron en el porcentaje 99.99 de todo México” (Davis, 2013, párr. 89). Por tanto, el filme concluye en el pico ideal, erradicando así el maleficio distópico e imponiendo el ideal utópico en el conjunto dis(/u)tópico. De hecho, el texto cinematográfico introduce un añadido fílmico de dramatización conclusiva respecto al texto periodístico, al cerrar circularmente con la escena de la feliz reunión de los personajes del profesor y el director en la playa, empujando hacia el mar una pequeña barca nombrada La Paloma, en clara referencia a la protagonista real de esta historia de superación y esperanza.

Concrete Utopia

3 Nuestra propuesta del concepto de “dis(/u)tópia” no implica, por supuesto, novedades en términos absolutos, sino que es una forma de expresar terminológicamente una relación en la que se viene insistiendo mucho desde hace un tiempo. Como recuerda Nuñez Ladeuze (1985), la asociación de la utopía al idilio, a lo positivo, que responde a la concepción inicial de Tomás Moro basada en un “consuelo utópico del criterio ideológico del autor, soñador, más o menos ilusionado, de la ciudad perfecta, de la república ideal” (p. 50), y de la distopía al desastre, a lo negativo, proviene de que “al desvanecerse la ilusión sólo queda el maleficio” (p. 67). Aquí observamos en ambos filmes de nuestro corpus una evolución o transformación narrativa entre esos polos o una alternancia dentro del relato, en ese todo que podríamos llamar “dis(/u)tópico”.

La *post-literary adaptation* de Leitch (2004, p. 1; 2007, p. 257) menciona también algunos ejemplos que ilustran esta nueva era para los procesos de adaptación cinematográfica, como son la oleada de películas de superhéroes/heroinas Marvel y DC Comics surgida a finales del siglo pasado y comienzos del XXI, es decir, la adaptación al cine de cómics. Sin embargo, cabría añadir un fenómeno más en relación con el caso de análisis, que es el de la traslación de la producción *manga/webtoon* al texto filmico.

Aquí se introduce la cuestión del *sorpasso* literario por el diseño gráfico y las historietas animadas como fuentes de inspiración para la adaptación cinematográfica, sin entrar en el debate de las consideraciones del cómic o el *manga* como medios o entidades con una idiosincrasia propia. De hecho, siguiendo la línea inaugurada por Leitch, la creciente importancia y opulencia del universo Marvel o DC en el medio cinematográfico actual y su expansión a los medios de *streaming*, al igual que la expansión del *manga* en Occidente, ha dado lugar a casos (cuasi)infinitos que se han sucedido en las pantallas en las últimas décadas; sin embargo, parecen haber llegado a un punto crítico de sobreproducción. John G. Cawelti (1976), que introdujo los signos de agotamiento de un género filmico basándose en los ejemplos del *western* y el género policiaco a través de cuatro enfoques, ilustra este hecho: el enfoque paródico se ha observado con el filme *Deadpool* (2016, Miller), el enfoque nostálgico con *Logan* (2017, Mangold), el desmitologizante con *The Boys* (2017-, Prime) y el reafirmante con *The Batman* (2022, Reeves).

La expansión de la creación gráfica en series o en *streaming* también ha sido vertiginosa. Claros ejemplos de ello son el universo *TWD* (*The Walking Dead*), adaptación de la obra gráfica de Robert Kirkman; la serie *The Boys* (2019-), emitida en la plataforma Prime Video del gigante Amazon y adaptada del título homónimo de Garth Ennis y Darick Robertson, cuya intención es expandir el universo con la producción de nuevas historias y *spin offs*; o *Shingeki no Kyojin* (2013-) de Tetsuro Akari, popular desde su primera emisión en la cultura audiovisual mundial por el grado de impacto en la audiencia y su difusión en redes sociales. Llegó a ser considerada como una adaptación “perfecta”, llegando a coronarse en el año 2021

como la serie más vista de todo el mundo en plataformas, siguiendo el modelo de fenómenos televisivos a la altura de *TWD* o *GOT* (*Game of Thrones*), pero siendo significativamente la primera de habla no inglesa en lograrlo.

Eloy Fernández Porta (2007), si bien es uno de los autores que defienden la idea de una sinergia entre la literatura y el nuevo paisaje mediático, donde prima la representación de lo visual con su concepto de *textualidad mediática*, teoriza sobre la noción posliteraria del “cómic como cómplice en el asesinato de la literatura” (p. 311). El autor retoma la idea vanguardista del asesinato de la literatura para plantear la “reveladora paradoja: el límite o extremo de la literatura planteado, originariamente, en forma de cómic” debido a la importancia de la imagen en la construcción estructural de la página del cómic y el papel secundario de lo textual como soporte indicativo en forma de didascalia que también depende intrínsecamente de su composición visual en la ordenación de la viñeta (p. 312). Sin embargo, el autor vuelve a aunar ambos medios, el textual y el visual, al complementarlos en su realización de carácter posliterario como es en el caso del cómic o la novela gráfica, pues, como él mismo dice, en ningún momento se propone una “*negación de la literatura*” sino una crítica del mercado editorial, que en nuestros días se traduce en su implosión hacia los modelos transmediáticos de consumo (p. 327; cursivas en el original).

Estas consideraciones sobre la era posttextual, donde el audiovisual ha desplazado a lo literario en sus concepciones más arcaicas, son recogidas por otros autores a la hora de definir nuevas modalidades o formatos de creación en las que ocupa un papel central la imagen. Es el caso del periodista estadounidense Farhad Manjoo (2018), quien, a propósito de esa denominada era posttextual que caracteriza la actualidad digital, asevera que “the defining narrative of our online moment concerns the decline of text, and the exploding reach and power of audio and video” (párr. 2).

Cabe destacar brevemente que los orígenes del *manga* en Japón se remontan a la tradición del *Ukiyo-e*, el cual es definido por múltiples

especialistas como el antecedente que explica el boom de esta expresión artística en la cultura nipona. Aunque en otros casos se habla de inspiración, también se acostumbra a coincidir en la consideración de esta disciplina artística como precursora del fenómeno gráfico. Su particularidad reside en el propio significado en lengua japonesa del término, el cual se traduciría como “imagen del mundo flotante”, tomando como referencia por ejemplo uno de los cuadros más populares en la sociedad japonesa y que representa una embarcación enfrentándose a las olas del mar embravecido (Bell, 2004). En lo estético, este movimiento artístico nipón que se remonta a la época Edo (1603-1868) no se limita solo a su carácter popular como representación pictórica o incluso literaria, ya que en sí mismo encierra toda una narrativa cultural y original que simboliza la historia de todo el país y se retiene en el colectivo general de sus habitantes, sino que también apela a su metodología de creación mediante los procesos de grabado sobre madera que se engloban en este movimiento. La creación de estas primeras estampas japonesas que encerraban narrativas a través de la exhibición de imágenes en formato físico palpable funcionó como precedente al paradigma posterior. El grabado en madera pasó a convertirse en imagen gráfica sobre papel, pero se conservó la relevancia de los relatos transmitidos a través de imágenes (García Rodríguez, 2005).

El *webtoon*, aislado de su adaptación al cine, funciona independientemente en unas coordenadas más próximas al consumo de lo gráfico/visual en línea, aunque mantenga la línea temática distópica. Por ello, la cuestión de la creciente importancia del *manga* en el mundo gráfico y del *webtoon* en el medio digital se traslada también hacia su consideración como un producto de adaptación que debe ser estudiado desde la óptica posliteraria. Su explosión en el mundo vivió claramente dos épocas doradas: por un lado, el boom de los años noventa a nivel mundial y, por el otro, la etapa actual de las plataformas de VoD o *streaming* que hacen posible su consumo inmediato de forma digital.

Concrete Utopia (2023, Tae-hwa) es la adaptación del *webtoon* (*manga* o cómic online) *Pleasant Neighbours*. Se trata de una traslación de la animación estática online al *live action* o el filme estándar, como ya pasó

con *One Piece* o *Fullmetal Alchemist*. La historia en este caso, al contrario que en el anterior, presenta la convivencia en un lugar idílico, transformando la isla segura de Moro en un bloque de viviendas que debido a un desastre natural (un terremoto de grandes dimensiones) se volverá un lugar de convivencia distópica en un escenario postapocalíptico.

Si se parte de la premisa de que “en la ucronía se presentan modelos del mundo mejores o peores (al alza o a la baja) que en el que se vive” (Murcia, 2014, p. 174), el modelo propuesto por el filme (y antes por el *webtoon*) es el de un mundo que en ese conjunto ucrónico hace el viaje desde la existencia utópica hasta la catástrofe distópica.

En este caso, la distopía coexiste con el relato de alteridad: luego del desastre, surge una oposición entre la comunidad que reside en el edificio Imperial Palace Apartments y aquella otra comunidad, dígase, la agresora, que intenta acceder al mismo ante el recrudescimiento de las condiciones de vida en el exterior. A su vez, el “cronotopo” (Bajtín, 1989) de la isla protectora y proveedora de un orden utópico, que se remonta a Tomás Moro (Villanueva Mir, 2018, pp. 516-517), es retomado pero invertido en su valencia: el aislamiento del edificio se vuelve distópico y da lugar al tema de la frontera ineludible.

La utopía previa al desastre no es el estado idílico, sino la estabilidad vital y social de una comunidad cualquiera en su existencia rutinaria. El filme de Tae-hwa presenta una ciudad de Seúl aparentemente desprovista de conflictos que rápidamente es consumida por el desastre de la desolación provocada por un terremoto de dimensiones titánicas que la destruye casi por completo, dejando solo en pie, paradójicamente, y retomando la cuestión del insularismo, un bloque de edificios. A partir de ahí el filme centra la mirada en los residentes de ese edificio que de forma inexplicable permaneció intacto tras la catástrofe, lo que también permite que en los primeros momentos del cataclismo aún se mantenga un espejismo del “utopismo” (Bloch, 2004) entre la comunidad; sin embargo, y a medida que la supervivencia se vuelve más complicada, el ideal colectivo comienza a ser doblegado por los distintos intereses individuales y las dobles morales que hacen estallar el conflicto. Así pues, la “pulsión

utópica” (Jameson, 2009) de la cotidianeidad del vecindario en su convivencia acomodada da paso a una realidad práctica agresiva.

Todas esto se manifiesta en los distintos personajes que se van presentando en la trama, identificados con el apartamento que ocupan: Yeong-tak (Lee Byung-hun), residente del 902, el autoproclamado líder ante la crisis y punta de lanza en la defensa de la isla protectora del Imperial Palace Apartments ante los agresores (la gente que no reside en el edificio); el joven matrimonio conformado por Min-sung (Park Seo-joon) y Myeong-hwa (Park Bo-young), del 602, que si bien son los encargados de salvaguardar la moral compasiva en el edificio, él se acaba convirtiendo en la mano derecha del líder; Geum-ae (Kim Sun-young), del 1207, la líder en la sombra que mueve los hilos; o Do-gyun (Kim Do-yoon), del 809, el inadaptado en la sociedad funcional que tras la catástrofe ve su oportunidad para abrirse paso como mesías cuya herramienta de actuación es la violencia, amparado precisamente en el discurso de defensa de la moral ante la corrupción, la misma que él ejerce impunemente. En el lado de los agresores cabe destacar al personaje del sintecho (Uhm Tae-goo), que representaría una supuesta amenaza hacia la comunidad utópica, cuando en realidad es una de las víctimas en la realidad práctica distópica tras la hecatombe.

Considerada como producto de adaptación, cabe decir que la película se aleja bastante del argumento del *webtoon*, aunque ambos comparten la premisa del desastre natural traumático y la estética postapocalíptica. De hecho, si el filme parte de un estado inicial de paz que se altera por el infortunio y se transforma en una guerra por la supervivencia entre comunidades que luchan por el espacio protector, el *webtoon* se limita a ilustrar un drama escolar de acoso en un espacio educativo cerrado sobre sí mismo debido a la misma catástrofe. Más concretamente, el escenario postapocalíptico descrito en el episodio cuarto del texto gráfico, tras el terremoto y el colapso de la sociedad, presenta un mundo en ruinas en el que se sigue a Oh Jin-guk, un estudiante de primer año. Se llega a insinuar incluso que el suceso fue debido a un evento lunar extraordinario, ya en el episodio octavo. Realmente, en esta segunda parte, que es la que adapta el filme, la trama se sucede ya en el exterior, al contrario que en la primera

parte donde la historia solo progresaba en el sótano del colegio. Por otro lado, ambas tramas evolucionan de manera diferente.

En la película, el relato dis(/u)tópico da lugar a una serie de dilemas sobre la entidad de lo utópico y lo distópico que se disputan constantemente entre el interés colectivo y el individual según la moralidad que se aplique: ¿se debe defender al colectivo del Imperial Palace Apartments frente a otros colectivos externos? ¿Se debe ampliar el colectivo e integrar todas las comunidades individuales poniendo en peligro la existencia de la isla protectora? Al final, esos dilemas se dejan de lado y sobreviene una lucha de intereses entre individuos que manipulan al colectivo protegido en su favor, lo que da rienda suelta a la violencia y a la realidad distópica. En este sentido, cobra relevancia una de las tesis de Martorell Campos (2020), concretamente la séptima, que dice “la distopía no excluye a la utopía ni es necesariamente su contrario” (p. 21), aunque en este caso concreto sí esté actuando en clara oposición, por substitución de la convivencia idílica. De hecho, por ejemplo, en el caso anterior sucedía lo inverso: la utopía no excluía a la distopía, pero actuaba como su opuesto transformador.

La discusión sin fin: una cuestión de fidelidad

El principio de adaptación sostiene que el resultado de este proceso puede ser consumido e interpretado en su todo con independencia del objeto adaptado, es decir, que la fidelidad no es el elemento central que debe regir al proceso. Este principio, por tanto, desmiente que en los casos que se han analizado, el resultado fílmico sea dependiente o deudor de su precedente periodístico o gráfico. Con esto, lo que se pretende decir es que el análisis de la presencia de lo dis(/u)tópico en los ejemplos propuestos no se ha regido por un ejercicio comparatista de qué hay en el filme que no estaba en la fuente o la inversa, sino por arbolar un todo ucrónico en el que las cuatro producciones incurren desde la dis(/u)topía, aun siendo su presencia más clara en unos que en otros.

Para Bluestone (1957) “when the filmist undertakes the adaptation of a novel [...] he does not convert the novel at all. What he adapts is a kind of

paraphrase of the novel—the novel viewed as raw material” (p. 62). Es decir, lo que se podría considerar en ambos casos el *parafraseo* que enuncia el autor reside en la línea temática dis(/u)tópica que mantiene su presencia en los cuatro relatos con sus tramas y sus particularidades. Por lo que, la cuestión de la fidelidad quedaría sobrepasada y ya no aplicaría el eterno prejuicio de “the never-ending quest for the sources of authority because that quest, with all the problems it raises, is so central to adaptation studies” (Leitch, 2020, p. 26).

De hecho, Linda Hutcheon y Gary Bortolotti (2007) consideran que la propia terminología orienta al campo de estudio hacia consideraciones erróneas sobre el objetivo de la adaptación, provocando “as the language of “original” and “source” so treasured by fidelity discourse suggests, the (post-)Romantic (and capitalist) valuing of the originating creative artist-genius explains in part the denigration of adaptations” (p. 445). Como se comentaba anteriormente, aunque a lo largo del presente artículo sí se ha recurrido a la palabra *fuente* para remitir la argumentación a un caso precedente en la definición del proceso, la cuestión de la fidelidad no se ha aplicado, desplazando su foco sobre los temas de articulación de la discusión: ucronía, utopía y distopía. Dado que, al final, todo se reduce a una cuestión de “a fidelity of reception: a faithfulness to the experiences with texts and fragments of texts that are embedded in our lives, and which actually help structure our lives” (Cutchins y Meeks, 2018, p. 309).

Conclusiones dis(/u)tópicas

Kamilla Elliott (2003), desfocaliza el debate de la adaptación canónica sobre la cuestión de la fidelidad y lo centra sobre las particularidades de los dos lenguajes diferenciados, el literario y el fílmico. Esta postura, aunque muy extendida en los estudios de adaptación de la primera década de los años 2000, tiene su contestación en el presente artículo a través de la exemplificación de diferentes tipos de adaptaciones posliterarias que no necesariamente precisan de una fuente con fuerte presencia narrativa para erigir sus relatos, sino de un nexo temático anclado a las temáticas de

convivencia y destrucción tan presentes en las sociedades polarizadas de hoy.

Una de las conclusiones a la que se debe atender, entrando ya de lleno en las reflexiones sobre utopía y distopía, es el hecho constatable en el análisis del crecimiento exponencial de estas dinámicas temáticas. En los últimos tiempos, se ha vuelto una cuestión central lo que aquí hemos llamado “dis(/)topía” o lo que dice Nohelia Llerena Ccasani (2015) sobre el tiempo de la distopía cuando se pregunta si “no será que ese tiempo es más bien una contradicción diametralmente proporcional a la utopía que se propone” (p. 210). Se llame ucronía o se llame dis(/)topía, las inversiones conceptuales han sido analizadas en los dos casos de estudio, revelando que ambos escenarios ni son tan alejados el uno del otro ni necesitan estar separados en distintos relatos, sino que pueden convivir como las dos caras de una misma realidad o como estados que se alternan en una misma narración. La ucronía, para concluir, entendida como un punto de construcción tensionada entre utopía y distopía dialoga con la sexta tesis propuesta por Martorell Campos (2020) que establece que “la distopía se transforma en utopía, y viceversa” (p. 19). Esa fuerza transformadora, tensionada y construida dualmente, proporciona el caldo de cultivo de las tramas dis(/)tópicas de los mundos ficcionales analizados.

Referencias

- Bajtín, M. M. (1989). *Teoría y estética de la novela: Trabajos de investigación*. (Trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra). Taurus.
- Bell, D. (2004). *Ukiyo-e Explained*. Global Oriental.
- Biodrowski, S. (2008, 15 de octubre). *Wes Craven On Dreaming Up Nightmares*. Cinefantastique. Recuperado de Archive.today.
<https://archive.ph/20120629063436/http://cinefantastiqueonline.com/2008/10/15/wes-craven-on-dreaming-up-nightmares/>
- Bloch, E. (2004). *El principio esperanza* (vol. 1). Trotta. (Original publicado en 1954).
- Bluestone, G. (1957). *Novels into Film*. Johns Hopkins University Press.

- Carandell, L. (1998). El periodismo, género literario. En A. van Noortwijk y A. van Haastrecht (Eds.), *Periodismo y literatura* (pp. 13-16). Brill.
https://doi.org/10.1163/9789004484597_003
- Cawelti, J. G. (1976). *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. University of Chicago Press.
- Cutchins, D. y Meeks, K. (2018). Adaptation, fidelity and reception. En D. Cutchins, K. Krebs y E. Voigts (Eds.), *The Routledge Companion to Adaptation* (pp. 300-310). Routledge.
- Davis, J. (2013, 11 de noviembre). Un nuevo método radical de aprendizaje podría desatar una generación de genios. *Wired*. <https://www.wired.com/2013/11/aprendizaje-independiente/>
- Elliott, K. (2003). *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge University Press.
- Fernández Parratt, S. (2006). Periodismo y literatura: una contribución a la delimitación de la frontera. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 12, 275-284.
<https://revistas.ucm.es/index.php/ESMP/article/view/ESMP0606110275A/12330>
- Fernández Porta, E. (2007). *Afterpop: La literatura de la implosión mediática*. Berenice.
- García Rodríguez, A. A. (2005). *Cultura popular y grabado en Japón, siglos XVII a XIX*. El Colegio de México.
- Hutcheon, L. y Bortolotti, G. (2007). On the Origin of Adaptations: Rethinking Fidelity Discourse and 'Success' – Biologically. *New Literary History*, 38, 443-458.
- Jameson, F. (2009). *Arqueologías del futuro: El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Akal.
- Leitch, T. (2004). Post-literary Adaptation. *PostScript-Essays in Film and the Humanities*, 23(3), 99-117.
- Leitch, T. (2007). *Film Adaptation & Its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*. Johns Hopkins University Press.
- Leitch, T. (2020). Collaborating with the Dead: Adapters as Secret Agents. En B. Cronin, R. MagShamhráin y N. Preuschhoff (Eds.), *Adaptation Considered as a Collaborative Art: Process and Practice* (pp. 19-35). Palgrave Macmillan.
- Leitch, T. (2024). The Whole Hitchcock, and Nothing but the Parts. *Hitchcock Annual*, 27, 1-36.
- Llerena Ccasani, N. (2015). Ni apellido ni rama: La Ucronía en disputa con la Ciencia Ficción en el cine de todos, algún o ningún tiempo. *Foro Jurídico*, 14, 209-210.
<https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/forojuridico/article/view/13764>
- Manjoo, F. (2018, 9 de febrero). State of the Internet. *The New York Times*.
<https://www.nytimes.com/interactive/2018/02/09/technology/the-rise-of-a-visual-internet.html>

- Martorell Campos, F. (2020). Nueve tesis introductorias sobre la distopía. *Quaderns de Filosofía*, 7(2), 13-33. <https://ojs.uv.es/index.php/qfilosofia/article/view/20287>
- McNair, B. (2011). Journalism at the Movies. *Journalism Practice*, 5(3), 366-375. <https://doi.org/10.1080/17512786.2011.564885>
- Murcia, A. (2014). *El sentido de un comienzo: Pensamiento contrafactual, ucronía e imaginación histórica* [Tesis de doctorado, Universidad Carlos III]. <https://e-archivo.uc3m.es/rest/api/core/bitstreams/d49d145b-62f2-4349-a1e0-c750c872c669/content>
- Murray, S. (2011). *The Adaptation Industry: The Cultural Economy of Contemporary Literary Adaptation*. Routledge.
- Nuñez Ladeuze, L. (1985). De la utopía clásica a la distopía actual. *Revista de Estudios Políticos (Nueva Época)*, 44, 47-80.
- Renouvier, C. (2019). *Ucronía: La utopía en la historia*. (Trad. Pilar Ruiz Va Palacios). Akal.
- Soongnyung, K. (2014). *Pleasant Bullying*. Lezhin Comics. <https://www.lezhinus.com/en>
- Tae-hwa, E. (Director). (2023). *Concrete Utopia* [Película]. Climax Studio, BH Entertainment.
- Villanueva Mir, M. (2018). “De la isla a la frontera. La problematización del espacio en la ficción distópica contemporánea”. *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (29), 506-521. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2018292083
- Zalla, C. (Director). (2023). *Radical* [Película]. 3Pas Studios, Pantelion Films, Participant Media, EPIC Magazine, The Lift, Televisa-Univision.



De día y de noche: imágenes del mundo distópico en el cine mexicano

De día y de noche: *Images of the dystopian world in Mexican cinema*

Nahuel Almirón Rodríguez

Comisión de Investigaciones Científicas de la Provincia
de Buenos Aires - Universidad Nacional de Moreno, Argentina
n.almironrodriguez@gmail.com • orcid.org/0009-0008-3796-0714

María Milagros Sweryd Bulyk

Universidad Nacional de Moreno, Argentina
swerydbulykmaria@gmail.com • orcid.org/0009-0007-2212-146X

Recibido: 19/10/2024. Aceptado: 30/11/2024.

Resumen

El presente artículo se propone analizar la configuración del mundo utópico/distópico presentado en el filme *De día y de noche* (2010), dirigido por Alejandro Molina. Para lograr este propósito, se indagarán los elementos utópicos/distópicos que aparecen en esta obra cinematográfica: la uniformidad, el contrapunto interior/exterior, la ruptura de los vínculos familiares y la violencia. Asimismo, el artículo se propone indagar por qué el filme de Molina se puede catalogar como una película de ciencia ficción, reflexionando sobre el rol que adquiere la ciencia en la diágesis propuesta por el director mexicano.

Palabras clave: utopía, uniformidad, vínculos familiares, violencia, ciencia

Abstract

This article aims to analyze the configuration of the utopian/distopian world presented in the film *De día y de noche* (2010), directed by Alejandro Molina. To achieve this purpose, the utopian/distopian elements that appear in this cinematographic work will be investigated: uniformity, internal/external counterpoint, the breakdown of family ties, violence, among others. Likewise, the article aims to investigate why Molina's film is classified as a science fiction film, reflecting on the role that science acquires in the diegesis proposed by the Mexican director.

Keywords: utopia, uniformity, family ties, violence, science

Introducción

En el último siglo, el cine latinoamericano se ha expandido en el escenario cultural y político, reconociendo la demanda en la narración de historias “más locales”, arraigadas al contexto que vive la sociedad de cada país. Incluso, en los festivales internacionales de cine, como el de Cannes y Venecia, las películas latinoamericanas han adquirido una gran relevancia y acogedora recepción por parte del público.

Uno de los rasgos más característicos del cine latinoamericano es la visibilización de las diferentes culturas, costumbres y hechos históricos, en la que se muestra a una América Latina comprometida con la memoria colectiva y los derechos de los pueblos originarios. Otro de los elementos más representativos de esta filmografía continental es la capacidad de crítica: los cineastas plantean distintas problemáticas relacionadas con temas como el trabajo, la educación, la política y la erradicación de la violencia de género.

De día y de noche (2010) es un film mexicano dirigido por el productor Alejandro Molina, a partir de un guion que escribió con Roberto Garza Angulo. La película pasó por algunos festivales, como el Festival Internacional de Cine de Busan, el Festival de Morelia y el Festival Sci-Fi-London. La trama gira en torno a una sociedad dividida en dos turnos. A través del uso de una enzima farmacológica, el gobierno de la Cúpula soluciona el problema de la superpoblación, haciendo que la mitad de los habitantes del territorio viva de día y, la otra, de noche. Sin embargo, hay algunos de los personajes que intentan revelarse contra este sistema totalitario, aunque eso implique poner en riesgo su vida.

Así las cosas, el presente trabajo se propone indagar, a través de los acontecimientos mostrados en la película, la configuración del mundo utópico/distópico y *sci-fi* de la obra cinematográfica de Molina. En este sentido, el artículo estará dividido en seis apartados. En primer lugar, se

presentarán las distintas definiciones sobre utopía y las características que este tipo de relatos reúne para inscribirse en la tradición genérica ya mencionada. Luego, abordaremos las distintas nociones en torno a la ciencia ficción y cómo se materializan sus elementos más recurrentes en la construcción de un universo diegético regido por estas reglas. En tercer lugar, analizaremos algunos aspectos que Alejandro Molina presenta en su filme como problemas, sin abandonar el motivo de la obra, esto es, la pregunta por las consecuencias que tendría una sociedad organizada por una enzima para controlar su superpoblación. Además, desandaremos otros inconvenientes: la uniformidad, el contrapunto interior/exterior, la ruptura de los vínculos familiares y la violencia. En cuarto lugar, y como parte de los problemas que acompañan el inconveniente central que el filme propone, prestaremos atención a la ruptura de los vínculos familiares tradicionales y cómo, en consecuencia, los personajes principales construyen su personalidad y toman sus decisiones en relación a esta cuestión. Por último, indagaremos por qué el filme de Molina se inscribe como una película de ciencia ficción, pensando el rol que adquiere la ciencia en la diégesis propuesta por el director mexicano.

El presente escrito integra el PICYDT titulado *Imágenes de la utopía/distopía en el cine latinoamericano: entre lo político y lo fantástico*, radicado en el Centro de Estudios de Medios y Comunicación del Departamento de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Moreno (UNM).

Tipologías de lo utópico

La utopía, acuñada por primera vez por Tomás Moro en 1516, hace referencia a un no lugar o lugar que no existe, es decir, al establecimiento de un mundo ideal y perfecto que propone una realidad alternativa. Esta construcción suele ser gobernada por un carisma totalitario, que busca, mayoritariamente, instalar la individualidad y rechazar el presente actual. En este sentido, los conceptos de futuro y felicidad colectiva adquieren un papel importante para que la configuración de ese mundo utópico se alcance en el relato.

Otra característica que presenta la utopía está vinculada con el punto de vista del protagonista. Una vez que este toma conciencia de su diferencia, algunos autores sostienen que, “su esfuerzo por realizar su singularidad aumenta la distancia y agudiza la conciencia que no tiene lugar en el mundo estático y coercitivo que lo rodea” (Alonso et al., 2005, p. 35). Siguiendo en esta línea, el personaje se vuelve complejo y crítico respecto al orden establecido, de manera que el mundo utópico pasa a ser distópico, ya que se busca cambiar la realidad dominante.

Por otra parte, Luis Núñez Ladeuze (1985) afirma que “el fin práctico de la utopía, a través de su recorrido histórico, es la eficacia del poder, pues a través del lenguaje dominante la eficacia del poder consigue identificarse con la perfección de la comunidad” (p. 53). Sin embargo, dicha perfección termina transformándose en control social, independientemente de que esa sociedad imaginaria pretenda ser más o menos democrática. Es importante destacar, en línea con lo que sostenía Moro, el señalamiento de Nuñez Ladeuze en torno al mundo utópico y su negación del pasado como un elemento trascendental de su construcción. Solo que, para este autor, la negación del presente deja el camino marcado para la fe en el progreso tecnológico, que se transforma en disparador del establecimiento de un mundo ideal.

Otros autores sostienen que “las utopías no son elucubraciones en el vacío –aunque a veces puedan parecerlo–, sino que están directamente influidas (determinadas sería, quizá, un término demasiado rígido) por las condiciones mentales y materiales de la época y por la condición social de sus autores” (López Keller, 1991, p. 8).

Tal como señalan algunos autores que se ocupan del género, en todo texto utópico, se manifiestan también otras regularidades que son centrales para el desarrollo de la diégesis (Trousson, 1975, p. 45). Primero, podemos hablar de la uniformidad, una característica que pretende borrar todas las clases sociales. Su propósito es que los agentes inscriptos en el espacio social donde se instale esta norma vivan en igualdad de condiciones. En segundo lugar, y coexistente con la anterior, mencionamos la planificación. Esta, realizada a través de una serie de medidas y normas

por parte de una organización social o ente regulador, asegura el funcionamiento de la sociedad. Como tercer ítem en común resaltamos la fe en la ciencia: el progreso tecnológico adquiere una visión positiva porque viene a resolver las deficiencias del mundo real. En última instancia, y casi como punto cúlmine o derivación de lo anterior, todos los habitantes aceptan la renuncia a la libertad individual.

Tipologías de ciencia ficción

Mucho se ha hablado de un género como el de la ciencia ficción cuyas primeras apariciones, más allá de discusiones historicistas y genealogías diversas, datan del siglo XIX. Ejemplo de ello son el *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley, *La incomparable aventura de un tal Hans Pfaal* (1835) y *Revelación mesmérica* (1844) de Edgar Allan Poe. En cuanto a lo terminológico, se sabe que su nombre surgió en 1926 de la mano del escritor Hugo Gernsback, quien lo utilizó en la portada de la revista *Amazing Stories*, que fue la primera publicación estadounidense especializada en el género (Sadoul, 1971, p. 38).

Algunos autores afirman:

La ciencia ficción es una narrativa que nos presenta especulaciones arriesgadas y, muy a menudo, francamente intencionadas que nos hacen meditar sobre nuestro mundo y nuestra organización social o sobre los efectos y las consecuencias de la ciencia y la tecnología en las sociedades que las utilizan. (Barceló García, 2005, p. 3)

Siguiendo en esta línea, el género de ciencia ficción posee dos características fundamentales. Por un lado, podemos hablar de una especulación que se torna posible a través de la percepción que los seres humanos tienen de los cambios generados por la ciencia y la tecnología. En segundo lugar, se puede hablar de un tipo de reflexión en torno a la posibilidad de que un cambio científico resulte positivo o negativo para la sociedad. Además, el mismo autor sostiene que dicho género “puede considerarse, también, como una imprescindible herramienta para aprender a vivir en el futuro” (Barceló García, 2005, p. 6), enlazándolo con obras que muestran e imaginan en sus “mundos autónomos” distintas

visiones de posibles sociedades utópicas y distópicas. También se refiere a otro de los elementos característicos del género: su sentido de lo maravilloso, partiendo para ello de los efectos de lectura que estos mundos ficcionales y sus avances tecnológicos generan.

Por su parte, Fernando Ángel Moreno (2009) postula que la ciencia ficción es “un constructo retórico para desarrollar literariamente ciertas inquietudes” (p. 89). Es decir, una malla genérica que sirve para hablar de los múltiples problemas de las sociedades humanas, ya que existe un pacto ficcional que permite al lector juzgar con mayor o menor distancia el mundo descripto en comparación con el propio.

Por otro lado, Adriana Ábalos (2009-2010) sostiene que “cuando se propone una explicación racional, o basada en una ciencia que todavía no existe, tenemos la ciencia ficción” (p. 5). Siguiendo esta definición, podemos identificar en el género la existencia de algunos subgéneros que predominan en muchos relatos. Uno de ellos es la ciencia ficción *hard*, que agrupa ficciones donde la ciencia, la tecnología y la verosimilitud especulativa son protagonistas a través de historias que, en su aspecto narrativo, hacen hincapié en los conocimientos científicos y técnicos. Otro de los subgéneros es la ciencia ficción *soft*, que narra acontecimientos que se alejan de la ciencia y la tecnología. En el caso de la ciencia ficción latinoamericana, las temáticas de los relatos suelen estar vinculadas con distintos aspectos de las ciencias sociales, como lo sociológico, lo político, lo filosófico y lo psicológico (Kurlat Ares, 2012, p. 28).

Cabe señalar, para terminar con este recorrido, lo dicho por Ramón Freixas y Joan Bassa (1994), quienes reconocen en el género de ciencia ficción “tres tipologías del hombre de ciencia: el sabio loco, el aprendiz de brujo y el sabio patriota y mártir” (p. 41). El primero hace referencia a aquel científico irracional que crea experimentos para tomar venganzas personales. El otro, se caracteriza por realizar obras benéficas y sociales a través del uso de la ciencia. Por último, el sabio patriota y mártir es aquel que se sacrifica en el experimento fallido para salvar a la humanidad.

La deshumanización de los humanos

Recordemos que la película de Alejandro Molina nos propone conocer un mundo dividido en dos, donde algunos viven de día y otros de noche. Esta organización de la vida, el tiempo y el espacio personal es responsabilidad de un gobierno con perfil totalitario que, con el propósito de enfrentar el problema de la superpoblación, decide controlar su territorio dividiendo a la población en dos turnos, mediante el uso de una enzima farmacológica que lo posibilita. En esta sección prestaremos atención a las consecuencias de este avance científico, prometedor en un principio, pero cuyos beneficios se truncan cuando el filme avanza. En la diágesis propuesta por el director mexicano, la deshumanización se presenta a través del contrapunto interior/exterior, la uniformidad, la ruptura de los vínculos familiares y la violencia.

Aurora (interpretada por la actriz Sandra Echeverría), madre de Luna (en el filme *Gala Montes*), cuando se entera de que su hija tiene implantada una encima experimental piensa en huir al exterior, a un territorio no controlado por la Cúpula. La iniciativa se transforma en decisión cuando el personaje de Urbano (interpretado por Manuel Balbi), le cuenta que su padre fue obligado a producir la enzima que divide los turnos (Molina, 2010, 54m00s). El antídoto, producido a escondidas y exhaustivamente buscado por el gobierno de la Cúpula para ser erradicado, fue inyectado en Urbano y también en Luna. La revelación se da a través de mensajes grabados, comunicaciones que Urbano graba de día y Aurora puede escuchar únicamente de noche. La esperanza de Aurora por reencontrarse con su hija es el primer paso de una transformación que terminará con una serie de acciones y decisiones contra el sistema de gobierno propuesto por la Cúpula. Siempre de manera gradual, porque así es como sucede en el paso de la utopía a la distopía, la enzima dejará de ser promesa científica para convertirse en amenaza, un peligro que se expresa en forma de miedo y se relaciona con lo que vendrá. Así las cosas, para los personajes del filme que deciden revelarse, “el futuro aparece como un camino con escasas alternativas porque justamente el poder toma la forma de un destino difícil de eludir” (Retamal, 2016, p. 11).

Como ya hemos dicho, la Cúpula está buscando el antídoto que pondría fin al uso de la enzima farmacológica de turnos. Así, lo que pareciera haber sido una revelación de Urbano a Aurora a través de mensajes grabados y escuchados en la intimidad, dista de serlo, ya que el Señor (interpretado por Fernando Becerril) los escucha (Molina, 2010, 57m10s). Esto es posible gracias al sistema de vigilancia emplazado en todo el domo. En otras palabras y en clave genérica, la intimidad de los habitantes en el espacio gobernado por la Cúpula no existe.

En esta línea, el filme despliega una propuesta estética en la que abundan el uso de planos cerrados, acompañados de una fotografía con una tonalidad de colores ocres y un diseño de sonido que prioriza el uso del silencio por encima de cualquier ruido ambiental. El totalitarismo del Señor alcanza, inclusive, el tipo de vestimenta. Los habitantes no se visten como ellos desean, la ropa que portan es la que la Cúpula, como gobierno y sociedad uniforme, propone. En lo que respecta a la rutina, pareciera que, aparte del tiempo destinado a alimentarse, los habitantes de este espacio solo viven para mantener el orden del sistema con su trabajo. Es decir, viven para producir. La rutina dispuesta por los turnos supera, inclusive, una organización económica capitalista.

Los habitantes de la Cúpula respetan, sin excepciones, este sistema. Ellos despiertan, se alimentan y cumplen con su horario de trabajo. Luego, vuelven a sus habitaciones y esperan, a través de una advertencia emitida por la enzima farmacológica, el turno de reposo que les corresponde. La Cúpula no solo anula su privacidad, también elimina cualquier atisbo o intención de los agentes por usar su tiempo libre en algo que no sea lo que está planificado en esta rutina ¿Cómo se construye, entonces, la relación y la confianza entre Urbano y Luna?

El filme, en algunas partes, desiste de la utilización del diálogo ficcional como elemento de comunicación y elige mostrar la interacción entre la hija de Aurora y su tutor a través del compartir y del juego. Cuando hablamos de compartir, hacemos referencia a una escena puntual, la del desayuno. Aquí (Molina, 2010, 24m25s), Urbano y Luna despiertan y no dialogan, sino que se miran el uno al otro hasta comenzar a consumir los alimentos. El

ruido de las galletitas que Luna rompe, quiebra el silencio característico que domina las habitaciones de los habitantes de la Cúpula, dando lugar a una interacción que continuará a través del juego. En relación con esto, Urbano es quien invita a jugar reiteradas veces al Mikado¹ a Luna. Así, lo lúdico aparece en el filme como la representación de un deseo. Jugar no es solo una actividad infantil que genera en Luna una buena impresión de Urbano; es también una reminiscencia de lo pasional, algo que el Señor, como parte de su plan de gobierno, sostiene haber erradicado (Molina, 2010, 59m09s).

Ahora bien, la Cúpula sabe de la iniciativa de Aurora y, aunque Abraham (interpretado Juan Carlos Colombo) intenta buscar la compasión en el Señor, este le responde que su intención, impulsada por el deseo y las emociones humanas, será un fracaso mientras quiera sobrevivir en el exterior (Molina, 2010, 59m09s). El desenlace del filme es la ruptura sin retorno de Aurora y Urbano con la comunidad. En este punto la ciencia abandona su faceta esperanzadora y resolutiva de conflictos para empezar a generar un rechazo directo de las condiciones que propone. El quiebre de ambos personajes es, también, romper con la inmovilidad de la utopía planteada y pasar a lo que viene, casi un presagio de lo que sucederá en el desenlace del filme y de lo que López Keller (1991) formula como una tendencia del género: “el único cambio posible sería a peor” (p. 6).

La ruptura de los vínculos familiares

Hasta acá hemos referenciado elementos que hacen a la deshumanización de los protagonistas del filme. El problema se materializa a través de la vigilancia y la inexistente intimidad. Aunque son observados por la Cúpula, existen momentos de encuentro entre Luna y Urbano que se dan, principalmente, cuando comparten el desayuno y juegan al Mikado. En simultáneo, y hasta el momento del escape, la unión familiar entre Luna

¹ También conocido como juego de los Palillos Chinos.

y Aurora es sostenida por Aurora. Ella es quien decide, luego de la revelación de Urbano, huir al exterior.

A las preocupaciones de la Cúpula por conservar el poder, podemos sumar una más: mantener en el olvido la institución familiar. De hecho, la enzima que divide a la sociedad en dos turnos logra esto. De acuerdo a Bourdieu (1997), “la familia es el producto de un verdadero trabajo de institución, ritual y técnico” (p. 130), para afianzar por un tiempo duradero, sentimientos que aseguren la integración de un clan, característica ineludible por la que esta unidad existe y persiste en el tiempo. En *De día y de noche*, la Cúpula, tal como el Señor le hace saber a Abraham, se encargó de suprimir las pasiones, aquellas que en algún momento desordenaron los tiempos y trajeron, como única solución, la utilización de la enzima farmacológica. De la misma manera que el juego, aquí, los sentimientos de integración, esos que hacen que la familia se sostenga y se muestre como “una institución estable, unida e integrada” (Bourdieu, 1997, p. 130), quedan totalmente relegados cuando lo que importa es sostener un orden común. En este sentido, no hay clanes ni familias en esa sociedad que la película nos ilustra. Nadie, en todo el filme, hace referencia a su familia. Aurora es la única que lo hace. Precisamente, es la búsqueda de su hija la que la lleva a encontrarse con Urbano y huir del domo.

Solo a través del escape conoceremos el exterior. A medida que los tres protagonistas se aproximan a la salida, reciben en las afueras de la ciudad una alerta que les indica que, una vez fuera del territorio gobernado por la Cúpula, no se podrá volver (Molina, 2010, 65m10s). En esta secuencia que antecede el final del filme, hay mucha oscuridad. La única luz que se ve es la del vehículo en el que estos tres personajes viajan. El exterior, así, ilustra el temor de cualquier habitante que solo conoce el interior del domo: es oscuro, no se alcanza a distinguir ninguna estructura y es un espacio sin intervención alguna del hombre. La fotografía de la película acompaña la idea. Solo la luz del día otorgada por el sol es la que ilumina el viaje. El sonido vuelve a ser importante. En el exterior, a diferencia de lo que sucede dentro del territorio de la Cúpula, no hay silencio. Se pueden escuchar pájaros y gaviotas cantando, agua corriendo por los ríos, las olas

alcanzando la arena y el viento soplando en cada rincón de naturaleza (Molina, 2010, 68m55s).

Como parte del desafío que los lleva hasta este lugar, la enzima los mantiene todavía en turnos (Urbano y Luna despiertos a la noche y Aurora, a la mañana). Aunque desde el momento que deciden abandonar el domo están juntos compartiendo el mismo espacio, no entablan diálogo alguno ni están los tres despiertos hasta el desenlace del filme. Al amanecer, haciendo caso omiso de la alarma de activación de turno, Urbano y Luna se quedan dormidos en la orilla del mar (Molina, 2010, 82m25s). De repente, un eclipse irrumpen en el cielo. En ese preciso instante, y solo por unos segundos, los tres despiertan y pueden mirarse a los ojos. En ese escaso tiempo, la enzima no funciona. Finalmente, y después de abrazarse, los tres personajes mueren (Molina, 2010, 86m30s).

La ciencia como catalizador del orden establecido

Uno de los componentes que remiten al género de ciencia ficción en el filme es el desarrollo de una enzima para cambiar el turno de vida de los habitantes de la metrópolis y suprimir todo tipo de sentimientos y emociones, como la compasión, la empatía o la pasión. En este sentido, la ciencia adquiere un rol negativo y manipulador. Los científicos utilizan a niños como sujetos de prueba de laboratorio para llevar adelante distintos experimentos con la intención de lograr nuevos descubrimientos en el uso de la enzima farmacológica.

En la película, la ciencia persigue dos objetivos: por un lado, realizar el seguimiento de la implantación de la enzima en Luna (usada como objeto de experimentación), con el propósito de aplicarla en todos los ciudadanos con fines más oscuros de los que muestra la diágesis del filme. El plan es dirigido por el Señor, quien sigue las órdenes de la Cúpula. Este se caracteriza por tener una personalidad frívola y autoritaria, que expresa su violencia interior a través de la palabra y la mirada. El segundo objetivo representa la esperanza de encontrar el antídoto para que los habitantes puedan vivir sin la división en turnos, obviamente sin tener efectos o secuelas negativas. El objetivo principal es que, en un futuro no muy lejano,

la humanidad pueda vivir en armonía. La idea es defendida por Abraham, quien se muestra como un hombre sabio y comprensivo. Él intenta ir contra las órdenes de la Cúpula y siente empatía por la situación de Aurora, la progenitora de Luna. Aquí aparece otro componente de la ciencia ficción que es la figura del científico sabio, pero racional. Él cuestiona el orden establecido, los avances tecnológicos y, también, aborda temas filosóficos como la vida eterna y la nostalgia del pasado en los diálogos con Aurora. A tono con esta línea, aparece la reflexión como otro rasgo característico de la figura del científico. Es así que en algunas escenas podremos observar cómo Abraham y Aurora hablan de la vida antes de la Cúpula, de la forma del exterior (Molina, 2010, 11m37s y 29m30s) y de cómo impactaría la enzima si fuera aplicada con otros propósitos (Molina, 2010, 21m11s), lo que implicaría consecuencias letales para la vida de todos los habitantes del territorio.

A modo de cierre

La película de Alejandro Molina contempla tanto su adscripción a la narrativa utópica/distópica como su inclusión en el género de ciencia ficción, ya que retoma distintos aspectos característicos de ambas tradiciones para maximizarlos a lo largo del relato. De esta manera genera en el espectador una mirada reflexiva, y a la vez empática, sobre la situación de sus protagonistas y la idea de un “mundo ideal”.

Los elementos “utópicos” que resaltan en la obra cinematográfica son la renuncia a la libertad individual a favor de una lógica comunitaria, la supresión de las emociones y la erradicación de los conceptos de madre, padre e hijo como parte de la familia y de una intimidad afectiva buscada. Cada uno de estos componentes, característicos del género en el que se inscribe el filme, son aceptados por los habitantes de la metrópolis. En este aspecto, el gobierno de la Cúpula busca la sumisión de sus habitantes, lo hace mediante el uso de la fuerza bruta justificada por la ciencia. La enzima farmacológica no actúa sola como reguladora en el control social, también lo hacen las cámaras instaladas en todo el domo desplegando un dispositivo similar al panóptico. Así, lo íntimo, lo privado y los sentimientos

de los agentes que habitan este espacio social no existen. El gobierno de la Cúpula, en suma, expone a sus habitantes a quedar bajo una sumisión y pasividad estratégicamente controladas.

Resta volver a la pregunta por el lugar que ocupa la ciencia y el inconveniente que, en un principio, vino a resolver. Aquí es donde el problema de la superpoblación queda relegado. La enzima, ese avance que en un principio había llegado para resolver un problema más grave, deja de ser una solución que mejora la vida de las personas para llevar su nueva cotidianidad hacia una distopía catastrófica en la que un orden común, el de la Cúpula, se impone a los vínculos sociales, la interacción y el accionar de sus agentes.

Por todo esto, creemos que *De noche y de día* presenta la configuración de un mundo que se piensa como utópico, pero en verdad es distópico. Dicha comunidad se transforma así en un universo complejo y desalentador. Las herramientas del lenguaje cinematográfico, como la banda sonora, la captación del sonido ambiental, los diálogos, la iluminación y el encuadre son una inmejorable vía para expresar dicha transformación.

Referencias

- Ábalos, A. (2009-2010). Un fenómeno denominado Ciencia Ficción. *Revista Borradores*, 10/11, 1-14. <https://www.unrc.edu.ar/publicar/borradores/Vol10-11/pdf/Un%20fenomeno%20denominado%20Ciencia%20Ficción.pdf>
- Alonso, M. N., Blum, A., Cerda, K., Cid, J., Oelker, D., Sánchez, M., Triviños, G. y Villavicencio, M. (2005). Donde nadie ha estado todavía: Utopía, retórica, esperanza. *Atenea (Concepción)*, (491), 29-56. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622005000100004>
- Barceló García, M. (2005, 10 de julio). Ciencia y ciencia ficción. *Revista Digital Universitaria*, 6(7), 1-10. https://www.revista.unam.mx/vol.6/num7/art69/jul_art69.pdf
- Bourdieu, P. (1997). *Razones prácticas: Sobre la teoría de la acción*. Anagrama.
- Freixas, R. y Bassa, J. (1994). La ciencia en la ficción. *Nosferatu: Revista de cine*, (14), 38-47. <http://hdl.handle.net/10251/40886>
- Kurlat Ares, S. (2012, enero-junio). La ciencia-ficción en América Latina: entre la mitología experimental y lo que vendrá. *Revista Iberoamericana*, 78 (238-239), 15-22. <https://www.liverpooluniversitypress.co.uk/doi/abs/10.5195/reviberoamer.2012.6884>

- López, A. (2022, 30 de abril). 'Amazing Stories', la primera revista dedicada exclusivamente a la ciencia ficción. Yahoo! Noticias. Recuperado el 1 de octubre de 2024.
- López Keller, E. (1991). Distopía: otro final de la utopía. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 55, 7-23. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/758594.pdf>
- Molina, A. (Director). (2010). *De día y de noche* [Película]. Instituto Mexicano de Cinematografía, Foprocine.
- Moreno, F. A. (2009). La ficción prospectiva: propuesta para una delimitación del género de la ciencia ficción. En T. López Pellisa y F. A. Moreno (Eds.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica* (pp. 65-93). Asociación Cultural Xatafi / Universidad Carlos III.
- Núñez Ladeuze, L. (1985). De la utopía clásica a la distopía actual. *Revista de Estudios Políticos*, 44, 47-80. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/26825.pdf>
- Retamal, C. (2016, 2 al 7 de mayo). Distopía y Nihilismo. De la utopía como tiempo de la esperanza a la distopía como tiempo del fin [Ponencia]. *XIV Coloquio Internacional de Geocrítica: Las utopías y la construcción de la sociedad del futuro*. Barcelona, España. https://www.ub.edu/geocrit/xiv_christianretamal.pdf
- Sadoul, J. (1975). *Historia de la ciencia ficción moderna 1911-1971*. Plaza y Janés.
- Trousson, R. (1995). *Historia de la literatura utópica: Viaje a Países inexistentes*. Península.

A complex digital collage featuring several distinct scenes. In the top left, a man in a spacesuit stands on a rocky shore near a large, glowing green alien ship. Below him, a pregnant woman holds a baby while a drone flies overhead; a city skyline with a fire is visible in the background. In the bottom center, a woman in traditional African attire with a red turban and a glowing tablet holds a small child. To her right, a man sits at a table with a woman lying down. On the far left, a woman walks along a flooded street with buildings, with a sign reading "DUROS AFIIS BUENOS AIRES".

Estudios



Love: el tema del amor en *Frankenstein*

Love as subject matter in Frankenstein

María Calviño

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
demarical01@gmail.com • orcid.org/0009-0004-2167-3762

Recibido: 10/10/2024. Aceptado: 15/11/2024.

Resumen

Se propone una breve indagación sobre el amor desde distintas perspectivas presentes en *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818), la novela de Mary Shelley. Dichos puntos de vista son: el histórico-social en relación con el momento de producción; el biográfico-literario en relación con la escritora y su medio, y el técnico en relación con la estructura propuesta, que responde al subgénero epistolar propio de la narrativa inglesa del siglo XVIII. La dinámica entre los tres aspectos va configurando el amor como tema, singularmente conectado con reflexiones de orden filosófico (ético, estético y político).

A partir de una primera publicación anónima –típica del Romanticismo pero también lúcida tomando en cuenta que su autora es mujer– la obra no dejó de captar y multiplicar lectores/espectadores hasta el día de hoy. La confusión generalizada entre los nombres del Dr. Frankenstein y su Criatura atraviesa épocas y culturas, tal como su planteo audaz y complejo de la creación humana y su amoroso vínculo con la libertad.

Palabras clave: *Frankenstein*, Mary Shelley, amor, novela

Abstract

A brief study of love as subject matter is proposed from different perspectives in Mary Shelley's novel *Frankenstein or the Modern Prometheus* (1818). These points of view are: the historical-social in relation to the moment of production, the biographical-literary in relation to the writer and her milieu, and the technical one related to the proposed structure, which responds to the epistolary fiction as sub-genre typical of 18th-century in England. The dynamic between these three aspects shapes the subject of love, linked to philosophical reflections (ethical, aesthetic and political).

From its first anonymous publication – usual in the Romantic period but also lucid, given that its author is a woman – the work has continued to attract and multiply readers/watchers to the present day. The widespread confusion between the names

of Dr Frankenstein and his Creature crosses times and cultures, as does its bold and complex approach to human creation and its loving association with freedom.

Keywords: *Frankenstein*, Mary Shelley, love, fiction

1. Para comenzar propondría una delimitación del alcance del título algo más acorde con mis posibilidades para tratar el tema ahora y aquí, es decir: entiendo la propuesta del término amor en inglés (“Love”), como el tema del amor en una obra de la literatura inglesa y aceptada esta formulación, quizás suene obvio que hable de romanticismo, pero una afronta una vez más con cierto amor por las letras esta cuestión de supuestos y sobrentendidos¹.

Durante el lapso transcurrido entre la revolución francesa y el acceso al trono de la reina Victoria de Hannover en 1837, dos generaciones de escritores de lengua inglesa fueron sumando una producción vasta, variada e intensa, y para señalar el amor como tema es importante considerar algunos aspectos contextuales, que faciliten una explicación suficiente del modo en que el tema se confunde con el símbolo, y esta confusión significa un verdadero valor estético. Porque a pesar de algunas lógicas distorsiones/variaciones (propias de la popularidad o de la circulación de argumentos biográficos aislados que solo consignan la imagen del yo y sus hipertrofias), hablar de amor –al menos en la literatura que nos ocupa– no excluye la política, la geografía, la historia, el sexo ni la religión. Cada uno de estos sistemas y sus ideologías –la

1 Hace casi veinte años, el antropólogo cordobés (por adopción afortunada) Gustavo Blázquez organizó un ciclo de conferencias sobre el amor en el Centro Cultural España Córdoba. Hoy parece “otro ciclo más” sobre la cuestión, pero la verdad es que en 2006 un ciclo llamado “Amar hablando” sonaba rarísimo. (Se incluye programa escaneado en Anexo, imágenes 1 y 2). Resultó un abordaje de tipo inicial desde distintas perspectivas –instaladas entre las humanidades y las ciencias sociales– de un tema entonces poco frequentado como objeto de estudio. Este artículo fue mi conferencia en aquella ocasión, con mínimos retoques. Quizás convenga agregar ahora que el *Frankenstein* de MS todavía no integraba los programas académicos de Literatura inglesa de manera regular. A la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba (de cuya cátedra de Literatura de habla inglesa fui profesora titular), ingresaría recién en 2015. Agradezco muy especialmente aquí a Luis Emilio Abraham su interés y esmerada dedicación para publicar mi artículo.

cultura, en síntesis– había llegado a convertirse en una forma de cárcel para el hombre.

Al explicar la ambigüedad del significado del término “cultura” en relación con la “sociedad”, Lionel Trilling (1956) precisa:

[Cultura] es una palabra con la que nos referimos no solo a las obras logradas de un pueblo en los campos del intelecto y de la imaginación sino también a sus meros supuestos y valoraciones tácitas, a sus hábitos, costumbres y supersticiones. El yo moderno se caracteriza por ciertos poderes de percepción iracunda que, vueltos hacia esta parte inconsciente de la cultura, la han hecho accesible al pensamiento consciente. (Prefacio)

Entonces si la Bastilla en ruinas simbolizó un cambio decisivo para Europa, sus escombros ocultaban otra destrucción violenta: la de la prisión del yo. La estética romántica consiguió celebrar ambas ruinas en un mismo gesto, y así este proceso por el cual se detecta el latido de lo inconsciente por primera vez alcanza en la literatura inglesa numerosas versiones. Por medio del ejercicio de una facultad reconsiderada (la Imaginación escrita con mayúscula, como el tema de este texto) el amor se volverá principio explicativo, la energía que destruye toda cárcel y convoca a recrear una libertad desconocida, ocasionalmente interpretada como escapismo. Hoy apenas intento centrar el comentario en una novela de la época y en los principales rasgos que hablan de amor en ella; es una novela gótica y célebre, escrita y localizada en Suiza por Mary Shelley en 1816: *Frankenstein o el Prometeo moderno*.

Después de ganar con el esquema del argumento de esta obra una apuesta casual entre escritores la autora continuó trabajando su texto inicial durante dos años, a lo largo de los cuales contó con las despabiladas lecturas críticas de su marido Percy Bysshe Shelley, quien además prologó la edición definitiva de la historia de Victor Frankenstein, el estudiante de filosofía natural que construye una criatura a semejanza humana y le da vida. Dueña de una estatura y fuerza contranaturales, la criatura inspira el horror de aquellos que la ven, pero está miserablemente ansiosa de ser amada. Frankenstein,

infeliz por su obra, abandona a la criatura pero esta lo persigue hasta el valle de Chamonix, donde él accede a hacerle una compañera. Sin embargo, un fuerte remordimiento lo hace destruir la mujer que ha estado fabricando, y la criatura jura vengarse de su creador. Mata a la novia de Frankenstein la noche de bodas. El padre de Frankenstein muere de pena y la mente del científico se debilita. Pero durante una mejoría eventual resuelve destruir su creación. Después de perseguirla alrededor del mundo, ambos se enfrentan en la región desértica del Ártico. Frankenstein muere y la criatura, de luto por el hombre que le dio la vida, desaparece en la desolación de hielo, esperando su propia aniquilación.

Esta síntesis lineal del argumento advierte que la autora consiguió prescindir de las convenciones más arraigadas del género: no hay puesta medieval ni escenarios monacales; no hay fantasmas y la persecución de la criatura (una especie de híbrido que no llega a percibirse como sobrenatural) alterna el día con la noche, y vastas extensiones congeladas con luminosos bosques primaverales. El amor parece ser un intento fallido para la criatura tanto como para su creador, quienes buscándolo se van familiarizando con su opuesto: la muerte. En esta tensión del deseo la novela reproduce los caminos secretos de un yo encarcelado, que busca liberarse de sí en la perfección del encuentro amoroso, pero la imagen de este encuentro se acerca a la muerte a medida que el yo se refleja a sí mismo en otro, a quien intuye y no puede conocer. Así la trama presenta una significativa indagación de nuestro tema desde el punto de vista de la poética romántica inglesa, que tuvo en Mary Shelley una cultivadora ejemplar.

Es probable que la atracción que esta novela ejerce siga aumentando con el paso del tiempo, como no ha dejado de hacerlo desde su publicación en 1818. Pocos años después se aludió a ella en la Cámara de los Comunes, cuando George Canning –su presidente y secretario de estado– argumentó en contra de la liberación de los esclavos en las Indias Occidentales con estas palabras: “Liberarlos [a los esclavos] en la adulterz de su fuerza física, en la madurez de su pasión física, pero en la infancia de su razón ignorante, sería criar una criatura semejante a la

espléndida ficción de una novela reciente” (Florescu, 1996, p. 13)². En otra oportunidad, también durante un debate parlamentario, otro miembro del mismo cuerpo –quizás un lector menos atento– se refirió a la criatura con el nombre de Frankenstein, llamándola equivocadamente como su creador (p. 14)³, y este malentendido (que algunos explican por el hecho de que la criatura no tiene nombre propio, aunque admite además otras razones) excede el ámbito de la lengua inglesa y anticipa el éxito de la obra en el siglo XX quizás tan claramente como su ingreso al mundo académico en carácter de objeto de estudio, o sus innumerables versiones para cine, teatro y televisión⁴.

2. La relación entre la novela como género y el romanticismo en un sentido general es íntima, quizás porque ambas palabras comparten su etimología latina y el vínculo no se altera en el ámbito germánico, como lo explica el Prof. Alfredo Cahn (1960):

Hablar en romano significaba antiguamente en Alemania *hablar como en los libros*, que en un principio se escribían en latín y luego en un latín vulgar, rústico, el *Küchenlatín* (latín de cocina) o romano, según la designación de los filósofos. De ahí quedó *Roman* en alemán como equivalente de lo que en castellano se llama novela. *Romántico era por eso, en un principio, aquel que decía o escribía cosas que acaecen en las novelas*, el novelero como se diría hoy con un término poco académico pero muy preciso. Esto en cuanto al origen y verdadero significado de la palabra. (p. 100; destacado nuestro)

Una referencia más detallada al ámbito alemán lo señala también como la fundamental influencia filosófica europea del continente sobre los escritores ingleses, que ya en el siglo XIX establecen un contacto

2 Cita de los debates parlamentarios que es muy ilustrativa del terror que inspira(ba) en algunos políticos la abolición de la esclavitud. De aquí en adelante, cada vez que se cite en castellano un texto en inglés la traducción es nuestra.

3 Se trata de Sir John Lubbock, al criticar ciertas reformas liberales.

4 Una filmografía actualizada hasta 1994 registra 57 desde 1910, contando cine y TV. Poco más del 70 % son producciones o coproducciones inglesas y norteamericanas; el resto procede de México, España, Francia, Italia y Japón (Florescu, 1996, Appendix 4).

deliberado con la estirpe de los invasores del siglo V. En efecto, se trata de una influencia poderosa; cuando Richard Holmes (2011) –el biógrafo de Samuel Taylor Coleridge– describe al poeta preparando su primer viaje a Alemania en 1797, dice que en ese país “todo lo atraía como un magneto: las obras de teatro de Schiller, la filosofía de Kant, las baladas de Bürger [...]” (p. 196). Alemania se había convertido en la avanzada intelectual de Europa y la opinión de Wordsworth y Coleridge ya en febrero de 1798, cuando la invasión napoleónica a Suiza, era que Francia estaba “perdida para la libertad”.

La atmósfera inglesa les resultaba opresiva a aquellos artistas e intelectuales que empezaban a distanciarse de la política del terror y sin embargo, por haber adherido a los primeros tiempos de la revolución, se habían vuelto sospechosos de sedición para la corona, que rotulaba de extremismo jacobino la menor propuesta de cambio o desacuerdo. William Pitt, el primer ministro de Jorge III, había ordenado suspender el derecho de Habeas Corpus –piedra angular del sistema jurídico inglés–, y puso en práctica un aparato de control poco sofisticado, por medio del cual tanto las lecturas de los sospechosos como sus conversaciones durante los paseos al aire libre eran vigilados por los servicios de inteligencia. Aunque después tuvo que cargar con el soneto que Coleridge le dedicó comparándolo con Judas Iscariote, Pitt no cedió terreno y se propuso desacreditar principalmente a William Godwin, el filósofo y novelista disidente que con su *Indagación sobre la justicia política y su influencia en general sobre la virtud y la felicidad* (1793) había impactado a los jóvenes intelectuales de la época. La obra intenta conciliar fuentes distintas buscando determinar la base más sólida para una filosofía política radical; procede de lecturas de John Locke, Thomas Paine y Jean Jacques Rousseau, e incluye una defensa del ateísmo combinada con encendidas prédicas a favor de la abolición de la ley, el gobierno, el matrimonio, y todo tipo de inequidad o coerción.

Si bien Godwin se desalentó amargamente por la campaña de desprestigio del gobierno, su influencia sobre un distinguido grupo de lectores no mermaría por eso. Durante muchos años su casa de Skinner Street siguió siendo un centro de reunión de hombres notables de las

ciencias y las letras, y Godwin invirtió cierto tiempo de su relativa proscripción en la edición de cuentos infantiles y adaptaciones de obras de Shakespeare para el público juvenil. Entre sus visitas frecuentes estaban el químico Sir Humphry Davy, el Dr. Erasmus Darwin (botánico, abuelo del naturalista), los hermanos Charles y Caroline Lamb, Samuel Taylor Coleridge y Percy Bysshe Shelley. Más allá de la diversidad de los intereses de los grupos y, por supuesto, de los temperamentos individuales, la hospitalidad del anfitrión y su familia y la franqueza de sus relaciones proporcionaba una cierta homogeneidad social, o lo que Boris Ford (1957) ha llamado “decoro sin almidón” (p. 26).

Como gran parte de los conflictos centrales en el medio literario tiene que ver con la ruptura de convenciones, en algunas interpretaciones de la prédica de los artistas románticos en favor del amor libre (abiertamente sostenida por la propia experiencia), se sugiere una distracción del imperativo de la libertad política, que se vería desplazado así a la libertad sexual. Actualmente, estudios sobre la historia de la sexualidad leen a los autores de esta época como claramente conscientes de que esas dos dimensiones de la libertad eran diferentes e imprescindibles, y en una línea de trabajo semejante, aportes recientes desde la crítica de género destacan hacia principios del siglo XIX el momento de la transición del modelo jerárquico o “contrato sexual” (que considera al hombre superior a la mujer) al modelo de complementariedad entre los géneros. En el romanticismo inglés se advierte la convivencia de ambos modelos, lo que explica la fuidez de los roles sexuales en algunos campos y no en otros (Sha, 2001). Quizás fue a causa de cierto conservadurismo típico del ámbito editorial y no hay razones de otra clase, pero la primera edición de *Frankenstein...* salió de la imprenta sin nombre de autor.

3. Mary Wollstonecraft Godwin (después Mary Shelley) nació el 30 de agosto de 1797 en Somers Town, un suburbio de Londres. Era la hija única de William Godwin y su primera esposa Mary Wollstonecraft, quien murió diez días después del parto. En el medio del parque que es

hoy el antiguo cementerio de St. Pancras se conserva la lápida donde el viudo solo hizo agregar a las fechas extremas el título de la obra más importante de su mujer: *Una defensa de los derechos de las mujeres*⁵. Principalmente por razones de orden práctico, la crianza de Mary quedaría a cargo de Mary Jane Devereaux, una vecina de la familia (de ascendencia suiza, viuda y madre de dos hijos) quien en 1801 se convirtió en su madrastra.

Sin embargo, la influencia de la madre muerta sobre la hija a través de su escritura y sus amigos es marcada por la crítica y los biógrafos de Mary Shelley como superior a la del padre. Ella sería siempre el ejemplo: tanto en su estilo de vida como en sus opiniones y en sus textos; entre estos, uno de los preferidos era un libro de viajes: las *Cartas escritas durante una corta residencia en Suecia, Noruega y Dinamarca* publicado en Londres en 1796. Es un registro –muy novedoso para el momento– de las experiencias de una escritora profesional, que es también una mujer inglesa recorriendo sola el continente sitiado durante las guerras de la coalición en compañía de su hijita de dos años. Mary Wollstonecraft había emprendido el viaje a pedido del capitán norteamericano Gilbert Imlay (su pareja y padre de su primera hija Fanny), de quien se separó poco tiempo antes de dar ese libro a imprenta cuando descubrió que le era infiel con una actriz.

La vida y la personalidad de esta mujer despiertan fácilmente el entusiasmo de sus lectores intelectuales (hombres y mujeres), en especial hacia la segunda mitad del siglo XX, que destaca su figura precursora del feminismo militante. En cuanto a la idea de Suiza como una especie de Edén anterior a la caída, la crítica la señala como la principal herencia materna transfigurada en *Frankenstein* por su autora. Mary Wollstonecraft había conocido al pintor suizo Henri Fuseli cuando ambos eran traductores del editor Joseph Johnson en Londres, y se hicieron muy amigos. Se ha constatado en la novela que la descripción

5 Mary Wollstonecraft la escribió en 1792 y se la dedicó a Maurice de Talleyrand-Périgord, el diplomático francés que sería canciller de Napoleón I.

del cadáver de la novia de Frankenstein en el lecho nupcial sigue la composición de una de las célebres pesadillas de Fuseli (ver Anexo, imagen 3), como si Mary Shelley hubiese decidido incluir en su relato una alusión psicodélica:

[Frankenstein describe su hallazgo del cadáver de su esposa].

¡Dios santo! ¿Porqué no expiré yo entonces? [...] Ella estaba ahí, inanimada y sin vida, atravesada en la cama, con la cabeza colgando y sus rasgos pálidos y torcidos, semicubiertos por el cabello. Dondequiera que voy veo el mismo cuadro: sus brazos exánimes y la forma laxa arrojada por el asesino al lecho nupcial. ¿Cómo puedo ver esto y seguir con vida? [...] Corré hacia ella para abrazarla apasionadamente, pero la postración y la frialdad mortales del cuerpo me decían que la que ahora tenía en los brazos había dejado de ser la Elizabeth a la que había amado y atesorado. La marca asesina de ese diablo estaba en su cuello, y su pecho ya no respiraba. (Shelley, 1994, cap.23, p. 194)

De las obras de Godwin, además de la *Justicia política...* está documentado el interés de Mary por dos novelas de tesis: *Las aventuras de Caleb Williams* o *Las cosas como son* (1794) que expone el principio de que el hombre es el más formidable enemigo del hombre a través del ejemplo del desengaño moral del protagonista, y *San Leon: un cuento del siglo XVI* (1799), la historia de un alquimista buscando “la piedra filosofal”, que indica además un grado concreto de familiaridad con ciertos temas o autores tales como la necromancia, la alquimia, la astrología y Paracelso.

De estos tomos conjugados por la biblioteca familiar proceden varios elementos presentes en la novela (como los escenarios de la formación académica de Frankenstein en Ingolstadt o ciertos rasgos de ocultismo en sus indagaciones científicas, extemporáneas para sus profesores y reivindicadas para sí mismo), aunque el aspecto más interesante para el tema del amor tal vez debiera advertirse en la dimensión literaria misma, allí donde se reconoce al personaje “que dice o escribe las cosas de los libros”.

La figura central en este sentido es indudablemente Coleridge, a quien Mary Shelley a los cuatro años espiaba –escondida detrás de una

puerta entreabierta– para escucharlo recitar sus baladas en el living de la casa paterna. Las deslumbrantes imágenes polares que parecen hipnotizar a su Viejo Marinero, condenado a repetir su narración de soledad y miseria, son el refugio ominoso de la criatura abandonada por su creador, y la noción del sur como destino imposible también es común a ambos personajes.

4. Mary Godwin se enamoró de Percy Shelley y en el verano de 1814 se fugó de su casa y de Inglaterra con él, que atravesaba una conflictiva separación de su primera esposa. Los padres de ambos, pese a sus diferencias de clase y de ideas, coincidían en rechazar la relación, que a Shelley le costó su herencia. La reconstrucción de este período en la vida de la autora debe necesariamente hacerse en base a diarios personales: uno que ella y Percy escribían en común, otro individual de Mary, y un tercero de su hermanastra Claire Clairmont que los acompañaba. A partir de este material la crítica pudo establecer un itinerario sorprendente para la época: viajando a pie, a lomo de mula, a caballo o en carroajes, en canoa o en bote, recorrieron unas 800 millas durante cincuenta días casi sin descanso, y visitaron París, Lucerna, Basel, Estrasburgo, Manhein, Mainz, Colonia y Roterdam, todo con un capital de £30. Estaban entre los primeros viajeros ingleses que recorrían el continente después de los 21 años de las guerras de la coalición contra Francia.

A los 16 años Mary seguía los pasos de su madre, y el propósito de instalarse en Suiza había sido adoptado por la pareja a partir de la admiración que ambos sentían por ella, durante los encuentros secretos que tenían en el cementerio de St. Pancras para planear la fuga. Los trajines del complicado medio doméstico en que se movían podían compensarse notablemente por las coincidencias de marido y mujer en el plano de los símbolos y las ideas, y la atracción y admiración mutua. En este sentido, se ha señalado la profunda semejanza entre *Alastor*, o

*el espíritu de la soledad*⁶ (el poema que Percy Shelley publicó en febrero de 1816, donde declara su intención de mostrar el triste destino de quienes intentan sustraerse de la simpatía humana) y la novela más célebre de su mujer. Aunque las notas de los diarios de Mary tienen alteraciones y omisiones justo en ese lapso, se acepta que compuso *Frankenstein...* en julio de 1816, un mes que tampoco dejó rastro en las notas de Claire. Esta correspondencia verificable en la producción literaria remite al modelo de complementariedad de los géneros, en una versión que podría designarse como romántica típica, aunque no fuese exactamente la norma. Un ensayo reciente sobre el poema “Kubla-Khan” de Coleridge postula que en ese texto el poeta se aventuró lo más lejos que pudo en la formulación de aquel modelo, según el cual el proceso creativo sería heterosexual, dinámico y complementario.

En 1831 Mary Shelley revisó y reeditó la novela inicial publicada en 1818, introdujo algunos cambios menores de estilo y escribió su versión de las circunstancias de composición, cuya popularidad compite con la obra misma. Remite a una escena de lectura compartida durante una noche de frío y lluvia (Lord Byron, su médico John William Polidori, Percy Shelley y la propia autora) cuando decidieron componer cuatro relatos semejantes a los que estaban leyendo. Para nuestro propósito no es relevante decidir si leían “algunas historias alemanas de fantasmas” –como Mary y Percy Shelley explican en sus respectivos prólogos– o si escuchaban a Byron recitar la balada “Christabel” de Coleridge, como la mayoría de los críticos afirma (entre otras cosas porque esa balada acusa la lectura de historias alemanas de fantasmas). Interesa la escena de lectura como punto de partida porque de ella surge la escritura como una propuesta de acción creadora colectiva, que depende sin embargo de la libertad individual.

6 El término griego *alastor* designa a un demonio vengador que persigue las huellas de los criminales castigando los pecados de los padres con los hijos.

Frankenstein parece un personaje motivado por la lectura, aunque incapaz de superar su parálisis ante las inescrupulosas consecuencias de su ambición científica, y su irónica búsqueda del conocimiento se expresa de modo fragmentario e inverosímil, como la tensa postergación de su encuentro amoroso con Elizabeth, la hermana adoptiva con quien se ha comprometido. El hecho de que su propia creación frustre definitivamente este encuentro la misma noche de bodas sugiere la energía enclaustrada del yo que se niega, al afirmar su propia ignorancia de esa vida postulada como el supremo objeto de conocimiento. La oposición entre vida y muerte es esclarecida por Frankenstein desde un punto de vista científico:

[Frankenstein se refiere a sus investigaciones sobre la vida].

Para examinar las causas de la vida debemos tratar conocimiento primero con la muerte. Profundicé la anatomía, pero no bastaba con ella, y debí observar también la ruina y la corrupción del cuerpo humano. [...] La oscuridad no ejerció nunca efecto sobre mi fantasía y siempre consideré a los cementerios como depósitos de cuerpos sin vida que, después de haber sido fuentes de belleza y de fuerza, habían pasado a ser pasto de los gusanos. En aquella época tuve que dedicarme a examinar las causas y las etapas de esa ruina, y pasar días y noches en bóvedas y osarios, fijando mi atención en cuanto más insoportable puede ser para los sentimientos delicados. Vi en qué forma se pierde y desaparece la hermosa forma del cuerpo del hombre, seguí el proceso de la corrupción de la muerte en su lucha triunfante sobre la vida, comprobé cómo los gusanos heredan esa maravilla que son el ojo y el cerebro. (Shelley, 1994, cap. 4, pp. 56-57)

La criatura había sido “confeccionada” con partes cadavéricas y en este sentido representa los opuestos en tensión fuera de la mente de Frankenstein. En la cosmovisión romántica, esta tensión es la fuente de toda energía y solo ella –una vez asimilada– permite acceder a la Imaginación superando la prisión del mero entendimiento. Esta noción general que, con variaciones, se manifiesta en la producción de todos los artistas del período y procede de la obra poética y plástica de William Blake, indica el vínculo consciente entre el símbolo y el yo individual, pero también concurre con un importante caudal de

bibliografía médica actualizada que los Shelley y su círculo conocían de primera mano. Es decir que –como la reacción “metarracional” contra el empirismo que es– el pensamiento romántico implica una reconexión con el reino de lo arquetípico evidente, por ejemplo, en la reactivación de los símbolos y temas alquímicos o de transformación.

La oposición que requiere la tensión de la trama procede del discurso científico contemporáneo, que le proporciona a la autora la posibilidad de proyectar hacia el futuro la discusión final de las consecuencias del argumento: las razones que impiden a Frankenstein terminar la mujer que ha empezado a armar para que sea la compañera de la creatura pueden ser de tipo moral como él mismo aduce, pero también “procedimentales” si su ciencia es insuficiente o descarriada, y es importante notar que si a la creatura se le niega el amor, también la muerte.

En la fuerza con que se expresa esta oposición está la clave de nuestro tema del amor, por ejemplo en *Frankenstein*... cuando el protagonista relata su sueño erótico con su futura prometida, sueño donde el rasgo endogámico juega a favor del silencio y la interdicción de Frankenstein, para quien la infancia compartida quiere decir confianza, aunque no entrega:

[Frankenstein ha quedado dormido después de ver a la creatura despierta y esta lo saca de su sueño].

Dormí, es verdad, pero mi sueño se vio turbado por las más terribles pesadillas. Creí ver a Elizabeth caminando por las calles de Ingolstadt, rebosante de salud. Encantado y sorprendido, le di un abrazo, pero al darle el primer beso en los labios los vi ponerse mortalmente lívidos, sus rasgos parecían cambiar, dándome la impresión de tener entre mis brazos el cadáver de mi madre. El cuerpo quedó cubierto por una mortaja y vi los gusanos arrastrarse por entre los pliegues. Desperté sobresaltado y lleno de terror, con la frente cubierta de un sudor frío, temblando de pies a cabeza. Y entonces vi, a la luz pálida y amarillenta de la luna que se filtraba entre las persianas, a aquel desventurado, a aquel monstruo creado por mí. Mantenía corrida la cortina de la cama

y sus ojos, si pueden llamarse ojos, estaban fijos en mí. (cap.5, pp. 62-63)

El estilo austero y directo de la prosa permite amalgamar los materiales sin afectación, y la psicología del personaje, comprometida con el optimismo científico del siglo XVIII, protege el misterio y la vitalidad de la verdadera mitología romántica, en la que el amor es un centro activo y secreto. Así, la frustración del hombre de ciencia es completa y solo se accederá al relato de su infortunio a través de una fina red de cartas.

En un foro sobre romanticismo y sexualidad organizado en 2001 por una publicación especializada, el profesor norteamericano Richard Sha incluye un trabajo con datos médicos relacionados, como la fecha de la primera inseminación artificial en 1776 o, entre otros, los estudios de John Hunter que en 1827 conseguiría transplantar el ovario de una gallina en un gallo. Hay evidencia crítica de que Coleridge, Byron y Shelley estaban al tanto de estas publicaciones científicas, que circulaban habitualmente entre escritores también por conveniencia de los editores (Blake había grabado chapas con ilustraciones médicas para Joseph Johnson).

Las conclusiones de Sha (2001) detectan la brecha creciente entre placer sexual y función reproductiva, pero también el desplazamiento de la mujer en su rol esencial para la generación humana. Desde el punto de vista de la liberación sexual, el deseo va dejando de entenderse como una urgencia física y pasa, de ser visto como un acto mental a fines del siglo XVIII, a internalizarse con el acento puesto en las conexiones de la mente con el sistema nervioso. Es como si el conocimiento fisiológico y neurológico del cuerpo ayudara a hacer *legible* el cerebro, que ya resiste la mera separación de cuerpo y alma, y en esta “legibilidad” el amor es la expectativa, algo que está por descifrarse.

5. La novela comienza con cuatro cartas escritas por el capitán Robert Walton a su hermana Mrs. Saville en Londres y fechadas entre

diciembre y agosto de 17—, la primera en San Petersburgo, la segunda en Arcángel y las restantes sin datos de lugar. El capitán le confía a su hermana su entusiasmo ante la posibilidad de concretar un viaje de investigación científica hacia el Polo Norte, con el propósito de encontrar evidencia sobre el “secreto de los imanes” (Shelley, 1994, p.14). Las confidencias entremezclan los preparativos náuticos en vísperas de la partida con memorias familiares de su vida anterior en Inglaterra, donde la biblioteca de un tío es evocada como toda una colección de “viajes de descubrimiento” (p.14) a partir de la cual la imaginación del niño proyectaba su vida adulta. Walton se confiesa entonces también poeta frustrado, y le advierte a su hermana:

[...] estoy yendo a regiones inexploradas, a ‘la tierra de la bruma y la nieve’, pero no mataré ningún albatros; por lo que no has de alarmarte por mi seguridad ni porque pueda regresar a vos con tanto cansancio y pena como el ‘Viejo Marinero’. (p. 19).

Como el personaje de la balada de Coleridge, el capitán Walton iniciará un viaje a regiones inexploradas, pero a diferencia de aquel se propone no violar ningún pacto (no va a matar ningún albatros); como el personaje de la balada, va a contar una historia, pero es la historia de otro, de ese personaje desconocido que lo cautiva con sus modales y su sensibilidad afectada. Él se mantiene a la segura distancia epistolar del núcleo de los hechos, y la identificación con el médico napolitano se traduce en la necesidad de tener un amigo o en la de cumplir con un propósito inédito de investigación. Walton disimula cierto temor a ser señalado como un “romántico” por la intensidad de sus emociones o por su ambición imaginativa, y sin embargo admite que “los poetas modernos” le señalaron el camino desde la biblioteca de su tío Tomás.

Es decir que así como el Viejo Marinero, al atardecer, busca compulsivamente alguien a quien narrarle su historia, el capitán Walton en su camarote, cada noche, se encierra a escribir la de Víctor Frankenstein seguro de “la evidencia interna de la verdad de los hechos que la componen” (p. 29). Es indudable que existen en la obra numerosos detalles que proclaiman su pertenencia estética, pero aquí el tema es el amor más que el romanticismo, y estamos cerca de uno de

los sobreentendidos a los cuales me referí al comienzo. Se trata entonces de volver sobre las palabras más elocuentes de la obra, que separan las aguas entre los noveleros y la expectativa del amor.

[Después de narrar su historia y cómo extranguló a su hermano menor, la criatura pide a Frankenstein una compañera].

—Quisiera ser razonable. Esta furia me ciega al comprender que no piensas que eres tú la causa de estas desgracias. Si hubiese un ser capaz de tener sentimientos de bondad hacia mí, se los devolvería multiplicados...; por agradecimiento hacia esa única criatura haría las paces con todo el mundo. Pero es inútil que me deje arrastrar por sueños de felicidad que no podrán realizarse. Lo que te pido es razonable: pido solo una criatura de otro sexo que sea tan horrible como yo. Bien comprendo que el favor no es muy grande, pero no puedo aspirar a más y me conformaré con ello. Es verdad que seremos dos monstruos, aislados del resto del mundo, pero por eso mismo estaremos más unidos entre nosotros. Nuestras vidas no serán felices y sí inofensivas y libres de las miserias que ahora me acongojan. Te lo pido, mi creador: hazme feliz, haz que sienta agradecimiento hacia ti por un solo favor. Haz que provoque la simpatía de algún ser viviente. No me niegues este pedido.

[...]

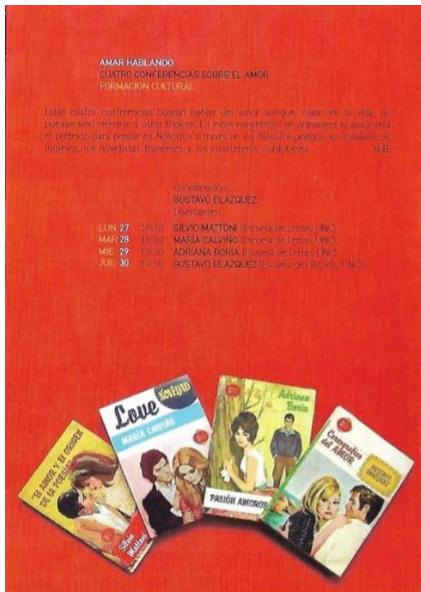
—Si consientes, ni tú ni ningún otro ser humano volverán a vernos. Nos iremos a las vastas selvas de Sudamérica. Mi alimentación no es la de un ser humano. No tengo que matar corderos o cabritos para comer, pues me conformo con bayas y nueces. Mi compañera será de naturaleza igual a la mía y se conformará con similar alimentación. Haremos nuestro lecho con hojas secas; el sol nos calentará igual que a los seres humanos y madurará nuestra comida. Te presento un cuadro de paz y humanidad... (cap. 17, pp. 145-147)

Referencias

- Cahn, A. (1960). *Goethe, Schiller y la época romántica*. Nova.
- Florescu, R. (1996). *In Search of Frankenstein: Exploring the Myths Behind Mary Shelley's Monster*. Robson Books.

- Ford, B. (1957). *The Pelican Guide to English Literature* (Vol. 5: *From Blake to Byron*). Penguin Books.
- Holmes, R. (1989). *Coleridge: Early Visions*. HarperCollins.
- Sha, R. C. (2001). Romanticism and Sexuality—A Special issue of Romanticism on the Net. *Romanticism on the Net*, (23), s/p.
<http://www.erudit.org/revue/ron/2001/v/n23/005994ar.html>
- Shelley, M. (1994). *Frankenstein or, the Modern Prometheus*. Penguin Books.
- Trilling, L. (1956). *Imágenes del yo romántico*. Sur.

Anexo



Imágenes 1 y 2: Programa del Ciclo de Conferencias “Amar hablando”, Centro Cultural España, Córdoba, Argentina, 2006.



Imagen 3: Henri Fuseli (Johann Heinrich Füssli). "La Pesadilla", 1781.
Óleo sobre lienzo, 101 X 127 cm., Detroit Institute of Arts, Estados Unidos.



Metatextualidad e identidad narrativa en *Mi verdadera historia* de Juan José Millás

*Metatextuality and narrative identity in Mi verdadera historia by
Juan José Millás*

Sofía Fianaca

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

fianacasofia@gmail.com • orcid.org/0009-0009-1814-9720

Recibido: 13/08/2024. Aceptado: 30/09/2024.

Resumen

La problemática metatextual ha constituido, desde hace tiempo, uno de los grandes intereses de la crítica literaria. En lo que al campo del hispanismo respecta, la misma ataña a la matriz constructiva de programas narrativos actuales, como el de Juan José Millás. Nuestro trabajo comprenderá una indagación acerca de los efectos que produce la metatextualidad en una novela específica del mencionado autor: *Mi verdadera historia* (2016), y su vinculación con la puesta en jaque de la cooperación lectora. Los procedimientos analizados darán cuenta de la figuración de una identidad que, desde la asunción de su carácter narrativo, produce un lugar de agenciamiento biopolítico donde se articula un doble movimiento (Dolzani, 2020, p. 79). Por un lado, la interrogación de los régimenes de legibilidad que delimitan las escalas de jerarquización de las vidas; por otro, la generación de un espacio de enunciación, el cual se vale de la ficción para elaborar nuevos marcos de afectividad que modelan otras formas de vida vivibles.

Palabras clave: metatextualidad, identidad narrativa, enfermedad, biopolítica, Juan José Millás

Abstract

The metatextual problem has long been one of the main interests of literary critics. In regards of Hispanism's field, it constitutes the constructive matrix of current narrative programs, such as Juan José Millás' one. Our work will include an investigation of metatextuality's effects in a specific novel by the mentioned author: *Mi verdadera historia* (2016), and its connection with the challenge of reader's cooperation. The studied procedures will acknowledge the figuration of an identity that, since assuming its narrative character, produces a place for biopolitical agency where a double movement is articulated (Dolzani, 2020, p. 79). On one side, the

interrogation of legibility's regimes that delimits scales of lives' hierarchies; on the other, the generation of an enunciative space, which makes use of fiction to develop new affectivity's frameworks that shape another livable forms of life.

Keywords: metatextuality, narrative identity, disease, biopolitics, Juan José Millás

Introducción

Voces sobre metatextualidad en la maquinaria narrativa millaseana

Es una verdad reconocida ampliamente que la problemática metatextual ha constituido, desde hace tiempo, uno de los grandes intereses de la crítica literaria. En este sentido, y en lo que al campo del hispanismo respecta, Prósperi (2014) retoma el planteo de Gil González en cuanto a una “falta de sistematización de los estudios sobre esta modalidad” para así encargarse él mismo de trazar el derrotero que ha transitado la categoría en el abordaje de distintos autores: “Los nombres de Gonzalo Sobejano, Ana María Dotras, Carlos Javier García, José María Merino, Antonio Sobejano-Morán, Jesús Camarero y Francisco Orejas constituyeron nuestro mapa de lectura” (pp. 287-288). La operación da cuenta de que no se trata de una noción menor, dado que además de atravesar la cartografía de las letras castellanas desde don Quijote leyéndose a sí mismo hasta Augusto Pérez cuestionándose si su vida es novela o nivola, ataña a la matriz constructiva de programas narrativos actuales, como el del Juan José Millás.

En efecto, Daniela Fumis (2019) destaca, junto con la exploración de la intimidad en tanto problematización extendida a la identidad y la articulación de binarismos, la tematización de la escritura y la reflexión metalingüística como una de las zonas de emergencia de la maquinaria escritural millaseana. Ello justifica “la especial atención brindada por la crítica a los aspectos metafictivos” (p. 69) de la obra. Por consiguiente, resulta difícil de encasillar dentro de una tendencia estética reconocible al tratarse, como la autora bien señala, de una propuesta que desnaturaliza la dimensión paradojal del texto en tanto mero asunto de

palabras, a partir de la exploración de las diversas valencias de la escritura como artificio.

A razón de lo destacado, coincidimos con Prósperi cuando sostiene que clausurar la tentativa programática de Millás en un campo teórico y crítico particular acerca de lo meta –metaficción, metanovela, metatexto, etc.– acaba por ser insuficiente al momento de intentar explicarla desde la terminología clásica. Sostenemos así que el perfil definidísimo adquirido por la obra millaseana desde su salida al mundo con *Cerbero son las sombras* (1974) amerita un abordaje que, desde la conciencia de las limitaciones categóricas, intente dar cuenta del compromiso exigido a sus receptores en función de la exploración en su propia condición de constructo, donde yace “el lado abiertamente político del texto” (Fumis, 2019, p. 46). “El texto *difícil*, que se revela en términos de artificio, como construcción verbal, interpela al lector y, en definitiva, colaboraría a la reflexión sobre toda certeza” (p. 46).

Nuestro trabajo, en efecto, comprenderá una indagación acerca de los efectos que produce la metatextualidad en una novela específica del mencionado autor: *Mi verdadera historia* (2016), y su vinculación con la puesta en jaque de la cooperación lectora. Los procedimientos analizados darán cuenta de la figuración de una identidad que, desde la asunción de su carácter narrativo, produce un lugar de agenciamiento¹ biopolítico donde se articula un doble movimiento (Dolzani, 2020, p. 79). Por un lado, la interrogación de los regímenes de legibilidad que delimitan las escalas de jerarquización de las vidas; por otro, la generación de un espacio de enunciación, el cual se vale de la ficción para elaborar nuevos marcos de afectividad que modelan otras formas de vida vivibles.

¹ “Un agenciamiento es precisamente ese aumento de dimensiones en una multiplicidad que cambia de naturaleza a medida que aumenta sus conexiones” (Deleuze y Guattari, 2010, p. 14)

Andamiajes teóricos sobre metatextualidad e identidad

En función de organizar nuestra lectura, elegimos acuñar la noción de metatexto proporcionada por Eco (1993), quien la define como una historia relativa al modo en que se construyen las historias. No se trata, en términos reduccionistas, de un discurso teórico sobre los textos, sino que más bien “exhibe directamente el proceso de sus propias contradicciones” (p. 306), socavando el principio de la cooperación interpretativa en la narrativa. En la medida que todo texto “representa una cadena de artificios expresivos que el destinatario debe actualizar” (p. 73) a partir de una compleja serie de movimientos cooperativos instituidos por el propio dispositivo textual, a la vez que el lector modelo postula un autor modelo con base tanto en huellas textuales como en “el universo que está detrás del texto” (p. 95), la estrategia metatextual pone sobre la mesa la información aportada por cada uno de los papeles actanciales. En el caso de la novela que nos compete, consideramos que trabaja minuciosamente para suscitar en su público dos operaciones. En primer lugar, obliga al lector a enfrentarse a un relato que, desde su propio título, se instaura como autobiográfico pero cuyos espacios en blanco no le permiten reponer por completo una figura del narrador. En segunda instancia, ponen en escena su enciclopedia, principalmente mediante la intertextualidad, para que en la confusión entre “ficción” y “realidad” pueda adquirir sentido el relato de una vida (Prósperi, 2007, p. 4), una identidad.

Conforme a Paul Ricoeur (2006a), toda identidad es *narrativa* por cuanto “lo que llamamos subjetividad no es ni una serie incoherente de acontecimientos ni una sustancia inmutable inaccesible al devenir. Esta es, precisamente, el tipo de identidad que solamente la composición narrativa puede crear gracias a su dinamismo” (p. 21). La categoría ha sido abordada y expandida en diversos escritos del pensador francés, pero a los fines prácticos de dar breve cuenta de ella en términos útiles a nuestro estudio, hemos focalizado en dos textos nucleares: *Sí mismo como otro* (2006a) y *La vida: relato en busca de narrador* (2006b). A la luz de sus lecturas, recomponemos el carácter discursivo de la

subjetividad, puesto que “una vida no es más que un fenómeno biológico en tanto la vida no sea interpretada” (Ricoeur, 2006b, p. 7) o construida en una trama; es decir, en una síntesis de elementos heterogéneos. Con base a la simbiosis de múltiples sucesos y la historia completa y singular se obtiene una narración que quizás “ofrezca un cierto tipo de cohesión a lo vivido y nos permita postular un sentido a ese trayecto” (Scarano, 2014, p. 38). Por consiguiente, el sujeto, “como personaje de relato, no es una identidad distinta de sus experiencias” (Ricoeur, 2006a, p. 149). De la dialéctica entre ambos se establece además la dialéctica de la “mismidad” y la “ipseidad”, la cual se cifra en las variaciones imaginativas a las que el discurso somete a la identidad. En consecuencia, la comprensión narrativa del sí-mismo se alcanza necesariamente en relación con la alteridad:

[...] permítanme decir que lo que llamamos sujeto no se da nunca al principio. O si se da, corre el riesgo de reducirse al yo narcisista, egoísta y avaro, precisamente del cual la literatura puede liberarnos. Entonces, lo que perdemos del lado del narcisismo, lo recuperamos del lado de la identidad narrativa. En lugar de un yo (*moi*) enamorado de sí mismo, nace un sí (*soi*) instruido por los símbolos culturales, entre los cuales se encuentran en primer lugar los relatos recibidos de la tradición literaria. Son estos relatos los que nos dotan, no de una unidad no sustancial, sino de una unidad narrativa. (Ricoeur, 2006b, p. 22)

Ahora bien; cabe aclarar que, previo a la detallada instancia del proceso de identificación, el pensador admite como punto de partida del trayecto “la referencia identificativa”; a saber, un estadio elemental donde aún no se reconoce el sí-mismo, pero sí *algo*: “la persona” –“en un sentido muy pobre del término”, afirma (Ricoeur, 2006a, p. 1)–. Comienza produciéndose entonces lo que denomina “la individualización”, comprendida como “el proceso inverso al de la clasificación, que elimina las singularidades en provecho del concepto” (p. 2) a través de tres operadores: (i) los nombres propios, los cuales “se limitan a singularizar una entidad no repetible y no divisible sin caracterizarla” (p. 3); (ii) las descripciones definidas; y (iii) los deícticos personales, entre los cuales sobresalen los pronombres “yo” y “tú”. Atendiendo a estos últimos, empezamos ya a notar que la mismidad y

la ipseidad se suponen la una a la otra a tal grado de intimidad que, eventualmente, serían indivisibles. Por ende, resultaría innegable que la narración personal en tanto proceso integrador “sólo llega a su plenitud en el lector” (Ricoeur, 2006b, p. 10), en el otro a quien se construye como receptor vivo del relato.

Una propuesta de acercamiento al metatexto en Mi verdadera historia

En virtud de lo expuesto, queda esclarecido que, desde la óptica del filósofo francés, “el sentido o el significado de un relato surge en la intersección del mundo del texto con el mundo del lector. El acto de leer pasa a ser así el momento crucial de todo el análisis” (Ricoeur, 2006b, p. 15). Por consiguiente, al lector le corresponde, en definitiva, actualizar el acto configurador que le dio forma al relato en miras de transformarlo en una guía de lectura, “con sus zonas de indeterminación, su riqueza latente de interpretación, su poder de ser reinterpretado de manera siempre nueva en contextos históricos siempre nuevos” (p. 15). No obstante, se torna crucial remitirnos a Scarano (2014) con el objetivo de evitar cualquier confusión que desdibuje que la narración de la vida decanta “una figura de lectura, no porque el lector se erija en dueño sin más del sentido —anulado el autor como conciencia operante en el texto—, sino porque la identidad verbalizada es sobre todo una representación contractual, que demanda una complicidad o acuerdo entre ambos sujetos semióticos” (p. 18).

A raíz de los planteamientos previos, concluimos este primer momento de nuestro trabajo, de corte expositivo acerca de nuestro aparato teórico, evidenciando la hipótesis que desarrollaremos acerca de *Mi verdadera historia*: la metatectalidad opera a efectos de figurar una identidad que se reconoce escritor en el repliegue del acto narrativo sobre sí mismo. Con vistas a fundamentar nuestra lectura, ensayaremos el análisis de dos estrategias con base en distintos fragmentos de la novela: a) denominada *juego autobiográfico*, abarca

las implicancias de anular los principales procedimientos ricoeurianos en torno a la individualización a la hora de proponer un texto de esencia autobiográfica y la forma en que esto impacta en la cooperación con el lector; b) la configuración de una postura autoral a partir de *escenas de lectura y escritura* que dinamizan la enciclopedia del lector millaseano. Los antedichos mecanismos servirán a la identificación de una subjetividad *enferma*, quien escribe sin leer, abriendo de tal modo los sentidos de la práctica escritural hacia horizontes de reflexión (bio)política.

Mi verdadera historia: el que escribe sin leer. La identidad enferma

El “juego autobiográfico”

Conviene que empecemos recuperando el argumento del libro. En pocas palabras, en él se representa el tránsito hacia la adolescencia de un joven, hijo de un ávido lector y tallerista literario, que decide volverse escritor para procesar el trauma de haber desencadenado involuntariamente un accidente automovilístico cuyas víctimas resultan fatales a excepción de una niña llamada Irene, con quien en un futuro tendrá un romance. La partida del juego autobiográfico se inicia ya desde el propio título de la novela, donde el pronombre posesivo en primera persona del singular arroja los dados en dirección al archiconocido pacto autobiográfico de Philippe Lejeune (1975). La operación incita al lector a coindizar el nombre en la portada –Juan José Millás– con la figura del narrador y protagonista de esa *verdadera historia*. Avanza tres casilleros y lleva aún más lejos el procedimiento en las líneas inaugurales del primer capítulo: “Yo escribo porque mi padre leía. Miradme en el salón de la casa de entonces, los muebles oscuros, oscuro yo también detrás de la butaca. Soy ese crío al que su madre dice: no grites, que papá lee...” (Millás, 2016, p. 7). La aparición de la segunda persona gramatical en plural satura efectivamente su referencia en el destinatario del texto. Por ende, es plausible el reconocimiento de un “sujeto empírico”, perteneciente al “mundo

real”, a la vez que el yo-personaje continúa en la delantera para seguir reforzando la ilusión autobiográfica.

Sin embargo, grande es la decepción del lector cuando prosigue páginas y páginas sin nunca encontrar un nombre propio capaz de ligar al pronombre personal. De ahí que resaltemos los primeros problemas que el texto presenta en torno a la cuestión identitaria, ya que la individualización del protagonista se le imposibilita al receptor. El texto activamente pone en marcha la carencia de los dos principales operadores de individuación señalados por el pensador francés: la onomástica y la descripción. Nada de ello ocurre en *Mi verdadera historia*: el nombre del narrador jamás se revela, y no obtenemos de él ninguna caracterización física concreta a pesar de que la corporalidad se escurre constantemente a través de las letras en forma de secreciones, las cuales abordaremos más adelante. La única información recaudable, al margen de su identificación en términos masculinos a partir de la flexión en género, es su edad al inicio del relato; a saber, doce años. El dato, en apariencia insignificante, permite delinear una sucesión temporal a medida que avanza la historia: “Empecé entonces a darle vueltas a la idea de narrar lo ocurrido en aquel puente hacia ya dos años (ahora tenía catorce)” (Millás, 2016, p. 28) y “Pasa el tiempo y cumple dieciséis años” (p. 54).

Contraria a la situación descripta es, por ejemplo, la de *El mundo* (2007). A pesar de preceder por casi una década a la novela que nos convoca, dicho texto se encuentra compuesto “por cuatro partes y un epílogo que apuestan a la construcción autoficcional del narrador y a los envíos hacia diversos títulos y elementos de la firma Millás” (Dolzani, 2020, p. 14). El juego autobiográfico también comienza tempranamente, en las primeras páginas, cuando el protagonista es testigo de la fabricación de un bisturí eléctrico a manos de su padre, quien exclama: “Fíjate, Juanjo, cauteriza la herida en el momento mismo de producirla” (Millás, 2007, p. 6). El fragmento deviene en extremo potente debido a varios motivos, puesto que en él no solo converge la identidad del autor con la del narrador y personaje gracias

a la coincidencia del sustantivo propio *Juanjo*, sino que además proporciona otro hecho verificable para los lectores: la paternidad de Vicente Millás, famoso inventor de artefactos de electromedicina durante la posguerra. En una época donde naturalizamos la masificación de la información, alcanza con una breve búsqueda en internet para corroborar lo antedicho y atar los cabos entre *personas/personajes*, incluso cuando su onomástico no se revele explícitamente. Asimismo, debemos destacar las reflexiones sucesivas a las palabras del progenitor por parte de su hijo: “Cuando escribo a mano, sobre un cuaderno, como ahora, creo que me parezco un poco a mi padre en el acto de probar el bisturí eléctrico, pues la escritura abre y cauteriza al mismo tiempo las heridas” (p. 6). La dimensión metatextual despuntará en el escrito con base a la palabra paterna, detonando astuta pero sutilmente una retrospección hacia la configuración de maquinaria narrativa millaseana –como comprobamos, por ejemplo, con la alusión a *Tonto, bastardo, muerto e invisible* (1995), *Dos mujeres en Praga* (2002), etcétera– y la propia práctica escrituraria. La tematización del aparato textual se cifra en el capítulo final, al momento de arrojar al mar las cenizas de sus progenitores: “Volví a escuchar la frase fundacional de esta novela, quizá del resto de mi obra (cauteriza la herida al mismo tiempo de abrirla), y supe con efectos retroactivos que aquella fascinación de mi padre había constituido para mí un programa de vida” (Millás, 2007, p. 123).

El mundo comprende, en síntesis, la narración del *devenir escritor* en la cual se descubre, conforme bien explica Dolzani (2020), una capacidad de producción ficcional que posibilitará *decir el mundo* desde otro lado: la literatura. “Ese tipo de saber, sin embargo, no se comparte gratuitamente sino que se paga con el cuerpo, con la infección del propio cuerpo” (p. 16). Así pues, no habrían de extrañarnos los párrafos siguientes, en tanto la ficción se yergue como aquel espacio de agenciamiento donde la identidad expone su naturaleza discursiva y habilita la proliferación de lo abyecto, mutilado, enfermo:

Recordé un día en el que paseando por el campo, en Asturias, me detuve frente a una vaca que estaba a punto de parir y comprendí que el embarazo había sucedido dentro de su cuerpo como el lenguaje sucede dentro del nuestro. Comprendí que yo, finalmente, no era más que un escenario en el que había ocurrido cuanto se relataba en *El mundo*. [...] El nombre es una prótesis, un implante que se va confundiendo con el cuerpo, hasta convertirse en un hecho casi biológico a lo largo de un proceso extravagante y largo. Pero tal vez del mismo modo que un día nos levantamos y ya somos Millás o Menéndez u Ortega, otro día dejamos de serlo. Tampoco de golpe, poco a poco. Quizá desde el momento en el que me desprendí de las cenizas, que era un modo de poner el punto final a la novela, yo había empezado a dejar de ser Millás, incluso de ser Juanjo. (Millás, 2007, pp. 123-124)

Ha quedado en evidencia el contraste entre la detallada novela y *Mi verdadera historia*. Entonces, ¿por qué insistir en que el último texto juega en clave autobiográfica? Con base en las teorías defensoras de que no es necesaria la inscripción del nombre de autor para catalogar un escrito de autobiografía —véase, por ejemplo, *El pacto ambiguo* de Alberca (2007)—, nos aferramos a la utilización del tercer operador de individualización: el deíctico *yo*, cuya laxitud referencial resulta sumamente beneficiosa en virtud del establecimiento por parte del lector de una primera persona autor-narrador-personaje. Empero, la ilusión autofictiva se cae y la jugada toma un rumbo distinto en un momento clave del relato, cuando el protagonista atestigua el incidente ocasionado por él:

Sentid en vuestro corazón cómo se detiene el mío. Notad mi dolor en vuestro pecho. Padeced como si os perteneciera mi asfixia. Comprobad cómo se os nubla la vista por la falta de oxígeno. Olvidaos de suicidaros porque ya estáis muertos y huid de la escena del crimen sofocándoos porque no respiráis y asfixiándoos porque respiráis demasiado. (Millás, 2016, p. 14)

Desde susodicha escena en adelante, se vuelve menester que el lector admita no únicamente el carácter de constructo que adquiere el narrador después de su aparente fallecimiento, sino también que desde

el primer momento dicha esencia estuvo exhibiéndose sin tapujos. Por consiguiente, le toca retroceder al punto de salida y ver que el artificio estuvo en marcha para que lea una autobiografía cuando, en realidad, lo que siempre hubo fue el discurso de una identidad *muerta*, marginal –dejémoslo en estos términos por el momento–, quien halló una posibilidad de vida en la asunción de una clara posición autoral. La misma se manifiesta en las relaciones de poder donde se disputa quiénes tienen derecho a leer y quiénes a escribir. En miras de entender mejor el planteamiento, retrotraigámonos a aquel primer párrafo de la obra.

Quién escribe, quién lee

Retomando el planteo de Prósperi (2014) acerca de que la instauración del sujeto que lleva adelante el acto de leer, escribir y aprender facilita su categorización en términos de una toma de posición, no creemos desatinado caracterizar la del protagonista de *Mi verdadera historia* como la de un escritor que prescinde abiertamente de un acercamiento a otros textos. Ello se justifica por cuanto “en Millás la escritura no es un bien que se adquiere de manera abrupta sino que es el resultado de una sucesión de movimientos” (p. 289) donde entran en tensión la narración y la lectura como procesos expansivos. Recordemos que, al comenzar el primer capítulo, el narrador se ubica en relación con las acciones antes mencionadas: “Yo escribo porque mi padre leía. [...] A veces yo ocupaba su sillón y abría uno de aquellos libros imitando los gestos de papá. Cuando lo cogía del revés, mi madre se reía de mí” (Millás, 2016, p. 7). Deviene potente la forma en la cual la primera persona establece una distinción tajante: yo escribo, el otro lee. La distancia inclusive se acrecienta cuando exhibe la incapacidad de copiar la acción paterna correctamente, la cual remite además a personajes millaseanos que también llevan adelante los actos previos de manera invertida.

Sin embargo, llama poderosamente la atención el deseo que manifiesta luego: “Escribo porque me gustaba imaginar que el libro que papá tenía entre sus manos era mío” (p. 7). El anhelo de ser leído por

aquel adulto no solo entabla una intertextualidad con la *Carta al padre* de Kafka, escritor cuya obra ocupa un lugar central en la biblioteca personal de Millás, sino que además motiva en el protagonista de la novela una suerte de alfabetización y habilita nuevos intentos de un abordaje literario, aunque manteniendo una óptica de autor:

Cuando aprendí a leer, tomaba los libros del derecho, aunque me parece que yo continuaba del revés, y los leía imaginándome que era mi padre leyéndome a mí. ¿Qué pensaría él de esta frase, o de esta otra, escritas por su hijo? Uno de los primeros volúmenes de la biblioteca de papá cuya portada fui capaz de deletrear llevaba por título *El idiota*, lo que constituyó uno de los misterios más extraordinarios de aquellos años. Leí algunas líneas, pocas, de esa novela buscándome en ella, fantaseando que la había escrito yo e intentando entender qué veía mi padre en el idiota (en mí). Y es que yo tenía conciencia de ser un poco bobo, entre otras cosas porque me meaba en la cama a una edad en que no era normal. (p. 8)

Resulta hasta irónico que, no habiendo leído más que el título y algunos fragmentos esporádicos, y sin siquiera tener certeza de haberlo hecho debidamente, el narrador se identifique con la famosa novela de Dostoievski. Pero tiene sentido si el “lector modelo” recupera que tanto el autor ruso como el anteriormente mencionado checo son dos referentes literarios clave cuyos ecos retumban a lo largo y ancho de toda la obra millaseana. De ahí que no deba extrañarnos que *El idiota* sea la primera parte de la supuesta biografía del protagonista, *Crimen y castigo* la segunda, o que nuevamente encontremos una alusión kafkiana cuando el papá “observaba con fascinación la delantera del Citroën para comprobar la cantidad de bichos que se habían estrellado contra la carrocería y que parecían letras rotas” (p. 11). Como bien explica Dolzani (2023), “la biblioteca funciona como proyecciones que actualizan un saber literario sobre la enfermedad” (p. 26) y nos habla de la anormalidad del personaje principal. Así pues, se vuelve entonces comprensible que se defina a sí mismo *bobó*, que exprese “¿También yo parecería una letra rota?” o “Llegué a casa sin cuerpo” (Millás, 2016, p. 14) y “Permanezco el resto de mi vida rodeado de gente normal sin

que advierten que no soy uno de ellos” (p. 19). De igual modo, la patología cristaliza en su diagnóstico de “trastornos del crecimiento” (p. 33) y en el hecho de que se orine encima porque “así había nacido” (p. 39). Al mismo tiempo, no podemos dejar de señalar que

La disposición del cuerpo a la enfermedad supone, asimismo, una disposición a la creación, y ha sido vinculada con una mirada médica que relaciona lo patológico con una teoría de la personalidad y los humores. Bajo esta lupa, la enfermedad otorga al sujeto que la vivencia un rasgo que lo singulariza, que lo individualiza, por encima del resto, en tanto lo patológico aparece como propiciador de un conocimiento otro sobre el mundo que el artista puede materializar. De allí la imagen del artista enfermo como genio, como portador de otro tipo de conocimiento. (Dolzani, 2023, p. 28)

A razón de ello el protagonista rehúye al librero del padre al mismo tiempo mientras afirma que *tal vez* se convierta en lector porque la literatura es para su madre una garantía de orden. Paralelamente, advierte: “[...] yo soy ese que no ha leído a Dostoievski. Habrá otros, claro, muchos que no lo hayan leído, pero yo soy el único que en el acto de no leerlo, increíblemente, lo leí” (Millás, 2016, p. 39). Y, en sus propias palabras, no se considera un lector en sentido estricto, por lo cual ignora qué significa exactamente leer o qué consecuencias tendría dejar de hacerlo. Su identidad no puede encasillarse en los límites de la norma, cifrada en el acto de lectura con el cual se identifican las figuras parentales, sino que la construye en un orden exocéntrico, correspondiente a la escritura como un “modo respetable de seguir meándose en la cama” (p. 50). En la duración de su incontinencia, “quizá porque todavía no había empezado a escribir” (p. 27), el narrador ha de aprender a ocultar su anormalidad bajo un rostro neutro; mas se atreve a seguir soñando con redactar un libro, aprende gracias al programa televisivo de su progenitor que tener algo para contar vale más que el talento y descubre la existencia de los seudónimos –otro guiño hacia el juego autobiográfico–. Se apropiá así del carácter narrativo de su vida, volviéndose capaz de escribir(se) en tanto la operación se torna “un bálsamo para una existencia feroz” (p. 30):

Para no mearme en la cama, continúo escribiendo mi historia criminal. Mejor dicho, la escribo, la rompo, y vuelvo a escribirla, pues cuando lleno un cuaderno, lo destruyo por miedo a ser descubierto y vuelvo a comenzarla en otro que también destruiré. Siempre estoy empezándola, como si se repitiera todos los días de mi vida. Pero cada versión es un poco diferente, porque aunque los sucesos no se pueden cambiar, mi forma de mirarlos se modifica con el paso del tiempo. Escribo para ser leído por mi padre, aunque todavía no. (p. 55)

Precisamos señalar aquí dos cuestiones: la primera es cómo, al evidenciar el texto su propia materialidad lingüística, así como física en tanto libro, la convierte en algo rompible, trastocable, modificable, que puede alterarse según la perspectiva de quien narre y quién lea. La segunda guarda relación al modo en que el deseo de escritura se halla siempre ligado a la lectura paterna, pues “Mamá leía mucho también, aunque no al modo de papá” (p. 53). Según señala Prósperi (2014), el programa narrativo de Millás patentiza que los hombres y las mujeres leen de manera diferente. Concretamente en el caso de *Mí verdadera historia*, la práctica masculina de lectura se describe con lujo de detalle: “Papá leía como si entre el libro y él se produjera un intercambio de fluidos, como si copularan en una suerte de coito tranquilo (creo que el de los caracoles es así), aunque no sabría decir quién penetraba a quién” (Millás, 2016, p. 53).

El símil, mínimamente calificable de extraño, detona que veamos con ojos suspicaces la oración inmediata a la citada: “Quizá si me hubiera leído a mí como a los libros, yo jamás habría dejado caer sobre los coches aquella canica de cristal” (p. 53). ¿Qué debemos cavilar ahora de las ocasiones en las cuales ha hecho aseveraciones del estilo: “Me gustaba la idea de que mi padre me observara con el extraño hechizo, tal vez con el dolor, con el que contemplaba a los insectos” (p. 11) o “¡Cómo deseé, escuchando a papá, ser yo el autor de aquellas novelas policíacas!” (p. 50)? En tal sentido, deja mucho que pensar el hecho de que el primer encuentro sexual con Irene tenga lugar en el salón de la casa, “donde aún permanece el sillón de orejas en el que mi padre leía *El idiota* y *Crimen y castigo*, las dos novelas que le hablaban de mí, de

ese hijo al que, paradójicamente, apenas conoce. Mirad cómo avanzo, oscuro, con el pene tristemente erecto bajo los pantalones” (p. 71)? Los sentidos de la enfermedad se ensanchan hacia un sendero oscuro e incestuoso mediante el cual debemos empezar a sospechar que la madre grita “¡Estás enfermo, hijo! ¡Enfermo, enfermo, enfermo!” (p. 94) por *algo* más que simplemente encontrar *in fraganti* a su primogénito con la chica a la cual él mismo dejó sin una pierna al causar un siniestro vehicular. *Algo* imposible para la progenitora de poner en palabras. *No así para el protagonista*, quien hábilmente lo transformaría en el presente relato. Empero, el análisis psicoanalítico extraíble de lo detallado es tan extenso que podría comprender el interesantísimo eje de un estudio aparte, de forma que creemos conveniente concluirlo aquí mismo.

Volviendo a la problemática que nos incumbe, observamos un punto de quiebre en la historia cuando el narrador gana un concurso de cuentos, debido a que es la primera vez que expone su escritura ante otros. La madre llora al terminar de leer el texto; en cambio, el padre comenta por teléfono que recibió la noticia pero desestimó la autoría de su hijo, “como si mi nombre y mis apellidos, cuando se mencionan para algo bueno, tuvieran por fuerza que pertenecer a otro” (p. 84). El gesto paterno lo lleva a exclamar: “Apenas he comenzado a escribir y ya me he convertido en lo que él más detesta: en un autor de éxito” (p. 87). Claro está, semejante reputación se justifica dado que todavía no ha confesado sus verdaderas transgresiones. Su cuento trillado “está estupendamente escrito y se lee muy bien” (p. 87). Hará falta la confrontación del personaje con su madre para acabar de asumir su *identidad enferma*. Por ende, bajo una nueva mirada paterna que al fin se percata de la presunta rareza del chico, él es alentado por su progenitor a liberar la pulsión de escribir algo más genuino: “Y aquí está mi verdadera historia. Gracias a ella he descubierto que mi padre me quiere desde que me ve como un hijo de ficción, justo lo contrario de mi madre, que siempre soñó con un hijo real” (p. 106). El narrador abraza entonces su esencia de materialidad lingüística, que encontrará su término una vez que el papá conozca sus crímenes, mucho más

lúgubres que un simple choque de autos por una canica arrojada a la ruta:

En todo caso, se enterará cuando lea este relato al que estoy a punto de echar la llave, todavía no sé si desde fuera o desde dentro. Si me quedo dentro seré un hijo de ficción el resto de mis días. Si fuera, quizá pueda alcanzar todavía la condición de real. Luego está Irene, a la que, pese al tiempo transcurrido desde que la abandoné, quiero y desquiero cada día de la semana con idéntica violencia. Temo que acabaré llamándola y que me disculparé y que volveremos a estar juntos y que seremos felices, aunque se trate de una felicidad artificial, ortopédica. Quizá con el tiempo nos casemos y hasta tengamos hijos que yo preferiría que fueran reales, pero que a lo mejor me salen de ficción, porque siento que estoy condenado desde mi nacimiento a una suerte de irrealdad palpable. (p. 107)

La dualidad inescindible del programa narrativo millaseano entero – “salud/enfermedad, dentro/fuera, carne/tuétano, este lado/el otro lado de las cosas” (Fumis, 2019, p. 69)– emerge con todas sus fuerzas en el dualismo ficción-realidad. Mas la presunta sentencia a permanecer siempre en *aquel* plano del papel se ve rebasada con la concepción de una escritura que, como expone Dolzani (2020):

[...] acompaña el proceso de devenir y que permite dar forma y poner en palabras aquello que ocurre con los cuerpos, como así también construir horizontes de vida que ya no se rigen de acuerdo a los parámetros de valor establecidos por el biopoder. (p. 94)

En consecuencia, la doble valencia –biopolítica y biopoética– de la enfermedad erige al acto escriturario como el único *locus* de enunciación o ecosistema donde es factible el desarrollo de la disidencia, lo contrahegemónico, lo abyecto por los dispositivos regulatorios del discurso dominante. “Los signos de lo enfermo dejan leer la somatización de la violencia cultural encarnada en formas biopolíticas de conducción de los cuerpos” (Dolzani, 2023, p. 27) y, por medio de la instauración de un yo-escritor incapaz de encorsetar dentro de la norma o de una figura de autor canonizada, “el Lector traza líneas con una biblioteca moderna en la que las diversas patologías y

malestares impulsan el trabajo de la imaginación y la creación propias de la figura del artista” (p. 27).

Conclusiones

A la luz de lo expuesto, concluimos que hemos argumentado exhaustivamente a favor de nuestra hipótesis acerca de *Mi verdadera historia*: la metaficción opera a efectos de figurar una identidad que se reconoce “escritor” en el repliegue del acto narrativo sobre sí mismo. En la medida en que el narrador se identifica como enfermo, anormal desde una mirada foucaultiana, la matriz constructiva del texto se estructura en torno a una posición de un autor que escribe sin leer. Así pues, en la narración se lleva a cabo un proceso “de agenciamiento que involucra la palabra [...]”, materializa en la escritura” (Dolzani, 2020, pp. 93-94). Para reponer lo previo, además ha sido necesario abordar el rol del lector en la estrategia de cooperación textual, a propósito de establecer una identidad más allá del juego autobiográfico que se instaura pese a la incompletitud de la “individualización” del narrador-protagonista. Para ello, nos ha beneficiado sobremanera el diálogo tanto con las teorías de Eco y Ricoeur como con las productivas reflexiones elaboradas por la crítica hispanista y especialistas en la obra milleasena.

Sostenemos que la lectura esbozada supone un acercamiento al hecho de que “lo que se configura en estas novelas de Millas es un entramado donde la infancia, el cuerpo monstruoso, infectado, hacen de su condición para la escritura un lugar de posibilidad [...] La escritura deviene, así, utopía de salud” (Dolzani, 2020, p. 3). La aprehensión del carácter narrativo de la existencia y la propia identidad da cuenta de los modos en los cuales la vida, erguida como una arena de luchas políticas, “se vuelve dimensión de búsquedas y experimentos incesantes, en los que la transparencia de la persona deja lugar a la opacidad de la carne, del sexo, de la enfermedad, de la potencia” (Giorgi y Rodríguez, 2007, p. 10) desde las cual resistir contra las producciones normativas de subjetividad y comunidad.

Referencias

- Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo: De la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca Nueva.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2010). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia* (Trad. de José Vázquez Pérez). Pre-textos (Original publicado en 1980).
- Dolzani, S. (2020). Niños, monstruos, zombis, escrituras: Posibilidades de vida en *El mundo y Mi verdadera historia* de Juan José Millás. *Boletín GEC*, (26), 73-97. <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/boletingec/article/view/4197>
- Dolzani, S. (2023). Los valores de la enfermedad: Hacia la creación de un dispositivo de lectura para pensar la narrativa de Juan José Millás. *Actas del IX Coloquio de Avances de Investigaciones del CEDINTEL* (pp. 23-40). Universidad Nacional del Litoral.
- Eco, U. (1993). *Lector in fabula: La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Lumen. (Original publicado en 1979).
- Fumis, D. (2019). *Ficciones de familia e infancia en tres narradores españoles contemporáneos: Juan José Millás, Eduardo Mendicutti y Manuel Rivas* [Tesis Doctoral Universidad Nacional del Litoral]. Archivo digital. <https://hdl.handle.net/11185/6843>
- Giorgi, G. y Rodríguez, F. (2007). Prólogo. En *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida* (pp. 9-34). Paidós.
- Lejeune, P. (1991). El pacto autobiográfico. *Suplemento Anthropos*, (29), 47-62. (Original publicado en 1975).
- Millás, J. J. (2007). *El mundo*. Planeta.
- Millas, J. J. (2016). *Mi verdadera historia*. Seix Barral.
- Prósperi, G. (2007). Narradores y narradoras en los últimos textos de Juan José Millás. *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (pp. 1-8). https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_190.pdf.
- Prósperi, G. (2014). *Juan José Millás: Escenas de metaficción*. Orbis Tertius / Ediciones UNL. (Original publicado en 2013).
- Ricoeur, P. (2006a). *Sí mismo como otro*. Siglo XXI. (Original publicado en 1996).
- Ricoeur, P. (2006b). La vida: un relato en busca de narrador. En *Ágora*, (25), 9-22.
- Scarano, L. (2014). *Vidas en verso: Autoficciones poéticas*. Ediciones UNL.



“¿Por qué fue?”. Repensando la nacionalización del género policial en la “saga Laurenzi” de Rodolfo Walsh desde la traducción

“Why was it?” Rethinking the nationalization of the crime fiction in the “Laurenzi saga” by Rodolfo Walsh from the translation

Sebastián Henríquez

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

cazador_americano@yahoo.com.ar • orcid.org/0009-0009-8911-4971

Recibido: 08/03/2024. Aceptado: 29/04/2024.

Resumen

La recuperación de los cuentos policiales de Rodolfo Walsh que componen la “saga del comisario Laurenzi” estuvo acompañada, desde finales de 1980, de una elaboración crítica predominante que los entendía como parte de un proceso de “nacionalización” del género policial en Argentina. A su vez, estos estudios establecían una división de la obra policial de Walsh entre una etapa regida por la traducción y la imitación del modelo inglés y una etapa más libre, con cuentos de características propiamente nacionales. Esta perspectiva crítica desestimó la tarea traductora de Walsh como una suerte de sumisión a modelos importados que habrían sido superados en la saga del comisario Laurenzi con cuentos más verosímiles anclados en la realidad nacional. Por el contrario, en este trabajo ponemos en evidencia cómo Walsh se propuso, con la saga del comisario Laurenzi, actualizar conscientemente su producción teniendo en cuenta la evolución del género en el mercado editorial anglosajón. En esta tarea, cumplieron un papel fundamental tanto su oficio traductor como la tarea de recepción, difusión y crítica de tendencias renovadoras del policial tradicional inglés que se incorporaron al repertorio local gracias a agentes destacados como J. L. Borges.

Palabras clave: Rodolfo Walsh, traducción, policial, saga Laurenzi, nacionalización

Abstract

The recovery of Rodolfo Walsh's crime fiction stories that make up the "Commissioner Laurenzi Saga" was accompanied, since the late 1980s, by a predominant critical elaboration that understood them as part of a process of "nationalization" of the crime fiction genre in Argentina. At the same time, these studies established a division of Walsh's crime fiction work between a stage governed by translation and imitation of the English model and a freer stage, with stories with specifically national characteristics. This critical perspective dismissed Walsh's translation task as a kind of submission to imported models that would have been surpassed in Commissioner Laurenzi's saga with more credible stories anchored in national reality. On the contrary, in this work we show how Walsh proposed, with the saga of Commissioner Laurenzi, to consciously update his production taking into account the evolution of the genre in the Anglo-Saxon publishing market. In this task, both his translation profession and the receiving, disseminating and criticizing the innovative tendencies of traditional English crime fiction that were incorporated into the local repertoire thanks to prominent agents such as J. L. Borges played a fundamental role.

Keywords: Rodolfo Walsh, translation, crime fiction, Laurenzi saga, nationalization

Introducción

El proceso de recuperación de los cuentos policiales del escritor argentino Rodolfo Walsh (1927-1977), desde finales de 1980, dio como resultado relevante la publicación de la serie de relatos conocidos como la "saga" o los "casos del comisario Laurenzi" tal y como se los presentó por primera vez en las antologías *Cuento para tahúres y otros relatos policiales* (1987) y *La máquina del bien y del mal* (1992). En sus versiones originales para la revista *Vea y Lea* la saga del comisario Laurenzi consta de seis cuentos publicados entre 1956 y 1962: "Symbiosis" (15/11/1956), "La trampa" (03/10/1957), "Zugzwang" (12/12/1957), "Los dos montones de tierra" (25/05/1961), "Trasposición de jugadas" (14/09/1961) y "Cosa juzgada" (12/04/1962)¹.

1 Dejamos fuera de este estudio el cuento "En defensa propia" publicado por Walsh en la antología *Tiempo de puñales* (1964) por tratarse de una reescritura. No existe registro de la versión original de dicho cuento en los listados bibliográficos. Según el propio Walsh, tuvo que "reescibirlos íntegramente" (Walsh, 2021, p. 140) a los dos cuentos publicados en esa antología. Por lo que, al tratarse de un cuento escrito y publicado en otro contexto que el de la saga, sus

Con las primeras configuraciones de la saga surgieron modos de leerla cuyas influencias se extienden hasta hoy. En especial, predominó una lectura que ve a estos relatos como parte de un intento de varios narradores argentinos de “‘traducir’ o ‘nacionalizar’ el género” (Lafforgue, 1992, p. 116). Al comparar los cuentos de la saga con la literatura policial producida por Walsh antes de la misma, en especial el volumen *Variaciones en rojo* (1953), se afirma:

Así, sugerimos la hipótesis de un trayecto en su producción, desde un primer momento de respeto a las reglas del género y “traducción” más fiel del original inglés -representado por *Variaciones en rojo*-, hasta una etapa en que se maneja más libremente, porque ya tiene experiencia con el género, toma conciencia de esa experiencia y se desprende del texto original. Es el momento en que escribe la saga del comisario Laurenzi. (Braceras et al., 2000, p. 99)

Estas ideas tuvieron una destacable influencia en estudios posteriores. Primero, la noción de etapas dentro de la producción policial de Walsh según la cual *Variaciones en rojo* ejemplifica un primer momento de apego estricto al original inglés, es decir, al policial de enigma con el cual Walsh tenía un contacto estrecho por “su trabajo [como traductor] en Hachette” (Braceras et al., 2000, p. 99). En esa primera etapa, entonces, “Walsh se ubica frente al género como traductor” (p. 102). Esta idea de dos etapas contiene una perspectiva evolutiva para las autoras ya que sólo cuando Walsh se desprende de ese modelo es que se puede afirmar que “construye su poética” y “escribe cuentos policiales argentinos” (p. 104).

Segundo, la identificación de al menos dos rasgos que caracterizan esta nacionalización del género regida por un afán de verosimilitud: “la ambientación de los cuentos de Walsh en distintos escenarios de la geografía argentina” y “la creación de un comisario con nítidas connotaciones nacionales” (Braceras et al., 2000, p. 101).

cambios resultan indicadores de cambios en el propio Walsh. Por este motivo, no podemos tomarlo para la etapa de la producción que nos ocupa. En todos los casos hemos trabajado siempre con las versiones originales.

Tercero y último, un aspecto temático de valor ideológico. La caracterización de Laurenzi como comisario de provincia jubilado, antes que ponerlo como representante y defensor de la ley, habría permitido trazar un itinerario de descreimiento en la justicia, “un sentimiento de fracaso como comisario [...] una paulatina transformación que lo lleva a colocarse en el punto de vista del criminal” (Braceras et al., 2000, p. 102).

Bajo estas premisas se desarrollaron diferentes trabajos que, dentro de sus respectivos enfoques de la obra walshiana, repiten estas aseveraciones o exploran y matizan algunas de sus conclusiones sin contradecirlas en lo esencial (Lafforgue 1992 y 2003; Lafforgue y Rivera, 1996; Capdevila 1996a y 1996b; Luppi, 2012; García, 2015). No obstante, hay investigaciones que relativizan la tajante división en etapas dentro del policial de Walsh y señalan antecedentes, rasgos anticipados y líneas de continuidad entre *Variaciones en Rojo* y la saga del comisario Laurenzi (Fernández Vega, 1993 y 1997). Incluso, llegando a cuestionar totalmente las divisiones analíticas dentro de la obra de Walsh al plantear que en todos los relatos policiales previos y posteriores a *Variaciones en rojo* “se supera el modelo del policial anglosajón o de enigma” al encontrar en ellos “una relativización del sentido de la justicia y del papel de la Ley, inimaginables en el policial clásico” (Paletta, 2007, p. 3).

Sin embargo, Maltz (2016) cuestiona parcialmente la idea de nacionalización del género policial en Walsh al entender que “esta lectura esencializa los atributos más visibles de la ‘argentinidad’ y deja de lado otros elementos que también desempeñan un papel en el complejo proceso de la argentinización” (p.97). Es decir, no se niega la existencia de un proceso denominado “nacionalización”, pero se alerta sobre el problema de qué es lo que hace nacional al texto. Maltz consigna el importante papel de lo extranjero en los cuentos de Walsh como parte de lo nacional y afirma:

Walsh lleva a cabo la nacionalización del género, en perfecta sintonía con las ideas de la literatura que Borges profesaba en ese entonces. El verosímil de lo argentino no puede funcionar sin referencias a lo

extranjero, a partir de una lógica compleja de mezcla, traducción, adaptación. (Maltz, 2016, p.99)

A este cuestionamiento parcial, debemos agregar que la idea de nacionalización supone una suerte de corte de diálogo con el policial anglosajón ya que los rasgos distintivos –¿originales?– de la saga son los rasgos que se identifican con lo nacional. Se entiende entonces la escasa o nula relación en estos trabajos entre la tarea traductora de Walsh y sus decisiones estéticas en torno a la saga Laurenzi puesto que la traducción queda homologada a imitación y subordinación a un modelo –el enigma inglés– del que Walsh se habría independizado.

Ahora bien, ¿es posible asegurar tal corte sin hacer un cotejo y un análisis exhaustivo del trabajo traductor de Walsh? ¿Podemos asegurar sin este análisis ausente que no hay ningún diálogo entre la saga del comisario Laurenzi y los modelos a los que Walsh podía acceder a través de la literatura traducida por él y por otros en ese momento? ¿Es un supuesto proyecto de nacionalización del género lo que explica los cambios perceptibles en los relatos de Walsh o existen otras explicaciones más plausibles de ser comprobadas?

Nuestra hipótesis es que, en los cuentos de la serie Laurenzi, Walsh siguió recurriendo a modelos de la literatura policial anglosajona, integrados ya al repertorio local como literatura traducida. Nos referimos centralmente al vasto repertorio de la literatura policial psicológica y de suspense prolíficamente traducida en Argentina en ese momento, incluidas las propias traducciones de Walsh. Siendo la primera –la psicológica- la más importante, por constituir una tendencia renovadora surgida dentro del policial inglés de enigma y difundida y traducida ampliamente por “agentes” (Even-Zohar, 2008, p. 225) destacados como Jorge Luis Borges. A su vez, lo que motivó esta tentativa de renovación de sus relatos fue la necesidad de dar respuesta a las cambiantes demandas del público lector junto con una expectativa de inserción en el mercado norteamericano.

Nuestro enfoque, entonces, cuestiona tanto la asociación de la traducción con una mera subordinación o copia de modelos como su

relegamiento a lo foráneo. Por el contrario, partimos de la idea de que “la literatura traducida forma parte del sistema literario ‘importador’” (Wilson, 2019, p. 91). De esto resulta que en la construcción de un “repertorio cultural” (Even-Zohar, 2008, p. 218) son fundamentales tanto la “importación” como la “invención”, entendiendo que “no son procedimientos opuestos porque la invención se puede llevar a cabo mediante la importación” (p. 221).

Por lo tanto, nuestro abordaje comienza por echar luz sobre una parte del repertorio de opciones al que Walsh podía acceder -y al que efectivamente recurrió- a través de la literatura policial traducida en Argentina, para construir su propio aporte al sistema literario local con perspectiva internacional. Repertorio que también se nutrió de sus propias traducciones.

Importación de la renovación psicológica del policial clásico inglés. Del *Detection Club* a la colección “Séptimo Círculo”

Recientes estudios han cuestionado acertadamente esquematizaciones clásicas sobre el desarrollo histórico de la literatura policial escrita en Argentina. Los estudios puestos en revisión son aquellos que “suelen situar los comienzos del género hacia 1940 [...] y [a] estos cuentos y novelas dentro del relato clásico de enigma en lengua inglesa” (Setton, 2020, p. 84) para luego trazar un itinerario de desplazamiento del interés hacia la literatura policial negra “que empieza a desarrollarse hacia 1960 y llega a su cumbre hacia 1970” (p. 84). Por el contrario, nuevas investigaciones han remontado los orígenes del género en nuestro país “hacia el último tercio del siglo XIX” (p. 84) y han dado pruebas documentales de que “la literatura policial de las décadas de 1930 y 1940 no sólo se alimentó de la tradición clásica inglesa [sino que], también abrevó en las películas de *gangsters*, el *film noir*, el *police procedural*” (p. 84).

Nuestro trabajo sobre la constitución del repertorio de modelos importados a través de la traducción y otras prácticas editoriales nos llevó a vislumbrar otra línea del género policial hasta ahora poco o nada

atendida en su particularidad. Nos referimos a la renovación llamada entonces “psicológica” en el corazón de la misma tradición inglesa de enigma. Su origen puede remontarse al entonces célebre escritor inglés Anthony Berkeley (1893-1971), fundador del *Detection Club* (1928)². En su novela policial *The Second Shot* (1930), Berkeley utiliza una dedicatoria para preguntarse “¿Cuál es el futuro del relato detectivesco?”³ (2010, dedicatoria, 1er párrafo) y responde a esa pregunta con una nueva orientación para la novela policial de enigma:

Personalmente, estoy convencido de que los días del viejo enigma criminal puro y simple, basado enteramente en la trama y sin atractivos añadidos de carácter, estilo o incluso humor, están, si no contados, al menos en manos de los auditores; y que el relato de detectives ya está en proceso de convertirse en una novela con un interés detectivesco o criminal, reteniendo al lector menos por aspectos matemáticos que psicológicos. El elemento del rompecabezas sin duda permanecerá, pero se convertirá en un rompecabezas de carácter en lugar de un rompecabezas de tiempo, lugar, motivo y oportunidad. La pregunta no será: “¿Quién mató al anciano en el baño?”, sino: “¿Qué indujo a X, precisamente, a matar al anciano en el baño?”. (Berkeley, 2010, dedicatoria)

La propuesta de Berkeley suponía relegar la centralidad del “quién” y del “cómo” del crimen en beneficio de explorar aspectos del “por qué”, también devenido enigma. Así, el autor pone en boca de su personaje en dicha novela la siguiente reflexión: “[...] en el arte de la ficción, incluso en una forma tan baja como la historia de detectives, el interés humano debería ser, en mi opinión, una condición sine qua non” (p.11). Nos interesa seguir, hasta llegar a Walsh, uno de los particulares

2 El primer presidente del Detection Club fue el eminente G. K. Chesterton (1874-1936). Dorothy L. Sayers (1950), una de sus célebres integrantes, afirmaba: “Si alguna grave finalidad existe en la organización confesadamente frívola del Detection Club, es mantener la novela policial en el más elevado nivel que su naturaleza intrínseca consienta y depurarla del funesto legado de sensacionalismo, chábara y estilo corrompido que por desgracia la abrumó en los tiempos pasados” (citado en Rivera, 1986, p. 10).

3 Original en inglés. Esta traducción, al igual que las siguientes, son nuestras.

recorridos de este tópico en la literatura policial argentina: el *interés humano*.

La británica Dorothy L. Sayers (1893-1957), una de las más prestigiosas autoras, antologistas y referente internacional del policial de enigma, apoyó esta perspectiva en su introducción a *Great Short Stories of Detection, Mystery and Horror. Second Series* (1931)⁴: “toda la opinión pública está, creo, del lado de los reformadores” (p. 17). Para ella, esta nueva novela policial contenía “una psicología más elaborada y realista” en la que “[...] los asesinos son en general menos malvados que antes y las víctimas menos inocentes” (p. 17), confirmando así la relevancia de esta nueva tendencia y de su intención de darle más realismo y elaboración al aspecto humano de la novela-problema.

En 1947, el estadounidense Howard Haycraft, uno de los más importantes estudiosos del género policial en esos años, destacó cómo se habían cumplido las predicciones de Sayers al reconocer que ella había anticipado “la tendencia hacia la novela de psicología y carácter que ha sido el desarrollo técnico más destacado en el relato policial detectivesco de los años 1930 y 1940” (p. 71).

En el sistema literario argentino, aparece Jorge Luis Borges (1899-1986) como el receptor contemporáneo más entusiasta de dicha renovación. El escritor utilizó su espacio en el suplemento “Libros y autores extranjeros” del semanario ilustrado *Hogar*, entre 1935-1939, para esbozar algunas ideas sobre la literatura policial. Al tratarse de reseñas sobre libros nuevos, resulta especialmente interesante constatar que se trata de lecturas en la lengua original (el inglés, en este caso) y en el mismo año de publicación de los textos en sus países de origen. Importante porque, como veremos, la recepción crítica precede, cual aparato que modela la lectura, la traducción que se hará posteriormente de los textos en el sistema local argentino.

4 Agradezco el acceso a este material inhallowable en nuestro país a la “Dorothy L. Sayers Society”: <https://www.sayers.org.uk/contact>.

Para ilustrar esta recepción crítica, cobra especial relevancia su reseña a la novela *The Beast Must Die*, del inglés Nicholas Blake⁵, el 24 de junio de 1938, mismo año de su publicación original. Tras considerar que la novela de Blake es “admirable” (Borges, 2011, p. 701), Borges afirma:

El cuento policial puede ser meramente policial. En cambio, la novela policial tiene que ser también psicológica si no quiere ser ilegible. Es irrisorio que una adivinanza dure trescientas páginas. [...] No en vano la primera novela policial que registra la historia –[...] *The Moonstone* (1868) de Wilkie Collins– es, asimismo, una buena novela psicológica. Blake, en toda su obra, es felizmente fiel a esa tradición. No abruma a sus lectores: no incurre en la compleja abominación de horarios y de planos. [...] Yo lo compararía con Richard Hull, con Milward Kennedy o con Anthony Berkeley. (p. 702)

En esta cita se encuentra casi todo lo que Borges repetirá en sucesivas reseñas literarias. Primero, la distinción entre preceptivas para la novela y para el cuento en cuanto a literatura policial. Segundo, la convicción de que una buena novela policial exige, más que un *puzzle* rebuscado, un trabajo especial sobre sus personajes, sobre lo psicológico. Tercero, que dicha tentativa es ya una “tradición” que remite a la novela *La piedra lunar* del inglés Wilkie Collins (1824-1889) quien “para que sus personajes no fueran piezas de un mero juego o mecanismo, los mostró humanos y creíbles” (p. 34)

En línea con lo anterior, no es menor aclarar que Borges estimaba que dentro del cuento policial también había una distinción similar para hacer: “La solución, en las malas ficciones policiales, es de orden material: una puerta secreta, una barba suplementaria. En las buenas, es de orden psicológico: una falacia, un hábito mental, una superstición” (p. 702). Es decir, se trata de una psicología que en el cuento suele ser una manifestación lógica del razonamiento, la hábil deducción de cómo se comportaría alguien. En la novela, este desarrollo

⁵ Seudónimo del poeta inglés, nacido en Irlanda, Cecil Day-Lewis (1904-1972).

de la psicología presenta mayores posibilidades, pero nunca se confunde con “charlatanerías de psicoanálisis” (p. 490), tal y como celebra Borges al reseñar la novela policial de Michael Innes⁶, *Death at the President's Lodging*: “el estudio de caracteres humanos que propone este libro es más encantador que el estudio del plano de una casa de varios pisos” (p. 490). Así, en su reseña de la novela policial *Sic Transit Gloria*, del escritor inglés Milward Kennedy (1894-1968), Borges elogia: “No sólo interesa el problema; interesan los caracteres. Mejor dicho: el problema interesa en función de los caracteres” (p. 490).

En definitiva, Borges es un lector contemporáneo de esta renovación de la novela policial mientras sucede, incluida la ya citada propuesta de Berkeley: “En la dedicatoria de una de sus novelas anteriores, Anthony Berkeley ha proclamado que los artificios del género policial están virtualmente agotados y que fuerza es manejar los procedimientos de la novela psicológica” (p. 721).

No obstante el entusiasmo de Borges con las posibilidades que suponía para la novela policial esta renovación, sus textos principales no serán traducidos al español sino hasta algunos años después. Así, en 1942 y en 1952, respectivamente, Borges y Bioy Casares (1929-1999) editan *Los mejores cuentos policiales* y *Los mejores cuentos policiales. Segunda serie*. Allí, junto con cuentos clásicos del género y de sus orígenes, tenemos traducidos a los renovadores o modernos como los escritores ingleses Eden Phillpotts (1862-1960) y Graham Greene (1904-1991), además de los ya citados Berkeley, Kennedy y Innes. Incluso, al muy célebre en ese entonces William Irish, exponente del suspenso⁷.

En estas traducciones, los autores renovadores hacen gala de su abordaje psicológico, en el sentido de “hábito mental” que le dio Borges. Así, tenemos desde los “indicios psicológicos” (Queen, 1997, p. 195) que desentraña un Ellery Queen hasta “el arte de leer las mentes, estudiar los caracteres, y adivinar los sentimientos que anidan en los

6 Seudónimo del escritor escocés John Innes Mackintosh Stewart (1906-1994).

7 Seudónimo el escritor estadounidense Cornell Woolrich (1903-1968).

corazones [que se impone por sobre] el examen de las huellas dactilares o el análisis de colillas de cigarrillos” (Innes, 1952, p. 258) en “La tragedia del pañuelo”. No obstante, el cuento más representativo de la corriente renovadora será “Tres hombres muertos” en el que el detective asegura que la solución sólo puede alcanzarse “por medio de un estudio conciso y exhaustivo del carácter” (Phillpotts, 1952, p. 197) al punto de desdeñar “de las pruebas circunstanciales más claras si se oponen a características comprobadas del modo de ser y de actuar de un hombre” (p. 209).

En el medio de ambas antologías, es la Colección Séptimo Círculo la que jerarquiza esta renovación psicológica de la novela policial en Argentina con traducciones encargadas por Borges y Bioy Casares. La misma se inicia justamente con *La bestia debe morir*, de Nicholas Blake, en 1945 y su catálogo contiene también novelas de Innes, Berkeley, Hull, Phillpotts, Kennedy y Greene, así como de precursores como Wilkie Collins, entre otros.

Las citas extraídas de las antologías elaboradas por Borges y Bioy Casares, con sus respectivas traducciones, muestran que ciertos rasgos que se han indicado como distintivos de los comisarios rurales de ficción, como Laurenzi, no eran una desviación del modelo inglés. Antes bien, eran comunes en los textos policiales traducidos y difundidos. Nos referimos tanto a ese “colocarse en el punto de vista del criminal” (Braceras et al., 2000, p. 102) como a ese “conocimiento del comportamiento de su gente, la aplicación de una psicología consuetudinaria antes que libresca” (Pignatiello, 2015, p. 210). A su vez, Walsh mismo tradujo relatos de suspense con estos mismos rasgos. Por ejemplo, en *Siete cantos fúnebres*, leemos: “Quédese usted con la balística. Yo prefiero mis conocimientos de la naturaleza humana” (Irish, 1948, p. 157).

Igualmente, novelas escritas en Argentina –publicadas en Séptimo Círculo– daban cuenta de la transferencia decidida de los aportes de esta corriente al repertorio local. Para muestra, basta mencionar *El estruendo de las rosas* de Manuel Peyrou (1902-1974), publicada en

1948, en la que a través de una digresión metaliteraria del narrador explicita su filiación: “Richard Hull, Nicholas Blake, Anthony Berkeley, Milward Kennedy, Graham Greene, son maestros en el género policial psicológico [...] El género policial, pues, se enriquece por medio de estos avances y conquistas dentro de la novela psicológica” (Peyrou, 2020, pp. 17, 21). Similar recurso usaron Bioy Casares y Silvina Ocampo (1903-1993) en su novela policial *Los que aman odian* de 1946. Allí, el narrador responde airado ante una explicación del crimen: “Su explicación es psicológicamente imposible. Usted me recuerda a esos novelistas que se concentran en la acción y descuidan los personajes. No olvide que sin el factor humano no hay obra duradera” (Ocampo y Bioy Casares, 2016, p. 83). Establecían así su intención de inscribirse en esta tendencia renovadora del policial inglés.

En síntesis, existía una renovación dentro del policial clásico de la “era dorada” (1920-1930), proveniente mayormente de Inglaterra. Dentro de nuestro sistema literario, Borges con su ya consolidado prestigio, puede ser considerado uno de los agentes activos que promovieron la transferencia de dichos modelos, desde la recepción crítica hasta el encargo de traducciones. Con estos modelos, se buscaba enriquecer a la literatura policial local intentando dotarla de lo que se llamó “interés humano” (preeminencia del “por qué” por sobre el “cómo” y el “quién”), prestando atención al trabajo sobre personajes (psicología), ambientes (circunstancias que llevan al crimen) y técnica narrativa (tipos de narradores, relatos invertidos, etc.).

Walsh: su traducción y recepción de la literatura policial

Antes de haber publicado su primer cuento policial, Rodolfo Walsh es ya un traductor del género. Uno muy joven –19 años–, cuyo manejo de la lengua inglesa proviene de su familia de origen irlandés (Bertranou, 2006). En 1946, se publica su primera traducción, *Lo que la noche revela*, del norteamericano William Irish, en la “Colección de Bolsillo Serie Naranja” (1943-1955) de la editorial Hachette. En la misma editorial, y traducidos por Walsh, se publican “siete volúmenes de

Woolrich / Irish” (Campodónico, 2016, p. 164). Tenemos, también, dos novelas de Evelyn Piper⁸, dos del inglés Víctor Caning (1911-1986) y dos de Ellery Queen⁹. Igualmente, traduce una novela en 1952¹⁰ para la Colección Séptimo Círculo.

Una breve clasificación del material revela diversidad de tendencias en el género antes que un predominio excluyente del policial de enigma clásico. Con Woolrich/Irish tenemos suspenso o “novela de la víctima” (Bráceras, et al., 1986, p. 31); con Piper, intriga psicológica; con Caning, espionaje; con Queen, enigma clásico. Esta diversidad ya era parte tanto del hábito lector como de la oferta editorial: “A partir de 1951, con la ‘Serie Evasión’, las tendencias se vuelven claras y organizan el material, con las siguientes categorías: ‘deducción, suspenso, espionaje, humor y acción’” (Henríquez, 2022, p. 59).

¿Qué marcas dejó en su propia ficción policial este contacto estrecho de Walsh con modelos tan diversos? Para nosotros, sus dos primeras publicaciones en el género, “Las tres noches de Isaías Bloom” (1950) y “Los nutreros” (1951), ya dan cuenta de la apropiación de modelos distintos. Por un lado, tenemos “Las tres noches...” dirigido al primer concurso de cuentos policiales argentinos de la revista *Vea y Lea*, con Borges y Bioy Casares entre los jurados. En la versión original de este cuento, el protagonista debe develar el misterio de un asesinato “a través de las señales que registraron sus sueños [...] con la ayuda de un manual de psicología” (Paletta, 2007, p. 86). Se trata de un cuento claramente adscrito al tipo deductivo con una presencia explícita de lo psicológico, en el sentido de “hábito mental” al que Borges solía referirse.

“Los nutreros”, en cambio, se publica con poca diferencia de tiempo en *Leoplán* y no hay allí trama deductiva, sino una tragedia violenta que

8 Seudónimo de la escritora estadounidense, Merriam Modell (1908-1994).

9 Seudónimo de los escritores estadounidenses Frederick Dannay (1905-1982) y Manfred Bennington Lee (1905-1971).

10 *Peligro en la noche* del inglés Norman Berrow (1902-1986).

se desenvuelve frente a nosotros. Aquí vemos uno de los modelos que Walsh traduce en Argentina: Woolrich/Irish, cuyas ficciones policiales, según el propio Walsh (2016), “no son, estrictamente hablando, detectivescas” sino que “encuadran más bien en el género, tan difundido actualmente, de *murder-stories*, cuentos de crímenes” (p. 239). Según el joven escritor argentino, en las *murder-stories* “simplemente se relata un crimen, o aun un suicidio, haciendo resaltar en el mayor grado posible las circunstancias trágicas que condujeron a él” (p. 240).

Más adelante, si tomamos su “Cuento para tahúres” (1953), recopilado por él en su antología *Diez cuentos policiales argentinos* (1953), tenemos un típico proceso deductivo -sin detective- pero combinado con el relato de crímenes al estilo de Woolrich/Irish. Allí, el asesinato develado queda impune en términos de la ley y es justificado por el narrador por ser “en defensa propia” (Walsh, 2020, p. 212). Al mismo tiempo, si tomamos *Variaciones en rojo* (1953), tenemos tres relatos detectivescos más cercanos a la ortodoxia del género para publicar en el que es su primer libro y enviar a un concurso, sabiendo que en Argentina existía un público lector importante que seguía eligiendo dicho modelo de policial. Por lo tanto, si “Cuento para tahúres” da cuenta de la capacidad de ir más allá del policial clásico, lo cierto es que *Variaciones en rojo* es el que garantiza la publicación consagratoria. Existen modelos jerarquizados y modelos novedosos y Walsh se mueve entre ambas posibilidades.

Esta tensión entre formas del policial clásico de enigma inglés jerarquizadas y formas nuevas, como la renovación psicológica, está presente también en el propio *Variaciones en rojo*. Es fundamental leer la “Noticia” que abre el volumen a la luz de esas opciones. En esa introducción, Walsh (2020) señala como una deficiencia inevitable del primero de los tres relatos, “La aventura de las pruebas de imprenta”, que “no hay ‘drama’, está ausente ese elemento fantástico o patético que enriquece otras de sus aventuras” (p. 21) y concluye: “Parece condición ineludible de la narración policial que, cuanto más ‘ortodoxa’ es en su planteo y solución, tanto más queda en la sombra eso que por

no buscar términos más complicados llamaremos ‘interés humano’” (pp. 21-22). Reaparece aquí, el mismo tópico del “interés humano” que venimos rastreando desde Berkeley.

Es importante identificar, entonces, que cuando Walsh habla de la literatura policial detectivesca entiende que hay una tensión intrínseca, y variaciones posibles, en una gradación que va “desde la pura ortodoxia de ‘La aventura de las pruebas de imprenta’ hasta la mayor densidad pasional que respira el clima de ‘Asesinato a distancia’” (Fernández Vega, 1997, p. 57).

Walsh era consciente de la gradación experimentada en estos relatos. Al enviarle un ejemplar de *Variaciones en rojo* al investigador estadounidense Donald A. Yates, en 1954, le comenta en una carta:

[...] el primer cuento no debe tener muchas posibilidades allá, por pertenecer a una modalidad que en su país ha pasado de moda, aunque aquí conserva sus adictos. El tercero es quizás el que más se aproxima a lo que he leído en revistas americanas e inglesas. Personalmente, prefiero el segundo, que me parece responder con bastante exactitud al gusto de nuestros lectores. (Walsh, 2021a, p. 21)

Más allá de si son exactas o no las apreciaciones de Walsh, lo cierto es que con éstas confirma tanto su clara conciencia de las tendencias disponibles dentro del género como la importancia que tiene el gusto del público lector a la hora de tomar decisiones de publicación. Y, como veremos a continuación, en sus decisiones de escritura.

Origen de la saga Laurenzi

La mención al “interés humano” en su “Noticia” a *Variaciones en rojo* no es fortuita. Walsh también fue un investigador y estudió del género policial. Y será Howard Haycraft quien tendrá un lugar relevante en la correspondencia entre Walsh y Yates. Es a través de Yates que Walsh accede a las obras críticas *Murder for pleasure* (1941) y *The Art of the Mystery Story* (1947), a las que lee “con enorme interés” (Walsh, 2021a, p. 42), calificando a la primera como “definitiva en cuanto a la evolución del género en los países anglosajones” (p. 42). En ellas, se

encuentra una amplia defensa de la tendencia de renovación psicológica dentro de la novela policial inglesa.

Donald Alfred Yates (Estados Unidos, 1930-2017) fue un estudioso de la narrativa policial latinoamericana, en especial de la argentina. Docente, investigador, recopilador y traductor. Yates, como parte de su trabajo de tesis doctoral, entra en contacto con la antología *Diez cuentos policiales argentinos* (1953) elaborada por Walsh. Escribe al escritor argentino en 1954 y así comienza una relación epistolar que se volverá una amistad entre ambos. A partir de este vínculo, Walsh puede tener una noción más precisa de lo que ocurre en el mercado estadounidense y la perspectiva de insertarse en él.

En esa misma correspondencia, Walsh desarrolla ideas del género que dialogan con Haycraft y Sayers, y que retoman un planteo muy similar al de Berkeley. En una extensa misiva de octubre de 1954, Walsh (2021a) constata el agotamiento del policial de enigma: “Es cada vez más difícil encontrar un ‘plot’ al estilo clásico que sea verdaderamente original” (p. 66). Por lo tanto, propone a Yates una definición amplia del género policial haciendo eje en su técnica narrativa: “El autor debe suscitar en el lector la duda y el deseo urgente de aclararla” (p. 66). De ahí que Walsh proponga una tipología del relato policial más amplia basada en la pregunta central a resolver: “quién y cómo en la novela policial clásica, *por qué* en la psicológica, y *ahora qué* en la de suspenso” (p. 66). Así, Walsh resalta que en esta nueva tendencia “se ahonda en la psicología y la conducta de los personajes, y cuanto más se ahonda, más misteriosos nos resultan” a la vez que “presenta [...] más posibilidades” (p. 67) para el trabajo literario.

Dentro de su argumentación, Walsh menciona obras ya elogiadas por Haycraft y por Borges, como *My Own Murderer* (1938) de Richard Hull¹¹. A esa predilección, Walsh amplía cuáles cree que son las mejores novelas en el género: “*El ministerio del miedo* de Greene, *La bestia debe*

11 Ejemplo clásico del “relato invertido” donde se narra cómo se comete el crimen desde la perspectiva del asesino y, al final, el proceso de investigación.

morir de Blake, *The Plot* de Evelyn Piper” (p. 68). Por cierto, todas, salvo *The Plot*, traducidas por la Colección Séptimo Círculo.

Ahora bien, la correspondencia con Yates da cuenta de algo más relevante aún. En ella podemos atestiguar cómo la saga Laurenzi surge, por una parte, directamente emparentada a la reflexión teórica arriba reseñada y, por otra parte, como tentativa de respuesta a un diagnóstico sobre los cambios en la demanda del público lector norteamericano y argentino:

Para el público local (que es el que primariamente tengo en cuenta en las cosas que escribo) D. H. [Daniel Hernández] funciona sin inconvenientes; [...]. En el mercado norteamericano, sin embargo, sospecho que la situación es diferente. En primer lugar, supongo que lo primero que el público norteamericano exigirá a un cuento extranjero es “color local”; pero en Buenos Aires es difícil encontrar color local. [...] Después D. H. tiene una manía disquisitoria [...] que a los lectores de su país puede resultarles fatigosa [...]. Por todo ello se me ha ocurrido la posibilidad de asesinar a D. H. (en los cuentos que le envío a usted, no en los que se publiquen aquí), reemplazándolo por un tranquilo comisario de policía, y dar un poco más de énfasis al ambiente local. Usted me dirá si estoy acertado en mis suposiciones y si la tarea vale la pena. (Walsh, 2021a, p. 59)

Walsh no optará por tal dualidad. En cambio, se definirá por una nueva orientación para sus relatos. Así se lo expresa, tras profundizar sus reflexiones sobre el género y las posibilidades respecto al público lector norteamericano, en marzo de 1955: “Te mando dos cuentos policiales míos, con un nuevo personaje y un tono algo más popular” (pp. 101-02). No hay duda de que se trata de cuentos de la saga Laurenzi porque, en mayo de 1955, Walsh escribe:

Agradezco tus generosas palabras sobre mis cuentos. Tengo pensadas varias historias más sobre el comisario Laurenzi, y en ellas haré hincapié en los caracteres y en los dilemas de conducta, más que en el truco policial, porque es evidente, a juzgar por los últimos números del EQMM [Ellery Queen Mystery Magazine] que he recibido, y por el cuento premiado, que ésa es la tendencia que está predominando. (p. 107)

"Simbiosis", el primer relato publicado de la saga Laurenzi, aún no había sido publicado. Pero para 1955 ya existían dos relatos protagonizados por Laurenzi que habían sido enviados a Yates. Al referirse a estos cuentos y a la serie que proyecta, Walsh habla de *tono algo más popular, de color local* y de hacer *hincapié en los caracteres y en los dilemas de conducta, más que en el truco policial*. Este último aspecto, claramente mirando hacia la renovación psicológica de la literatura policial clásica y a su consolidación editorial.

Al final, está el porqué

Walsh tradujo dos novelas de Evelyn Piper para la colección Evasión: *El motivo es todo* (1951) y la ya mencionada *The Plot* -como *La trama usurpada* (1952)-. Walsh las menciona como ejemplos de "novela psicológica" y las define como "excelentes" (Walsh, 2021a, p. 20). En la primera novela hay una suerte de tesis que se proclama desde el título: la centralidad del motivo. A poco de comenzar, leemos el siguiente diálogo:

–¿Detective aficionado? ¿Yo? [...] Y sin embargo, no me desagrardaría saber por qué mataron a Shirley.

–¡Joey, compañero, escucha! No se trata del porqué. ¡Cómo! Cómo. Qué. Cuándo, quién, no "por qué". Eso es lo malo de tu adaptación: todos porqués.

[...] –No puedo evitarlo, George, pero es el "porqué" lo que me interesa siempre. Quiero comprender. (Piper, 1951, p. 18)

Veamos cómo inicia el primer cuento de la saga Laurenzi, "Simbiosis". Durante toda la serie, un Laurenzi jubilado rememora sus casos a un Daniel Hernández que escribe. Daniel es, entonces, el narrador que nos reproduce la voz de Laurenzi. Desde el inicio del relato, Laurenzi deja establecido que los motivos tendrán un aspecto central en la historia que narrará:

El país es grande –dijo el comisario Laurenzi–. [...] Pero el corazón secreto de la gente, usted no lo comprende nunca. Y eso es asombroso, porque soy un policía. Nadie está en mejor posición para ver los

extremos de la miseria y la locura. Lo que pasa es que uno es también un ser humano. Pasado un tiempo nos cansamos, dejamos que las cosas resbalen sobre nosotros. [...] Con tres o cuatro palabras explicamos todo: un crimen, una violación o un suicidio. Vea, queremos que nos dejen tranquilos. ¡Pobre de usted si me trae un problema que no se pueda resolver en términos sencillos: dinero, odio, miedo! Yo no puedo tolerar, por ejemplo, que usted me salga matando a alguien sin un motivo razonable y concreto. (Walsh, 2020, p. 215)

A partir de aquí, es oportuno señalar que los elementos constantes son relativos en la serie. Como si, mirados de conjunto, los relatos fueran un terreno de experimentación dentro de una orientación muy general. Por ejemplo, no todos los relatos suceden en el ámbito rural¹². Sin embargo, en cuanto al carácter del enigma, salvo en “La Trampa” (en el que vemos un cuento de enigma clásico de principio a fin), los restantes relatos ponen en escena una gravitación mayor de los dilemas morales y de las circunstancias que llevan al crimen. Y esta sería su mayor constante.

Sin duda, el cuento más representativo de esta tentativa de actualización de su policial es “Trasposición de jugadas”, que recibió el tercer premio en el concurso de la revista *Vea y Lea* en 1961, otra vez con Borges como jurado. En primer lugar, es el único cuento donde Daniel Hernández debe insistir a Laurenzi para que le cuente la historia ya que en todos los demás siempre se muestra predisposto a hablar o comienza él mismo la narración. Aquí el comisario es esquivo porque se trata de un error que él cometió. En segundo lugar, el Laurenzi que rememora es el más viejo de la saga, pero el caso que cuenta es cuando era más joven, su primer caso. Por lo tanto, hay una inexperiencia juvenil que resulta clave para darle credibilidad al error que cometerá el comisario a la vez que un tono nostálgico que sostiene la sensación de lo irreparable. En tercer lugar, es el propio error de Laurenzi el que

12 Además de “Simbiosis”, lo rural juega un papel destacado en “Los dos montones de tierra” y en “Trasposición de jugadas”; un papel relativo en “Cosa juzgada” y ninguno en “La trampa” o “Zugzwang”.

genera las condiciones para el asesinato que se comete. De ahí un dramatismo del texto que no puede atemperarse con chistes que son recurrentes en los otros relatos. A su vez, no es cualquier error el que comete Laurenzi, sino uno relacionado, justamente, con la psicología de los involucrados en la historia: "Así que yo me equivoqué [...] si hubiera repartido bien los papeles [...]" (Walsh, 2020, p. 253). En cuarto lugar, si bien existe un acertijo durante el relato –la aplicación del dilema del Alcuino–, el crimen sucede hacia el final del cuento, en apenas un párrafo, sin enigma alguno respecto a quién ni cómo. Solo hay algo que resolver, que le corresponde a Hernández preguntar: "¿Por qué fue?" (pp. 247).

Es en este cuento, a nuestro juicio, al cierre de su saga, donde Walsh logra dar forma más certera al tipo de relato policial que se había propuesto con el inicio de la serie. En él hallamos simplicidad del problema; desplazamiento del enigma hacia el por qué; desarrollo cuidado de un ambiente y de al menos un personaje (el propio Laurenzi); un tono acorde con el drama planteado, que no queda reducido a justificación para un problema lógico y, por último, un estilo en el que empieza a reconocerse al Walsh narrador de los años sesenta.

Comentarios finales

En nuestro recorrido pusimos en evidencia que la saga del comisario Laurenzi no tiene su origen en un corte con el policial anglosajón. Antes bien, surge de una actualización que realiza Walsh de su literatura policial apoyada en una corriente de renovación psicológica del género proveniente de la literatura inglesa. Dichos modelos se importaron al repertorio local a través de agentes como Borges y de las propias traducciones de Walsh, dentro de un vasto andamiaje editorial. También resultó clave el diálogo teórico y analítico de Walsh con Donald A. Yates que le permitió pulsar los gustos del público anglosajón y el agotamiento de lo antiguo.

No obstante, esto no supone falta de originalidad ni una mera imitación por parte Walsh. La saga del comisario Laurenzi, como todos

los relatos de Walsh, se propone aportar algo original. Walsh ya había reivindicado esta perspectiva al referirse a los cuentos seleccionados por él para la antología *Diez cuentos policiales argentinos*: “Todos – creo– presentan algún enfoque original, algún problema nuevo, alguna situación memorable” (Borges et al, 1953, p. 8). Es desde la búsqueda de originalidad dentro del vasto campo internacional de la literatura policial –y no de una nacionalización– que Walsh prueba distintas variantes en su saga creando un detective singular en un ambiente distinto y con problemas y dilemas que surgen de esa particularidad recurriendo, claro está, a aspectos de la realidad local argentina.

Referencias

- Berkeley, A. (2010). *The Second Shot*. The Langtail Press. https://archive.org/details/secondshot0000berk_n6e7/page/n7/mode/2up
- Bertranou, E. (2006). *Rodolfo Walsh: argentino, escritor y militante*. Leviatán.
- Borges, J. L., Hurtado, L., Marull, F., Pérez Zelachi, A. L., Peyrou, M., Eisen, W. L., Mayfer, A., Rey, J. del, Bustos Domecq, H. y Walsh, R. (noticia de Rodolfo Walsh). (1953). *Diez cuentos policiales argentinos*. Hachette.
- Borges, J. L. (2011). *Miscelánea*. Debolsillo.
- Braceras, E., Leytour, C. y Pittella, S. (1986). *El cuento policial argentino*. Plus Ultra.
- Braceras, E., Leytour, C. y Pittella, S. (2000). Walsh y el género policial. En J. Lafforgue (Ed), *Textos de y sobre Rodolfo Walsh* (pp. 99-104). Alianza.
- Campodónico, R. H. (2016). Los volúmenes proyectados. Industria editorial y cine policial en Argentina (1941-1956). En R. Setton y G. Pignatiello (Comps.), *Crimen y pesquisa: El género policial en la Argentina, 1870-2015: literatura, cine, televisión, historieta y testimonio* (pp. 159-183). Título.
- Capdevila, A. (1996a, 14 de junio). *Rodolfo Walsh y el Policial: Los casos del comisario Laurenzi*. Espacio Latino. Recuperado el 10 de junio de 2023. https://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/capdevila_analia/rodolfo_walsh_y_el_policial.htm
- Capdevila, A. (1996b, octubre). Walsh y el policial: Variaciones sobre el género. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria*, (5), 60-70. <https://www.cetylci.org/cboletines/capdevilab5.pdf>
- Even-Zohar, I. (2008). La fabricación del repertorio cultural y el papel de la transferencia. En A. Sanz Cabrerizo (Ed.), *Interculturas/Transliteraturas* (pp. 217-226). Arco libros.

- Fernández Vega, J. (1997). Más allá de Borges: Una exploración de la temprana narrativa policial de Rodolfo Walsh. *Iberoamericana*, 2(66), 49-69. <https://www.jstor.org/stable/41671627?origin=JSTOR-pdf>
- Fernández Vega, J. (1999). De la teología a la política: El problema del mal en la literatura policial de Rodolfo Walsh. *Hispamérica*, (83), 5-15. <http://www.jstor.org/stable/20540117>
- García, V. (2015). Vuelta a lo que resultó un comienzo: De géneros literarios y política en "Simbiosis", de Rodolfo Walsh. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 44, 465-481. <https://hispadoc.es/servlet/articulo?codigo=5490954>
- Haycraft, H. (Ed.). (1947). *The Art of The Mystery Story: A Collection of Critical Essays*. Grosset and Dunlap.
- Henríquez, S. (2022). Rastros de la novela de suspenso/espionaje anglosajona en *Operación Masacre* (1957) de Rodolfo Walsh. *Boletín de literatura comparada*, 47(1), 49-79. <https://doi.org/10.48162/rev.54.011>
- Innes, M. (1952). La tragedia del pañuelo. En J. L. Borges y A. Bioy Casares (Comps.), *Los mejores cuentos policiales. Segunda serie*. EMECÉ.
- Irish, W. (1948). *Siete cantos fúnebres* (Trad. Rodolfo J. Walsh, 1.^a ed.). Hachette.
- Lafforgue, J. (2003). Prólogo. En J. Lafforgue (Ed.), *Cuentos policiales argentinos*. Alfaguara.
- Lafforgue, J. y Rivera, J. B. (1996). *Asesinos de papel: Ensayos sobre narrativa policial*. Colihue.
- Luppi, J. P. (2012). Seis cuentos en busca de un autor: El declive del comisario Laurenzi en el proyecto de Rodolfo Walsh. *Badebec. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 2, 61-101. <https://badebec.unr.edu.ar/index.php/badebec/issue/archive>
- Maltz, H. (2016). "El país es grande": La argentinización del policial en los casos de Laurenzi. En R. Setton y G. Pignatiello (Comps.), *Crimen y pesquisa: El género policial en la Argentina, 1870-2015: literatura, cine, televisión, historieta y testimonio* (pp. 97-104). Título.
- Ocampo, S. y Bioy Casares, A. (2016). *Los que aman odian*. EMECÉ. (Original publicado en 1946).
- Paletta, V. (2007). El primer Walsh: El género policial como laboratorio. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 36, 79-93. <https://hispadoc.es/servlet/articulo?codigo=2521652>
- Peyrou, M. (2020). *El estruendo de las rosas*. Libros del Zorzal.
- Phillpotts, E. (1952). Tres hombres muertos. En J. L. Borges y A. Bioy Casares (Comps.), *Los mejores cuentos policiales. Segunda serie*. EMECÉ.

- Pignatiello, G. (2015). Los comisarios policiales camperos de Velmiro Ayala Gauna y Rodolfo Walsh. *A contracorriente*, 13(1), 195-215.
- <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/1366/2467>
- Piper, E. (1951). *El motivo es todo* (Trad. Rodolfo J. Walsh, 1.ª ed.). Hachette.
- Queen, E. (1997). Filatelia. En J. L. Borges y A. Bioy Casares (Comps.), *Los mejores cuentos policiales 1* (4.ª edición). EMECÉ.
- Rivera, J. B. (Comp.). (1986). *El relato policial en Argentina: Antología crítica*. Eudeba.
- Sayers, D. L. (1931). Introduction. En D. L. Sayers (Comp.), *Great Short Stories of Detection, Mystery and Horror: Second series*. Doubleday / Doran & Company.
- Walsh, R. J. (noticia de Lafforgue, J.). (1992). *La máquina del bien y del mal*. Clarín / Aguilar.
- Walsh, R. J. (2020). *Cuentos completos* (Ed. De R. Piglia). De la Flor.
- Walsh, R. J. (2021a). *Rodolfo Walsh: Cartas a Donald A. Yates 1954-1964* (Comp., notas y trad. de J. J. Delaney). De la Flor.
- Walsh, R. J. (2016). Nota preliminar a *Lo que la noche revela*. En R. Setton y G. Pignatiello (Comps.), *Crimen y pesquisa: El género policial en la Argentina, 1870-2015: literatura, cine, televisión, historieta y testimonio* (pp. 239-240). Título.
- Wilson, P. (2019). *Página impar. Textos sobre la traducción en Argentina: Conceptos, historia, figuras*. Ethos.



Reseñas



Louis, Annick (2022). *Sin objeto: Por una epistemología de la disciplina literaria.*

Buenos Aires: Colihue, 191 págs.

Pablo Dema

Universidad Nacional de Río Cuarto, Argentina
pdema@hum.unrc.edu.ar • orcid.org/0009-0005-7887-9275

En el año 2008, en el marco de un curso de la Maestría en teoría y metodología de la investigación literaria de la Universidad Nacional de Rosario, Analía Gerbaudo compartía el adelanto del contenido de un libro dedicado a la investigación literaria en argentina. Se trataba de *La investigación literaria: Problemas iniciales de una práctica*, dirigido por Miguel Dalmaroni (2009) y del que la misma Gerbaudo formaba parte aportando una descripción de la línea de trabajo sobre literatura y enseñanza. Publicado en 2009 por la Universidad Nacional del Litoral, el libro venía a cubrir una necesidad real de los investigadores en formación y de los responsables de los seminarios de investigación literaria de las universidades argentinas. Efectivamente, había muchas obras sobre metodología de la investigación científica, sobre el tema de la conformación de proyectos de investigación o sobre cómo hacer una tesis pero ninguna que aportara el punto de vista específico de los investigadores literarios. El libro de Dalmaroni organiza los contenidos referidos a la epistemología y el trabajo de investigación en ciencias

sociales en función de las particularidades de la disciplina literatura: da claves para redactar los proyectos, ofrece una descripción del campo clásico de trabajo, presenta numerosos investigaciones ejemplares, revisa la discusión sobre la conformación de *corpus* y le da la palabra a cinco especialistas en investigación literaria enfocadas en áreas específicas de cruce con la literatura: testimonio (Rossana Nofal), artes plásticas (Ana Lía Gabrieloni), culturas populares (Gloria Chicote), didáctica de la literatura (Gerbaudo) y crítica genética (Mercedes Rodríguez Temperley). Para los interesados en la investigación literaria, *Sin Objeto. Por una epistemología de la disciplina literaria* significa un segundo paso importante en la consolidación de un debate sobre el estatuto de la investigación literaria, la construcción de sus objetos, las metodologías de trabajo, la interdisciplinariedad, los problemas de la escritura y la inserción institucional de este tipo de trabajos que enfrentan hoy el desafío de reconquistar la legitimidad frente a la sociedad en un contexto de revolución tecnológica, nuevas subjetividades y prácticas gubernamentales que atacan a las humanidades parapetándose en discursos eficientistas y agresivos.

Una primera particularidad del libro de Louis es que enfoca el problema del estatuto epistemológico de la disciplina literatura adoptando una perspectiva comparativa entre el caso argentino y el francés. Esto es posible porque el libro recoge la experiencia de una larga trayectoria iniciada en Argentina cuando Louis comenzó a estudiar Letras en la UBA durante la década de 1980 y fue alumna de Jorge Panesi y Josefina Ludmer (cfr. el libro de Josefina Ludmer *Clases 1985* (2015), prologado y editado por Louis). Dicha trayectoria continuó en Francia, en la Universidad de Franche-Comté y en la École des Hautes Études en Sciences Sociales, donde la autora ha dictado clases y seminarios de investigación en los últimos quince años. El marco general del libro, común a Argentina y Francia, es la caracterización del lugar que el objeto literatura tiene en la sociedad en lo que va del siglo XXI, es decir el de un objeto cultural aferrado al prestigio proveniente del pasado en un mundo en el que las prácticas digitales y la aceleración de los cambios sociales ponen en jaque la cultura de libro y en el que

las transformaciones institucionales y el desfinanciamiento arrinconan las prácticas de investigación amenazando su supervivencia. En ese contexto, Louis advierte una reacción defensiva (conservadora) de los colegas y propone asumir el desafío de un recomienzo para la investigación literaria más allá de las estructuras consabidas y aceptando que ya estamos en una etapa posdisciplinaria.

En efecto, el primer paso es plantear una periodización de la disciplina literatura, la cual conoció una etapa pre-disciplinaria hasta el siglo XIX, una etapa disciplinaria (marcada en sus inicios por los formalistas rusos, por el auge del estructuralismo francés en la década de 1960 y luego por el posestructuralismo) y un actual momento pos-disciplinario, signado por la interdisciplinariedad. En ese punto se establece una tensión que recorre los cinco capítulos de *Sin Objeto*. Por una parte, Louis reivindica la existencia de una disciplina literaria (que no se identifica con la teoría literaria porque el énfasis está puesto en las condiciones de producción del conocimiento, es decir en la epistemología de la literatura) y de un objeto literario construido en función de la especificidad disciplinar (los capítulos “El estatuto de la disciplina literaria” y “Lógicas del objeto”) pero asume también que el objeto literatura, al ser portador de un saber social, contiene de manera inmanente el germen de la interdisciplinariedad. En ocasiones, un investigador puede trabajar con objetos preexistentes que tienen un valor cultural consolidado, pero en otros casos la dinámica de la investigación arrastra al investigador hacia zonas disciplinares ajenas, como le pasó a Louis a lo largo de su propia trayectoria. Como especialista en Borges, Louis (2014) se inició en un lugar clásico y previsible para una investigadora que trabaja con la literatura, pero al indagar sobre cartas, informes y memorias de personas como Schliemann o Lucio V. Mansilla se fue moviendo hacia el terreno de la antropología y la arqueología (Louis, 2022). De allí el título provocativo de *Sin objeto*, porque a priori un investigador literario puede investigar “cualquier cosa”, pero la clave está en el modo en que ese objeto incierto o inespecífico se transforma en un objeto de la disciplina literatura. Para el investigador, el objeto puede aparecer como

preexistente (un objeto tradicional, digamos), pero también puede aparecer un objeto inesperado, creado por el investigador, que cuestione los límites de la disciplina. Poner atención a la dimensión epistemológica implica considerar cómo se producen los conocimientos sociales insertos en el objeto construido en el marco de la disciplina literatura y revisar si los estudios que ponen en evidencia la dimensión cognitiva de la literatura lo hacen teniendo en cuenta las características específicas de los textos literarios.

El tema de los objetos más tradicionales o previsibles de la disciplina literaria le permite a Louis, convocando en este capítulo (el tercero: “Descripción, normatividad y valor”) a su colega Jean Marie Schaeffer (2013), profundizar en el tema del valor. Por una parte, el valor cultural o artístico de ciertos objetos de investigación preexistentes pueden asegurar al investigador un trabajo sin grandes sobresaltos y allanarle el camino hacia un puesto en la institución universitaria. Pero, a la inversa, puede ser que construir un objeto nuevo o inesperado dote al objeto en cuestión de un valor (de un significatividad o relevancia) que no tenía. En ese sentido, la tarea investigativa revela también su conformismo o su potencial revulsivo, vale decir político. Asimismo, Louis muestra la relevancia de un trabajo de investigación que tome al valor como objeto en sí, es decir que muestre la dinámica de su construcción artística y cultural y su evolución histórica. Esta conciencia del valor pone en guardia también sobre el modo en que en ocasiones la jerarquía de los objetos culturales se crea mediante operaciones ideológicas que quieren disimularse en un falso rigor científico o crítico. Al respecto, el aporte de Schaeffer es significativo, puesto que el filósofo denuncia la actitud “normativista” que consiste en presentar un objeto teórico o cultural proyectando sobre él, sin admitirlo, una jerarquía de valores (políticos o morales) propios del investigador. Louis sigue a Schaeffer para abogar, en el marco de una investigación literaria, por un ideal descriptivista que parta de la premisa de que un objeto intencional (una creación humana como la literatura) puede ser descripto en tanto que tal, sin filtrar en ese proceso una axilogización encubierta. En este punto, Louis subraya que es importante desarrollar

una tarea pedagógica ya que advierte un problema en los estudiantes y jóvenes investigadores. En sus palabras, ellos “no describen los objetos, ya sea porque consideran que este paso no forma parte del trabajo intelectual, o porque confunden los niveles de la descripción, la interpretación y el juicio de valor” (p. 75). Esta observación adelanta un aspecto que trabaja en profundidad en el quinto capítulo, “Los medios del discurso: la científicidad de la disciplina literaria”. Efectivamente, desde el inicio del libro y en este capítulo en particular, Louis aboga por adoptar un “registro cognitivo” de escritura, diferente a un “registro estético”, ensayístico y con gran brillo retórico que sacrifique la precisión en pos de conseguir el deslumbramiento del lector. Este registro estético, herencia barthesiana y derridiana, puede acarrear resultados lamentables en epígonos que se inician en la investigación, generando en los lectores la sensación de que el regodeo en la ambivalencia, la incertidumbre y la suspicacia extrema se vuelve un fin en sí mismo. Por el contrario, Louis reivindica el trabajo metódico, la búsqueda y el tratamiento de las fuentes, la lectura minuciosa de los textos, la pertinencia de las citas (cantidad, calidad, colocación estratégica) y las notas, en fin, la construcción de una prueba para las hipótesis relevantes que guían el trabajo. Muy interesante es la figura del investigador como una suerte de narrador o guía que lleva al lector a lo largo de su escrito mostrando sus hallazgos, los puntos muertos, sus muchas dudas y sus “convicciones justificadas”. Al fin y al cabo, no es otra la definición de conocimiento científico que Louis toma de los epistemólogos y revalida con Thomas Kuhn, autor que es retomado en numerosos pasajes y que de hecho es una inspiración fundacional para el trabajo de investigación de la autora.

A través de los aportes de Kuhn sobre la dinámica de las comunidades científicas queda claro que no se trata de asumir la ficción de una objetividad absoluta y ni la de un conocimiento libre de valores. Al contrario, se trata de reconocerse como parte de una comunidad que comparte ciertos valores en cuyo marco los colegas actúan para producir un conocimiento comunicable. Esta convivencia no está, por supuesto, libre de conflictos y contradicciones. Es posible definirla (aquí

Louis retoma los aportes de Tony Becher) en términos de “tribus” con distintos niveles de (in)comunicación, de arraigo a cada zona o actitudes nómadas que pueden deparar una identidad problemática a los investigadores amenazados por el riesgo de quedar aislados. En este punto Louis señala también la existencia de “sectas”, grupos de pertenencia de gran fidelidad no institucionalizados que pueden desarrollar políticas de hostilidad o segregación. De hecho, *Sin objeto* parece sostenerse sobre el trasfondo de una reacción crítica ante el sectarismo y la rigidez de los actores que dominan las instituciones. Así lo permiten interpretar ciertos indicios que podemos poner en una secuencia: un epígrafe de una canción de Caetano Veloso en la que se dice “Eu não sou daqui / eu no tenho nada” y otro del tema “Wild Horses”, de The Rollings Stones, que reivindica airadamente la libertad. En relación con estas referencias que se desmarcan de lo previsible para un texto de estas características, Louis llama a su libro “panfleto”, indicando la fuerte marca subjetiva y el carácter de intervención del texto. ¿Con respecto a qué o quiénes sería revulsivo *Sin objeto*? A modo de conclusión, podrían señalarse tres actores: por un lado, los colegas que adoptan una actitud defensiva, abroquelada en la tradicional conformación institucional, que reivindica los valores “humanos” de una literatura en peligro; en segundo lugar, *Sin objeto* resulta revulsivo para la línea dominante de la teoría literaria que, en la tradición barthesiana, ve autoritarismo en cualquier práctica de escritura que reivindica para sí el rigor de una disciplina científica; en tercer lugar, y en tensión con lo anterior, la propuesta de *Sin objeto* es revulsiva para una concepción de las ciencias sociales y humanas que quieran mantener sus fronteras disciplinares cerradas e intenten mantener a raya a los literatos que se ocupan de temas supuestamente privativos de la sociología, la antropología, la historia o cualquier otra ciencia que no admita contaminación (punto tratado en detalle en el cuarto capítulo: “Texto literario, disciplina literaria y ciencias humanas y sociales”).

El libro de Louis contiene como “Anexo” una crónica de la crisis de la literatura palpable en una serie de episodios que involucran a políticos

y académicos franceses. Los primeros, a partir de los Acuerdos de Bologna firmados en 2004, llevan adelante una política de des prestigio y desfinanciamiento de las universidades a las que se intenta someter a la lógica del *management*. Por su parte, un grupo de prestigiosos intelectuales (Todorov, Antoine Compagnon, Yves Citton, entre muchos otros) realizaron intervenciones defendiendo el valor cultural de la literatura en un contexto de cambios sociales acelerados.

Sin objeto está prologado por Carolina Ramallo, quien, junto a Fernando Bogado y un número importante de investigadores mencionados, representa la parte argentina de una activa comunidad que sostiene el diálogo intergeneracional y defiende una práctica necesaria y siempre amenazada.

Referencias

- Dalmaroni, M. (Dir). (2009). *La investigación literaria. Problemas iniciales de una práctica*. Universidad Nacional del Litoral.
- Louis, A. (2014). *Jorge Luis Borges. Obra y maniobras*. Universidad Nacional del Litoral.
- Louis, A (2022). *Homo Explorator. L'écriture non littéraire d'Arthur Rimbaud*, Lucio V. Mansilla et Heinrich Schliemann. Classiques Garnier.
- Schaeffer, J-M. (2013). *Pequeña ecología de los estudios literarios: ¿Por qué y cómo estudiar la literatura?* Fondo de Cultura Económica.



Zonana, Gustavo y Chaab Abihaggle, Celia (2024). *Estruendo mudo: Elementos para la comprensión del texto lírico.*

Mendoza: Edifyl, 368 págs.

Luis Emilio Abraham

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina
abraham@ffyl.uncu.edu.ar • orcid.org/0000-0002-6542-3157

El 3 de octubre de 2024 presentamos *Estruendo mudo* en la Feria del Libro de Mendoza. Como disfrutamos tanto ese momento, me gustaría compartir algo así como un recuerdo escrito, aunque eso implique indisciplinar el género “reseña”. Incluyo a continuación algunos extractos de la presentación que hice y, al final, un par de pasajes a cargo de los autores respetando (eso sí) los límites de extensión.

Luis Emilio Abraham: El libro tiene dos grandes partes. La primera está a cargo de Gustavo Zonana y es un minucioso estudio teórico sobre el género lírico. La segunda fue escrita por Celia Chaab y consiste en una propuesta didáctica que dialoga con los conceptos de la primera. Pero antes de meterme en el contenido, voy a presentar a las personas responsables y, contagiado por el libro, lo voy a hacer en modo empático.

Zonana tiene una reconocida trayectoria académica. Es profesor titular de Teoría y Crítica Literaria y el actual decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo. Ha publicado innumerables artículos y unos cuantos libros críticos, casi todos sobre poesía, además de un poemario asombroso titulado *Series* (Zonana, 2017), que es desgarrador por momentos y por momentos muy divertido. Cualquiera que no conozca a Gustavo puede hacerse una idea de su seriedad académica buscando su perfil en CONICET y de su sensibilidad artística y su sentido del humor leyendo esos poemas.

Yo lo conocí siendo su alumno en Literatura Argentina II, hace muchos años. Recuerdo que me impactó su manera de enseñar. Basta escucharlo diez minutos para darse cuenta de que tiene una inteligencia excepcional. Antes de rendir, me encerré en la biblioteca día tras día (en esa época no existían los repositorios digitales) hasta terminar su tesis sobre Olga Orozco, impresionado por su profundidad. Creo que esa fue una de las causas que me llevaron después a elegirlo como director de mi doctorado. Desde entonces, he trabajado con él en muchos proyectos que ha dirigido y siempre fue un placer por varias razones, entre ellas porque Gustavo tiene un respeto incombustible por las opiniones ajenas, un respeto que surge, me parece, de una curiosidad genuina: le interesa descubrir a los otros.

Actualmente, por esas cosas de la vida, soy director de un proyecto que él codirige. No hace falta que les cuente que esos trueques de roles no son nada comunes en nuestro mundillo. No lo digo por idealizar. No es que yo crea que no nos importan nada esas palabras que suenan a jerarquía o nos dan prestigio. Eso sería una ingenuidad. Lo que sí intuyo es que los dos luchamos contra el ego. En mi caso, muchas veces pierdo, pero cuando gano, cuando le gano a mi ego, siento algo así como un alivio y una especie de chisporroteo emocional imprevisto, porque siempre es diferente, siempre me sorprende, nunca es eso lo que esperaba en medio de la lucha interna. Creo que ese estado tiene mucho que ver con la libertad y que Gustavo y yo, que somos muy distintos, tenemos eso en común: somos una especie de militantes de la libertad, cada uno a su manera. De la libertad real. No de esa que

puede perorar a los gritos un amo perverso o un pobre esclavo (las dos cosas a la vez) porque no siente ningún temblor al decir la palabra y no tiene ni idea de lo difícil que es definirla. Yo no puedo decidir qué es la libertad. No la podemos definir solos o solas. La libertad es una y tiene que estar bien repartida para existir. Si no, desaparece.

A Celia Chaab la conozco menos. Sé de su reconocido trabajo como curriculista y de su actividad como investigadora, que ha desembocado en varios títulos de posgrado y está muy compenetrada con su tarea docente, pero ahora que leí el libro siento que la conozco más, porque ella misma se muestra en su escritura: produce contenidos académicos como si estuviera compartiendo un espacio con sus lectores: la intimidad del aula. Cuenta además algunas cosas personales. Relata cómo se convirtió en lectora de poesía gracias a su tía Elena, que le regaló cuando era niña “un libro lleno de sentimientos”. Cito un poco de ese pasaje porque me encanta el retrato de su tía:

[...] la tía Elena era médica, además de lectora, y gozaba de reconocimiento dentro de la familia porque había quebrado esquemas: fue estudiante en Córdoba en la década del ’50, se casó mayorcita (para la época), con alguien de otra religión, trabajaba y criaba hijos, estudiaba, leía, limpiaba la casa, salvaba gente. Entonces, recibir “un libro lleno de sentimientos” de la indómita tía Elena era como haber sido la elegida para portar, desde ese momento, la lámpara mágica. (pp. 278-279)

Ya la quiero a tu tía Elena y a vos también, Celia, porque veo que compartimos cosas importantes. Lo que vos admirás en tu tía es lo mismo que me hubiera fascinado a mí: sus actos de libertad. Paso entonces al libro. En realidad ya empecé a describirlo, porque el libro salió como son las personas que lo hicieron.

Me parece un libro necesario. Nunca fui un gran lector de poesía, pero me metí bastante en el género por necesidad, cuando empecé a dar clases de Introducción a la Literatura en el Instituto de Formación Docente de Villa Mercedes. Recuerdo que en ese momento busqué mucho algún material bibliográfico apropiado para mis estudiantes, pero no encontré nada que me convenciera. O eran demasiado difíciles

o me servían muy fragmentariamente: por ejemplo, encontraba muy útil un apartadito de cinco páginas, pero en la página seis el autor se metía en definiciones que, para mí, descarrilaban por completo. Entonces, como me parecía un lío armar un collage de un montón de pedacitos de textos que encima me quedaría repetitivo o contradictorio, decidí prescindir de grandes conceptos y dar esa unidad leyendo intensamente muchos poemas. Creo que estuvo bien, pero si hoy me encontrara en la misma situación seguramente elegiría este libro y se los daría completo a mis alumnos de primer año, aun sabiendo que quizás entenderían algunas cosas a medias y necesitarían volver a él más adelante. El libro permite distintos niveles de lectura y también puede servir para diversos propósitos. Sus autores lo presentan como un manual para alumnos de nivel superior, pero también es rico para profesores de literatura e incluso para conocedores del género, que pueden encontrar novedades en el enfoque y en la organización conceptual: la novedad del sistema. Es un manual, pero es exigente, no por el estilo sino por la profundidad del desarrollo. Es un libro didáctico, pero no una simplificación traicionera de la complejidad de su objeto.

En la primera parte, Zonana toma el concepto de “pacto lírico” propuesto por Rodríguez (2003) para describir ese género en el mundo de los “pactos discursivos”. Según Zonana, esos pactos son conjuntos de convenciones, generalmente implícitas, de las que resulta un “*marco comunicativo*” que presupone un tipo de “interacción entre productores y destinatarios” como “condición previa a la comunicación efectiva” (p. 33), condición que está sujeta a la dimensión cultural y, por lo tanto, al cambio histórico. Al respecto, Zonana hace observaciones extremadamente útiles: no todos los elementos constituyentes de un pacto cambian al unísono y, en consecuencia, no todos tienen la misma duración temporal. Eso lo lleva a tomar dos decisiones clave: describir el pacto lírico ciñéndose a su historia moderna, es decir, a la época en que el género se encuentra consolidado como tal, y trabajar con un corpus de poesía acorde con ese principio: desde el Romanticismo hasta nuestros días. Aunque algunas de las categorías que propone podrían ser adecuadas para explicar textos más viejos, el sistema de categorías

en su dimensión global tiene una pertinencia histórica más restringida. Entonces Zonana es riguroso y se aferra a ese límite. Alude a textos anteriores solo cuando son intertextos de poemas modernos; salvo por un desliz, intencional o no, que en todo caso puede generar inquietud e incitar al lector a buscarle sentido: casi al final de la sección teórica se analiza brevemente un soneto de Shakespeare (p. 245).

Para describir el pacto lírico, Zonana se sirvió de un cuadro comparativo con el que Rodriguez sistematizaba las grandes diferencias del pacto lírico con los otros pactos literarios: el “pacto fabulante” (propio de la narrativa y el drama) y el “pacto crítico” (propio del ensayo). No he leído el libro de Rodriguez, pero sí tuve oportunidad de ver ese cuadro y de discutirlo con Zonana, sobre todo por los rasgos que atribuía a la narración y al teatro, a los que Rodriguez delineaba sin referencia alguna a la dimensión afectiva o emocional, cosa que reservaba para el pacto lírico como si se tratara de su territorio exclusivo. Zonana reformula esas ideas y su propuesta me parece superadora (ver la tabla en el Anexo). Su cuadro también está hecho por alguien que focaliza especialmente en la lírica, que ocupa justamente el centro de la tabla. Está hecho para diferenciar el pacto lírico del resto, pero ahora sí resulta útil como herramienta para pensar otras cosas. Por ejemplo, si yo me concentrara en el pacto fabulante, podría partir de esa tabla y completarla, abrirla para distinguir el pacto narrativo del pacto dramático. Además lo haría con toda tranquilidad y sin remordimientos. Al final de su sección, Zonana incluye unas “Instrucciones de uso”. Ahí declara que su libro es incompleto y revisable, y entonces habilita al lector a volverse escritor y trabajar libremente con el libro. Si no lo hiciera, eso también podría ocurrir, obviamente, y alguien podría incluso confrontarlo prepotente. Pero, como cosas así suelen ser una causa de nuestra venerable tradición de melodramas y *thrillers* académicos, creo que el gesto de Gustavo es reparador y tiende a contagiar actitudes más sanas. Por mi parte, es poco o nada lo que tendría para debatir con el libro, que además invita al lector a completar y está lleno de ideas valiosas que uno puede tomar para sus proyectos personales.

En el cuadro que mencioné, los pactos literarios se distinguen atendiendo a tres criterios: la experiencia puesta de relieve, la intencionalidad del autor y el efecto global sobre el destinatario. Siguiendo esas pautas, Zonana define el pacto lírico como aquel que pone en primer plano una experiencia afectiva en su formalización por medio del lenguaje. Y lo define además como ese pacto que surge con la intención de que el lector pueda re-experimentar el estado emotivo contenido en el poema. Para eso el autor dispone una serie de procedimientos discursivos que logran actuar en el lector si este realiza durante la lectura una serie de construcciones o “formaciones” necesarias para que se produzca el efecto. El lector identifica: 1) una voz enunciadora; 2) un paciente que experimenta la emoción, el cual puede coincidir o no con la voz; 3) un trabajo sobre la materia significante (el sonido del lenguaje y la visualidad de la escritura); 4) y como consecuencia, un significado que puede provocar una visión renovada e inédita del mundo: puede romper esquemas, como la indómita tía de Celia.

Luego de los tres primeros capítulos, que desarrollan la base conceptual que acabo de exponer, esas cuatro construcciones del lector organizan el resto de la sección teórica: hay un capítulo dedicado a la “formación afectiva” (a las emociones); uno que se ocupa de la “formación subjetiva” (incluyendo los dilemas sobre el reconocimiento del sujeto enunciador como autobiográfico o ficticio); otro sobre la “formación sensible”, es decir, sobre el impacto perceptivo de la materialidad sonora o visual; y, finalmente, un capítulo que se dedica a la “formación semántico-referencial” y a las problemáticas que implica, como los debates sobre la significación trascendente de la poesía o su carácter de discurso autorreferencial. En todos esos capítulos, hay tantas categorías útiles y herramientas para analizar variantes que es casi imposible resumir el libro. Además, hay un gran corpus de poemas, sobre todo argentinos y latinoamericanos, pero también franceses y españoles, cuyo análisis constituye otro de los atractivos. A veces los análisis son exhaustivos. Otras veces son incipientes, a la manera de una

invitación para que el lector continúe el trabajo y los estudiantes practiquen.

Pero el protagonismo de la dimensión didáctica llega en la segunda parte a cargo de Celia Chaab. Tiene un título divertido que tal vez derive de un chiste interno: “¿Villano invitado o invitado de lujo?”. Chaab propone tres secuencias didácticas en las que funcionaliza los contenidos de Zonana y también cuestiones de didáctica de la literatura que son de su propia cosecha y explica detenidamente al principio.

El desarrollo de cada secuencia implica cuatro fases: “activación emocional”; “vivencia literaria” (son estupendos los distintos modos de lectura o presentación del poema que propone); “apropiación y comprensión”; y “cierre del círculo hermenéutico”. Esos principios de organización subyacen en cada uno de los recorridos, que se destacan por la lucidez de las preguntas dirigidas a estudiantes de escuela secundaria, por la creatividad de las actividades y por la cuidadosa selección de poemas. La secuencia sobre poesía universal se dedica al “Romance de la Luna Luna” (de García Lorca), a “Vagabundo” (de Ungaretti) y a “Lobo estepario” (de Hesse). La secuencia sobre lírica latinoamericana incluye un poema deslumbrante que conocí gracias al libro: “En el borde”, de Piedad Bonett, además de “Un buey ve a los hombres” (de Drummond de Andrade) y “La poesía” (de Octavio Paz). Finalmente, la secuencia sobre poesía argentina, contiene actividades sobre “Cuadrados y ángulos” (de Storni), “Espantapájaros” (de Girondo) y “Paraísos” (de Raúl Silanes).

Uno de los textos que el libro recuerda pero nunca analiza de modo explícito, aunque quizás hable de él implícitamente todo el tiempo, es ese poema famoso de César Vallejo de donde viene el título. Creo que eso puede generar una curiosidad muy movilizadora en el lector, pero aprovechando que están acá los autores quisiera preguntarles por el significado del título.

Gustavo Zonana: ¿Por qué *Estruendo mudo*? Bueno, me encanta César Vallejo y *Trilce* particularmente. Pero en el libro tiene que ver con lo que yo creo que le sucede al lector cuando lee un poema. Hay un

estruendo en el ánimo, en el cuerpo, en la mente del que está leyendo o está escuchando recitar un poema. Si lo vemos, no nos damos cuenta de eso, salvo tal vez por su reacción: puede notársele alguna emoción, se le puede quebrar la voz, a lo mejor hasta llora. Ese momento es capital en el encuentro con el poema y es un momento que ciertamente vamos a respetar. Es mudo porque no es un estruendo ruidoso, no vocifera, pero está corriendo por dentro de una manera intensa. Me parece que ese momento es valiosísimo y también es valioso un segundo momento, que es el que da lugar al libro: el momento de análisis, que jamás va a borrar la experiencia de ese estruendo, pero que puede producir que uno después lea con más intensidad, que se produzcan más momentos estruendosos. Como docentes podemos incentivar incluso que ese estruendo se produzca. La capacidad de disfrutar de una obra de arte es algo que se aprende, se aprende en la casa, se aprende en la escuela, se aprende en el contacto con amigos. Contribuir a ese disfrute de la poesía es algo que también me animó a escribir el libro, porque tanto la bibliografía como la experiencia me han señalado que esa vivencia de la poesía ha ido perdiendo espacio en nuestra cultura, en la universidad, en la escuela...

(Luego de la apertura del diálogo con el público.)

Emma Cunietti: Les quería preguntar si esto de replantear el rol de la poesía en la enseñanza, sobre todo en una época en la que los chicos sufren la despersonalización, puede ser un buen punto de partida para recuperar algo que parece que la escuela ha perdido, que es la capacidad de emocionar y la capacidad de encontrarle un sentido a la enseñanza.

Celia Chaab: Profesora Emma Cunietti, a quien le debo gran parte de mi desarrollo en la didáctica de la literatura porque siempre me abrió la puerta para ir a jugar. Una de las últimas puertas la abrimos juntas y fue la implementación de tertulias literarias en las escuelas. Trabajando con las tertulias dialógicas, las poesías nos han brindado inusitados caminos de reparación de los vínculos, inclusive intergeneracionales. Hace relativamente poco, antes de jubilarme, en una de las últimas clases,

me sorprendió un estudiante que nunca prestaba atención, porque estaba siempre con el celular jugando al fútbol. Estábamos trabajando “El amenazado” de Borges y de repente fue el primero que levantó la mano y me dijo: “A mí me duele una mujer en todo el cuerpo, profesora”. Entonces yo, recordándole las reglas de la tertulia, le dije: “Acordate de que tenés solo un minuto para decirnos por qué te impactó ese verso”. “Y... a mí me duele mi mamá en todo el cuerpo, profesora”. Un chico de 17 años. Yo no entendía nada. Y me dice: “Porque ella está todo el tiempo preocupada porque yo no estudio”. Era además uno de esos chicos ganadores, futbolista, lindo, que parecía que nada le importaba, pero me sorprendió cómo la poesía abrió ese canal emocional y le permitió compartir eso con todos. Fue como un momento mágico: nadie lo criticó, nadie chismeó, nadie se burló, nadie dijo nada; y muchos lagrimearon.

Referencias

- Rodriguez, A. (2003). *Le pacte lyrique: Configuration discursive et interaction affective*. Pierre Mardaga.
- Zonana, V. G. (2017). *Series*. Elandamio.

Anexo

Estructuraciones funcionales discursivas	Pacto fabulante Narración/ Drama	Pacto lírico Poesía	Pacto crítico Ensayo
Experiencias puestas de relieve	Puesta en forma de hombres en acción	Puesta en forma de una experiencia afectiva	Puesta en forma y discusión de principios y valores
Intencionalidad (productor)	Desarrollar, contar una historia	Re-experimentar la vida afectiva	Exponer y evaluar categorías (normas, valores, nociones)
Efecto global (destinatario)	Catarsis/ Entretenimiento	Empatía/ reexperimentación de un estado afectivo	Evaluación y apropiación/ rechazo de categorías y valores

Tabla escaneada de Zonana y Chaab Abihaggle (2024, p. 38).

ACERCA DE ESTA REVISTA

El *Boletín GEC* tiene el objetivo de dar a conocer y difundir (con política de acceso abierto) trabajos inéditos y originales. La cobertura temática es amplia y se reciben contribuciones (en español) sobre problemas de teoría literaria, crítica literaria y sus relaciones con otras disciplinas. Dentro de ese campo, pueden proponerse a veces Dossiers monográficos sobre temas relevantes para el público al que se dirige, fundamentalmente la comunidad científico-académica. Aparte de artículos, la revista acepta entrevistas, reseñas y notas (de menor extensión que los estudios y sin necesidad de tanto rigor en cuanto a aparato crítico, pero consistentes en su contenido). Se publican dos números por año (junio y diciembre) solamente en formato electrónico.

Proceso de evaluación por pares

Boletín GEC considera para su publicación artículos inéditos y originales, los que serán sometidos a evaluación. La calidad científica y la originalidad de los artículos de investigación son sometidas a un proceso de arbitraje anónimo externo nacional e internacional.

El comité editor constata que los envíos se ajusten a las normas y los lineamientos editoriales. Luego, los escritos atraviesan un proceso de evaluación por parte de dos pares externos, anónima tanto para el autor como para los evaluadores (sistema de doble ciego). El comité editor sigue la decisión de los evaluadores. Cuando hay disidencia entre los dictámenes, se consulta a un tercero. La decisión se comunica al autor dentro de un plazo no mayor a tres meses. En caso de que se indiquen mejoras al texto, el autor contará con un mes como máximo para enviar el texto corregido.

La comunicación entre autores y editores se llevará a cabo por correo electrónico: boletingec@ffyl.uncu.edu.ar

Boletín GEC se reserva el derecho de no enviar a evaluación aquellos trabajos que no cumplan con las indicaciones señaladas en las "Normas para la publicación", además se reserva el derecho de hacer modificaciones de forma al texto original aceptado. La revista se reserva el derecho de incluir los artículos aceptados para publicación en el número que considere más conveniente. Los autores son responsables por el contenido y los puntos de vista expresados, los cuales no necesariamente coinciden con los de la revista.

Política de detección de plagio

El equipo editorial de *Boletín GEC* revisa que las diversas colaboraciones no incurran en plagio, autoplagio o cualquier otra práctica contraria a la ética de la investigación y edición científica. Se utiliza el software Plagiust (<https://www.plagiust.com/es>).

Aspectos éticos y conflictos de interés

Damos por supuesto que quienes hacemos y publicamos en *Boletín GEC* conocemos y adherimos tanto al documento CONICET: "Lineamientos para el comportamiento ético en las Ciencias Sociales y Humanidades" (Resolución N° 2857, 11 de diciembre de 2006) como al documento "Guide lines on Good Publication Practice" (Committee on Publications Ethics: COPE). Para más detalles, por favor visite: [Code of Conduct for Journal Editors](#) y [Code of Conduct for Journal Publishers](#)

Política de acceso abierto

Esta revista proporciona un acceso abierto inmediato a su contenido, basado en el principio de que ofrecer al público un acceso libre a las investigaciones ayuda a un mayor intercambio global de conocimiento. A este respecto, la revista adhiere a:

- PIDESC. Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales.
https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/derechoshumanos_publicaciones_colecciondebolsillo_07_derechos_economicos_sociales_culturales.pdf
- Creative Commons <http://www.creativecommons.org.ar/>
- Iniciativa de Budapest para el Acceso Abierto.
<https://www.budapestopenaccessinitiative.org/translations/spanish-translation>

- Declaración de Berlín sobre Acceso Abierto https://openaccess.mpg.de/67627/Berlin_sp.pdf
- Declaración de Bethesda sobre acceso abierto https://ictlogy.net/articles/bethesda_es.html
- DORA. Declaración de San Francisco sobre la Evaluación de la Investigación <https://sfdora.org/read/es/>
- Ley 26899 Argentina. <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/220000-224999/223459/norma.htm>
- Iniciativa Helsinki sobre multilingüismo en la comunicación científica <https://www.helsinki-initiative.org/es>

"¿Qué es el acceso abierto?

El acceso abierto (en inglés, Open Access, OA) es el acceso gratuito a la información y al uso sin restricciones de los recursos digitales por parte de todas las personas. Cualquier tipo de contenido digital puede estar publicado en acceso abierto: desde textos y bases de datos hasta software y soportes de audio, video y multimedia. [...]

Una publicación puede difundirse en acceso abierto si reúne las siguientes condiciones:

- Es posible acceder a su contenido de manera libre y universal, sin costo alguno para el lector, a través de Internet o cualquier otro medio;
- El autor o detentor de los derechos de autor otorga a todos los usuarios potenciales, de manera irrevocable y por un periodo de tiempo ilimitado, el derecho de utilizar, copiar o distribuir el contenido, con la única condición de que se dé el debido crédito a su autor;
- La versión integral del contenido ha sido depositada, en un formato electrónico apropiado, en al menos un repositorio de acceso abierto reconocido internacionalmente como tal y comprometido con el acceso abierto."

De: <https://es.unesco.org/open-access/%C2%BFqu%C3%A9-acceso-abierto>

Política de preservación

El Boletín GEC se encuentra en el Repositorio Institucional de la Universidad Nacional de Cuyo, en el Sistema Nacional de Repositorios Digitales (SNRD) del Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación Productiva de la Nación y en la Base de Datos Unificada (BDU2).

La información presente en el "Portal de Revistas de la Universidad Nacional de Cuyo", es preservada en distintos soportes digitales diariamente y semanalmente. Los soportes utilizados para la "copia de resguardo" son discos rígidos y espacio en la nube. Copia de resguardo en discos rígidos: se utilizan dos discos rígidos distintos ubicados en el mismo servidor. Esta copia se realiza en uno de los discos rígidos y en la nube cada 24 horas, sin compresión, salvo para la copia de la base de datos, y sin encriptación. Semanalmente, el contenido de este disco rígido es copiado al segundo disco rígido. Para las copias en la nube de google se almacena la base de datos, el árbol web del sistema OJS y los archivos pdf de los artículos de las revistas. El sistema OJS tiene incorporada una herramienta de exportación de artículos y/o números para que los gestores de cada revista pueda hacer una copia de los mismos en el momento en que lo prefieran. De esta manera se cuenta con un nivel extra de protección de los datos, que es independiente de la programación y recursos físicos expuestos en el presente documento.

Historial de la revista

El Boletín GEC fue fundado por la Profesora Emérita Emilia de Zuleta en 1987. Inicialmente, respondió a la finalidad de conservar una memoria académica de las actividades realizadas por el Grupo de Estudios sobre la Crítica Literaria, centro de investigación que empezó a funcionar ese mismo año en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo. En los primeros números, se difundieron resúmenes de las

conferencias dictadas en el marco de los cursos anuales "Problemas de la crítica literaria", espacio con el cual el GEC fue pionero en el estudio y la divulgación de las modernas corrientes de la teoría y la crítica literarias en el contexto mendocino. Pronto se empezaron a publicar reseñas y, a partir de 1990, también artículos, algunos de ellos firmados por destacados investigadores del ámbito nacional o internacional que visitaban la Universidad Nacional de Cuyo, invitados por el GEC. Entre otros, han publicado en el Boletín: Roberto Paoli, Jean Bessière, Helen Regueiro Elam, Mihai Spariosu, Darío Villanueva, Tomás Albaladejo, Cesare Segre, Enrique Anderson Imbert, Biruté Cipliauskaité, Anna Caballé, Alonso Zamora Vicente, Blas Matamoro, José Luis García Barrientos, Élida Loís, Laura Scarano. A partir del número 6 de 1993, se incorporó la sección "Notas" y posteriormente comenzaron a incluirse también entrevistas.

En 2012, luego de unos años de interrupción, el Boletín volvió a publicarse (con periodicidad anual) y se incorporó la novedad de convocar (aunque no de forma excluyente) números monográficos. En 2016, el comité editorial decidió iniciar el proceso de ajuste a los estándares internacionales de calidad para revistas científico-académicas. Se conformó un Consejo asesor y evaluador, y los trabajos comenzaron a pasar un proceso de evaluación por pares en sistema de doble ciego. Además, el Boletín comenzó a publicarse en versión electrónica a través de OJS y adoptó una política editorial de acceso abierto. En el segundo número

La revista fue dirigida por Emilia de Zuleta hasta el año 2000. Entre 2000 y 2015, alternaron en las tareas de dirección y edición Gladys Granata, Blanca Escudero, Mariana Genoud y Susana Tarantuviez. En 2016, se hizo cargo de las funciones de director y editor científico Luis Emilio Abraham.

En 2019, el Boletín comenzó a publicar dos números por año, según los siguientes períodos de cobertura: enero-junio, julio-diciembre.

Licencia y derechos de autor

Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObrasDerivadas 4.0. Aquellos autores/as que tengan publicaciones en esta revista, aceptan los términos siguientes:

- Que sea publicado bajo Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObrasDerivadas 4.0. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>
- Que sea publicado en el sitio web oficial de "Boletín GEC", de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina; y con derecho a trasladarlo a nueva dirección web oficial sin necesidad de dar aviso explícito a los autores: <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/boletingec/>
- Que permanezca publicado por tiempo indefinido o hasta que el autor notifique su voluntad de retirarlo de la revista.
- Que sea publicado en cualquiera de los siguientes formatos: pdf, xlm, html, epub, impreso; según decisión de la Dirección de la revista para cada volumen en particular, con posibilidad de agregar nuevos formatos aún después de haber sido publicado.
- Los autores/as conservarán sus derechos de autor y garantizarán a la revista el derecho de primera publicación de su obra, el cual estará simultáneamente sujeto a la Licencia de reconocimiento de Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 que permite a terceros compartir la obra siempre que se indique su autor y su primera publicación en esta revista.
- Los autores/as podrán adoptar otros acuerdos de licencia no exclusiva de distribución de la versión de la obra publicada (p. ej.: depositarla en un archivo telemático institucional o publicarla en un volumen monográfico) siempre que se indique la publicación inicial en esta revista.
- Se permite y recomienda a los autores/as difundir su obra a través de Internet (p. ej.: en archivos telemáticos institucionales o en su página web) antes y durante el proceso de envío, lo cual puede producir intercambios interesantes y aumentar las citas de la obra publicada. (Véase El efecto del acceso abierto).

Directrices para autores/as

El Boletín GEC recibe colaboraciones inéditas y originales sobre los temas propuestos para cada Dossier y trabajos de tema libre sobre problemas de teoría y crítica literarias. Los trabajos deben ajustarse al rigor de un artículo académico-científico y a la ética del trabajo intelectual. El comité editor constata que los envíos se ajusten a las normas y los lineamientos editoriales. Luego, los escritos atraviesan un proceso de evaluación externa por parte de dos pares, anónima para autores y evaluadores (sistema de doble ciego). Cuando hay disidencia entre los dictámenes, se consulta a un tercero. La decisión se comunica dentro de un plazo no mayor a tres meses. En caso de que se indiquen mejoras, los autores contarán con un mes como máximo para enviar el texto corregido.

El envío se realiza a través del sistema OJS. Para enviar trabajos hace falta estar registrado en esta revista a través de la siguiente URL: <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/boletingec/user/register>. Si usted ya posee usuario y contraseña, ingrese [aquí](#). Si tiene problemas durante el envío, pueden contactarse con boletingec@ffyl.uncu.edu.ar.

Además de artículos, la revista recibe reseñas, entrevistas y notas (de menor extensión que los estudios y sin necesidad de tanto rigor en cuanto al aparato crítico, pero consistentes en su contenido). Durante el proceso, no olvide seleccionar la sección para la cual está realizando el envío. En el caso de que su envío sea un artículo, puede estar destinado a la sección Dossier (si hay convocatoria y su contribución se ajusta al tema propuesto) o a la sección Estudios (artículos de tema libre).

Ni los envíos ni su eventual publicación implican cargo monetario alguno para los autores, quienes (por supuesto) pueden pertenecer a instituciones ajenas a la entidad editorial.

DIRECTRICES GENERALES DE PRESENTACIÓN

Si el trabajo se postula para una de las secciones con evaluación por pares (Secciones Dossier, Estudios y Notas) deben adjuntarse dos archivos durante el proceso de envío: 1) el trabajo completo, incluyendo los datos de autoría y 2) el trabajo sin datos de autoría. En ese segundo archivo, además de no colocar el encabezado correspondiente a los datos de autor/a, habrá que suprimir las autocitas tanto en el cuerpo textual como en listado final de referencias. Cada vez que haya una autocita en el cuerpo del texto, se colocará simplemente la palabra "Autor/a" en lugar del apellido. En las Referencias finales, se borrará además el título del texto citado.

-En todos los casos, se adjuntarán textos digitalizados en word.

-Tipografía: Calibri 11 para el cuerpo del texto; Calibri 10 para las citas en párrafo aparte; Calibri 9 para las Referencias; Calibri 8 para notas a pie de página.

-Interlineado sencillo. Sin sangrías a comienzo de párrafo y sin espacios entre párrafos. Dejar espacio solamente antes y después de los intertítulos.

-Extensión: entre 30.000 y 60.000 caracteres con espacios para los artículos (sección Dossier y sección Estudios), incluyendo títulos, resúmenes, notas y bibliografía; hasta 50.000 caracteres con espacios para las entrevistas; hasta 30.000 caracteres con espacios para las notas; entre 8.000 y 18.000 para las reseñas (que pueden incluir otras referencias bibliográficas, aparte del libro reseñado, para contextualizar sus aportes o realizar una revisión crítica).

-En caso de ser necesarias, las figuras, ilustraciones, tablas, fotografías o imágenes se colocarán al final del trabajo bajo el título "ANEXO". En la parte inferior de cada una de ellas, se especificará el tipo de contenido gráfico con su debida numeración (por ejemplo: Imagen 1, Imagen 2, Tabla 1, Tabla 2), además de una leyenda aclaratoria. Cuando corresponda, la leyenda debe incluir los créditos de autor y la fuente de donde ha sido tomada la imagen. Durante el proceso de envío, los autores deben garantizar que las imágenes u otros tipos de ilustraciones incluidas en su artículo cuentan con los debidos permisos de uso. El Comité Editorial podrá requerir especificaciones o documentación adicional al respecto. Cada vez que el desarrollo del trabajo aluda a contenidos del Anexo, habrá que referir a ellos con su nomenclatura correspondiente: Imagen 1, Tabla 2, etc.

ESTRUCTURA DE ARTÍCULOS Y NOTAS

- Título escrito con altas y bajas (estilo oración).
- Título en inglés.
- Encabezado con datos de autoría: en renglones seguidos y con alineación a la derecha, se colocará nombre y apellido del autor, institución y país (no usar siglas ni abreviaturas), correo electrónico (que será publicado) e identificador orcid. Si no posee orcid, puede registrarse fácilmente haciendo click en el siguiente enlace: [Ir a Orcid.](#)
- Resumen en el idioma del artículo (200 palabras como máximo).
- Entre tres y cinco palabras clave.
- Abstract en inglés.
- Traducción de las palabras clave.
- Cuerpo del trabajo: podrá dividirse con títulos internos. No usar guiones cortos en función parentética. Usar guiones medios o paréntesis. No utilizar negritas ni subrayados ni palabras en mayúsculas para realizar destacados. En caso de que sea muy conveniente resaltar algún término, emplear bastardilla (cursiva o itálica).
- Notas a pie de página: se emplearán lo menos posible; solo para ampliar alguna cuestión, establecer relaciones, proveer información adicional, etc.
- Referencias: se consignará solamente la bibliografía citada o aludida en el cuerpo del trabajo. Bajo el título Referencias, se colocarán también otros tipos de documentos citados o aludidos: films; canciones; videos; etc.

ESTRUCTURA DE RESEÑAS

- Referencia bibliográfica completa del libro reseñado, incluyendo colección o serie, y total de páginas o tomos.
- Encabezado con datos de autoría: en renglones seguidos y con alineación a la derecha, se colocará nombre y apellido del autor, institución y país (no usar siglas ni abreviaturas), correo electrónico (que será publicado) e identificador orcid. Si no posee orcid, puede registrarse fácilmente haciendo click en el siguiente enlace: [Ir a Orcid.](#)
- Citas: se sugiere que las citas del libro reseñado no superen las 40 palabras; irán entre comillas y con indicación de número/s de página entre paréntesis al final de la cita; en ningún caso irán en párrafo aparte: siempre integradas al cuerpo del texto.

CITAS Y REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Para las citas y referencias, la revista sigue la 7.^a edición de las normas de la American Psychological Association (APA), con algunas adaptaciones. Para consultarlas, utilice el siguiente enlace que le permitirá descargar las normas completas: [NORMAS PARA ENVÍOS](#).



Se permite la reproducción de los artículos siempre y cuando se cite la fuente. Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObrasDerivadas 4.0 Internacional \(CC BY-NC-ND 4.0\)](#), salvo los elementos específicos publicados dentro de esta revista que indiquen otra licencia. Usted es libre de: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato; adaptar, transformar y construir a partir del material citando la fuente. Bajo los siguientes términos: Atribución —debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciatante. NoComercial —no puede hacer uso del material con propósitos comerciales. No hay restricciones adicionales — No puede aplicar términos legales ni medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

Esta revista se publica a través del SID (Sistema Integrado de Documentación), que constituye el repositorio digital de la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza): <http://bdigital.uncu.edu.ar/>, en su Portal de Revistas Digitales en OJS: <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/index/index>

Nuestro repositorio digital institucional forma parte del SNRD (Sistema Nacional de Repositorios Digitales) <http://repositorios.mincyt.gob.ar/>, enmarcado en la leyes argentinas: Ley N° 25.467, Ley N° 26.899, Resolución N° 253 del 27 de diciembre de 2002 de la entonces SECRETARÍA DE CIENCIA, TECNOLOGÍA E INNOVACIÓN PRODUCTIVA, Resoluciones del MINISTERIO DE CIENCIA, TECNOLOGÍA E INNOVACIÓN PRODUCTIVA N° 545 del 10 de septiembre del 2008, N° 469 del 17 de mayo de 2011, N° 622 del 14 de septiembre de 2010 y N° 438 del 29 de junio de 2010, que en conjunto establecen y regulan el acceso abierto (libre y gratuito) a la literatura científica, fomentando su libre disponibilidad en Internet y permitiendo a cualquier usuario su lectura, descarga, copia, impresión, distribución u otro uso legal de la misma, sin barrera financiera [de cualquier tipo]. De la misma manera, los editores no tendrán derecho a cobrar por la distribución del material. La única restricción sobre la distribución y reproducción es dar al autor el control moral sobre la integridad de su trabajo y el derecho a ser adecuadamente reconocido y citado.