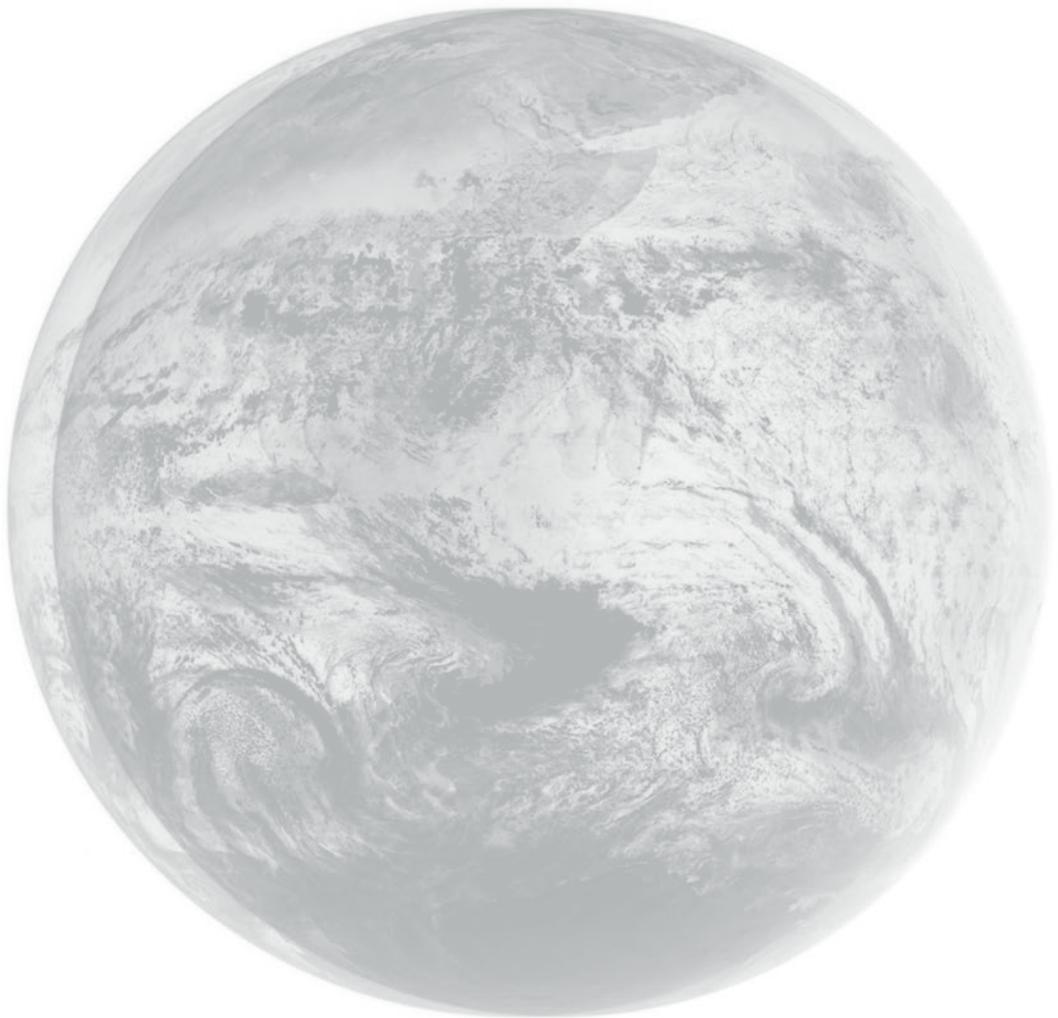

Dossier 38



Ciencia ficción

Dossier 38

3

Editorial

5

Verónica Gerber: Un diagrama que se borra y se reescribe

Silvana Angelini

9

El ornitólogo

Claudia Urzúa

15

Josep Janés: Un poeta y editor hecho a sí mismo

Josep Mengual

21

Postales de la Guerra Fría

Carlos Maldonado

25

Venturas de Lihn en Austin, Texas

Julio Ortega

Dossier: Ciencia ficción

31

120 kmph

Martín Felipe Castagnet

35

Croquis: Gilman, Sheldon y Aldunate: Sexualidades futuras, cautiverios y liberaciones

Patricio Urzúa

43

Dios es una computadora

Liliana Colanzi

45

Rick and Morty:

La grasa de las capitales galácticas

Daniel Villalobos

49

Universo Finnegan

Álvaro Bisama

63

Luis Vaisman:

«La gente que escogió a Trump evidentemente no leyó ciencia ficción»

Evelyn Erlj

67

Cuatro columnas

*Rodrigo Pinto, Janice Tapia,
Arelis Uribe y Juan Francisco Grez*

71

¿Acaso son ilegales los pisos floreados?

Andrea Palet

73

¿Qué estás leyendo?

Bernardita Ojeda, Ricardo Greene, Francisca Torres, Paz Balmaceda, Martín Sepúlveda, Verónica Calderón y Christopher Rosales

Revista Dossier N°38
Agosto de 2018
Publicación cuatrimestral

Facultad de Comunicación y Letras

Vergara 240, Santiago de Chile, 8370067
Teléfono: 2 676 2000
revista.dossier@mail.udp.cl

Directora

Cecilia García-Huidobro McA.

Editora

Andrea Palet

Consejo editorial

Carlos Aldunate

Álvaro Bisama

Javier Cercas

Alejandra Costamagna

Leila Guerriero

Rafael Gumucio

Andrea Insunza

Cristián Leporati

Julio Ortega

Rodrigo Rojas

Alejandro Zambra

Asistente editorial

M. Lucía Miranda

Diseño

Rioseco & Gaggero

Fotografía

Página 4: Natacha Guerrero

Página 25: Guadalupe Santa Cruz

Página 69: Amaia Diez

Puntos de venta: Librerías Lea+ (Gam), Lolita, Metales
Pesados Alameda, Catalonia, Takk, Qué Leo Pedro de Valdivia,
Qué Leo Ñuñoa, Mar del Libro (Valparaíso).

Impreso en A Impresores
ISSN: 0718-3011
Inscripción en el registro de propiedad intelectual N° 152.546

El shock del desreconocimiento

Hace cincuenta años se estrenó la película *2001, odisea del espacio*, de Stanley Kubrick. Era 1968 y Occidente estaba en plena carrera espacial, que no fue otra cosa que la Guerra Fría en versión galáctica. Como era de suponer, lugar para sutilezas no había y quizás debido a eso su estreno estuvo rodeado de poco glamur y menos entusiasmo. Tampoco la crítica al principio valoró la propuesta, mientras la gente se salía de la sala preguntándose qué pretendía semejante bodrio. Pero a poco andar el público empezó a ir a las salas de cine y terminó siendo un éxito de taquilla, antes que el tiempo la transformara en un clásico incombustible. Dicen que los primeros que se volcaron a verla fueron los hippies, a quienes el futuro, paradójicamente, no les importaba nada; por el contrario, estaban decididos a desentenderse de esa patraña burguesa llamada porvenir. Pero la película poseía deslumbrantes escenas que ellos asociaron al gran viaje lisérgico, de modo que la veían una y otra vez bajo los efectos de las drogas. Poco diálogo e impresionantes efectos extrasensoriales. Por algo Kubrick la describía como una experiencia visual.

En Chile pasó algo similar. Acérrimos fans y activos detractores. Polarizado como todo en esos años. Recuerdo alambicadas discusiones sobre la película de la que probablemente habíamos entendido poco y que sin embargo nos apelaba en lo más profundo. Como uno de esos primates que aparecen en el filme, y si no recuerdo mal todavía con jumper de colegio, descubríamos con ella una poderosa herramienta y arma a la vez, la del cuestionamiento. Gracias, Kubrick, por favor recibido.

Desde entonces, *2001...* es una película que no ha hecho más que agigantarse, al punto que el festival de Cannes este año la homenajeó en su calidad de obra maestra. La clave de su éxito estriba precisamente en ese reguero de preguntas e incógnitas que deja. Su contenido emocional y filosófico vino a sumarse a numerosas obras que se habían propuesto dejar atrás el estigma que cargaba la ciencia ficción, tanto en el cine como en la literatura, donde con frecuencia se le reconocía apenas como telonera de la auténtica ficción.

Lo atractivo y aterrador del futuro se debe a la incertidumbre que encarna pero a la vez lo cerca que está. Ese desplazamiento hace que todo alrededor se vuelva extraño, amenazante. Produce una fisura desde donde presentir ciertos abismos. Cada aspecto de la tecnología humana tiene un lado oscuro, incluyendo el arco y la flecha, sostiene Margaret Atwood. Por eso suele activar nuestras fantasías más insondables. Las situamos afuera de nuestro tiempo y del espacio, más como un deseo que como una constatación, porque el mayor temor es en verdad que esa otra faz sombría y desconocida la tengamos dentro. Parafraseando a Álvaro Bisama, la ciencia ficción puede ser la excusa para un debate moral.

Porque finalmente de lo que se trata es de perfilar los enigmas de nuestra especie. Contornear ese indescifrable factor que otorga humanidad. Leer ciencia ficción es como mirar hacia delante con el espejo retrovisor reflejando una realidad descarnada de nosotros mismos. El shock del «desreconocimiento» del que habla Philip K. Dick.

Cecilia García-Huidobro McA.



Verónica Gerber

Un diagrama que se borra
y se reescribe

Silvana Angelini

Verónica Gerber es mexicana, escritora y artista. Sus libros son difíciles de catalogar, su voz es renovadora y única. Explora los cruces entre literatura y arte, lo cotidiano y lo aparentemente nimio. Ha publicado en diferentes formatos y estilos, y su novela *Conjunto vacío*, que incluye dibujos inspirados en los diagramas de Venn, ha sido reconocida como «una de las novelas más imaginativas de la literatura latinoamericana reciente», como se dijo en 2017 en *El País*, por ejemplo. Su otro libro publicado hasta ahora, *Mudanza*, es un ensayo sobre cinco artistas –Vito Acconci, Ulises Carrión, Sophie Calle, Marcel Broodthaers y Öyvind Fahlström– y su paso desde la literatura al arte conceptual. Según *Letras Libres* es «un libro inteligente, entretenido y generoso que, además, abre una puerta poco explotada en México por los discursos interdisciplinarios».

Verónica fue la ganadora del Premio Internacional de Literatura Aura Estrada en 2013, y también ha sido premiada por sus fotografías. Como artista ha expuesto en México y en Estados Unidos, y ha participado en residencias interdisciplinarias en Italia, Suiza y de nuevo Estados Unidos. Hoy trabaja en *La máquina distópica*, obra que presentará en octubre en la Bienal Femsa en Zacatecas; la idea, dice, «es crear una máquina que arroje visiones en

imagen-texto de la distopía que vendrá pero que es, a la vez, este mismo presente en el que vivimos desde hace tiempo».

En esta entrevista revisa cómo fue su paso del arte a la escritura y su temor de dejar de entender el mundo.

–Da la impresión de que tus libros *Conjunto vacío* y *Mudanza* replantean las clásicas definiciones de los géneros literarios. Ambos formatos prueban nuevas formas de escritura, incorporan dibujos, frases cortas y acotaciones al margen. ¿De qué manera piensas el formato o la estructura de tus libros?, ¿dónde te sientes más cómoda?

Hace poco una curadora a la que admiro mucho, Roselin Rodríguez, me dijo que ella pensaba que *Conjunto vacío* es una instalación en el campo de la literatura. No puedo pensar mejor definición que esa para explicar cómo es que entiendo los géneros. Es justo ese afuera del arte contemporáneo o de la literatura lo que intento explorar.

–¿Qué motivaciones tiene una artista visual para recorrer el camino de la escritura?

La escritura formó parte de mi práctica artística desde siempre, pero, como no sabía muy bien qué hacer con ella, durante mi carrera en la Escuela de Artes Visuales en México traté de erradicarla.

«Tengo muchos temores, pero uno de los que más me acechan últimamente es el de dejar de entender el mundo, seguirlo viendo con ojos de otra época.»

De todas formas volvía insistentemente. Fue una decepción la que me llevó a la escritura: quería estudiar una maestría en arte en Nueva York, conseguí una beca y estaba todo listo para irme (en mi cabeza) pero ninguna universidad me aceptó. Así que, en medio de la frustración que esa negativa significó, una amiga me dijo que aplicara a otra beca, que era para escribir. Yo no lo había considerado, pero tampoco tenía mucho más que perder. Fue así que empecé a escribir mi primer libro, *Mudanza*; fue ahí que aprendí el oficio, gracias a la enorme generosidad de mis compañeros y de mi tutor, Jorge F. Hernández.

–Llama la atención la honestidad de tu escritura, la descripción de las sensaciones, y los sentimientos. La mezcla de una mirada metafísica y a la vez cotidiana del mundo. ¿Cómo construyes los ambientes que narras? ¿Por qué «escribir es habitar en paralelo»?

Creo que yo escribo desde el ensayo, incluso en el sentido más literal de la palabra, no solo desde ese género literario. Pienso la escritura como un diagrama a lápiz que se borra y se reescribe.

–Los temas del lenguaje y el arte están muy presentes en tus libros. ¿Hay temáticas o reflexiones de las que escapes o evites escribir? ¿Tienes algún temor que quieras enfrentar artísticamente?

Tengo muchos temores, pero uno de los que más me acechan últimamente es el de dejar de entender el mundo, seguirlo viendo con ojos de otra época. Por ejemplo: en las redes sociales hay ataques feroces a escritores y artistas jóvenes, por hacer memes y gifs. Pero sus memes y gifs dicen mucho del presente, más que muchos de los libros que se publican hoy en día. Y conversar con ellos, en el salón de clases o en cualquier otro espacio, es un privilegio, porque me hacen ver cosas que no había visto ni pensado.

–Escribes en *Mudanza*: «Alcanzar algo es llegar muy pronto a la salida y llegar a la salida los

dejó sin salida». ¿Crees que la literatura o el arte «alcanzan» ciertos temas? ¿Tus reflexiones han visto algunas luces o salidas a tus inquietudes? Salidas no sé, pero, como dicen los científicos, cuando crees que resuelves algo, en realidad (o en el mejor de los casos) solo tienes una pregunta más elaborada.

–¿Cómo vive la artista y escritora en el mundo real? Lo digo a partir de la siguiente idea, que aparece en *Conjunto vacío*: «Yo (y) no existía ahí, porque definitivamente ahí no existía. Y eso en realidad no era un problema porque no quería existir ahí, lo que me preocupaba era no poder existir en ninguna parte».

Tengo dos mesas: una para dibujar y otra para la computadora, donde escribo. Los dispositivos conciliadores en mi estudio son mi cuaderno y un escáner; ellos logran juntar esos dos mundos o, mejor dicho, comprueban que esos dos mundos tal vez no son tan distantes.

–En párrafos breves describes experiencias muy profundas, como la soledad y el desamor. En *Conjunto vacío* se lee «[l]a soledad es una especie de conjunto vacío que se instala en el cuerpo, en el habla, y nos vuelve inteligibles», o «el latido de mi corazón se podría escuchar del otro lado de la ciudad». ¿Crees que estos temas se han banalizado?, ¿se habla y se escribe poco de los sentimientos?, ¿qué se gana y qué se pierde al exponerlos?

Algo que pasa a menudo es que un libro escrito por una mujer en el que los sentimientos tienen un papel importante se califica de femenino o intimista. Porque la cotidianidad, en su supuesta intrascendencia, no alcanza los grandes temas. Eso es como pensar que los microorganismos son menos importantes que los seres humanos y que no aportan al conocimiento, solo por ser invisibles a nuestra mirada. Tal vez por eso a mí me interesa lo invisible, lo silencioso, lo aparentemente nimio. Y también creo que no hay nada más político que el amor.

«Hay muchas formas de pensar los circuitos del arte, pero sin duda el circuito que más me interesa en este momento es justo ese, el del taller o salón de clase. Es un espacio en el que todavía es posible pensar en conjunto.»

—¿Cómo hiciste la selección de los cinco escritores-artistas plásticos para tu ensayo *Mudanza*?

A los personajes de *Mudanza* los he pensado siempre como un árbol genealógico al que me gustaría pertenecer. Esa genealogía es uno de los resultados de mi paso por la carrera de Artes Visuales. Es decir, detrás de cada uno de esos personajes está también un profesor que me pasó diapositivas de su trabajo en clase o me prestó un libro; o un compañero que lo trajo a cuento o lo mencionó. Esa sería, digamos, la genealogía invisible de *Mudanza*, que me parece igual de importante, la de los lazos afectivos y de aprendizaje detrás de mi selección. Hay muchos artistas más que se han sumado a la genealogía, por ejemplo en *Conjunto vacío* hay un pasaje que es una visita a una exposición que yo misma curé, y las obras y artistas que aparecen ahí son de alguna manera la continuación o más bien una rama en particular (la de la escritura «ilegible») del árbol que (con suerte) se ha ido delineando a través de lo que escribo.

—¿Cómo fue trabajar con editores literarios en vez de artistas o curadores para *Conjunto vacío*?

La primera vez que me senté a tallerear un texto fue en la Fundación para las Letras Mexicanas, donde escribí *Mudanza*. Recuerdo que fue iluminador. También muy duro, por supuesto, pero sobre todo iluminador. Me cambió para siempre. Pensé también que a los artistas visuales nos haría bien ejercitar el arte del tallerear entre colegas. Lo que suele hacerse en la escuela de arte es una crítica, casi siempre desde lo teórico, bastante opaca, demoledora, señalar que «esto ya se hizo» como un error garrafal, o enumerar únicamente las fallas. No todos los talleres son iguales, desde luego. En literatura muchos también son contraproducentes y tóxicos, pero creo

que tuve suerte porque esos mismos escritores con los que me encontré en ese entonces todavía hoy me siguen leyendo y comentando (¡incluso mis proyectos más visuales!), y yo los leo y les comento. El caso es que me parece que lo que hacemos en el tallerear es pensar en conjunto, pensar en el texto del otro, rayonear el texto del otro con toda la transparencia posible, señalar las fallas, discutir las, ponerlas en perspectiva y también proponer salidas coherentes en relación con la búsqueda de quien está siendo leído. Tal vez una nunca usará las propuestas de salida de los otros (tal vez sí), pero imaginar salidas posibles ayuda a dibujar una puerta propia. Y bueno, ahora lo que intento como profesora de artes visuales es proponer a mis alumnos ese procedimiento, es decir, el de «pensar en conjunto» en los proyectos de cada uno. Así que me llevé una experiencia personal de la edición literaria al campo de las artes visuales, y hasta ahora creo que el resultado ha sido bueno, pero en eso la última palabra la tendrían ellos, mis alumnos.

—¿Cuál es tu percepción del circuito del arte en el cual te desenvuelves?

Este es mi tercer (y último) año coordinando y siendo tutora de un programa de educación complementaria para jóvenes artistas en el Centro de la Imagen (en la Ciudad de México) que se llama Seminario de Producción Fotográfica. Hay muchas formas de pensar los circuitos del arte, pero sin duda el circuito que más me interesa en este momento es justo ese, el del taller o salón de clase. Es un espacio en el que todavía es posible pensar en conjunto, discutir, y sobre todo, es ahí donde creo que podemos tratar de buscar una transformación de los dispositivos artísticos. Ahí podemos imaginar salidas que, ojalá, se correspondan mejor con el presente, que resistan o que confronten las fatídicas contradicciones a las que todos estamos sujetos en

«Algo que pasa a menudo es que un libro escrito por una mujer en el que los sentimientos tienen un papel importante se califica de femenino o intimista. Porque la cotidianidad, en su supuesta intrascendencia, no alcanza los grandes temas. Eso es como pensar que los microorganismos son menos importantes que los seres humanos.»

el sistema neoliberal. Mucho de lo que imaginamos ahí suele disiparse al salir del salón, ante la cruda realidad. Aun así, me parece que no imaginamos en balde, y que a la larga esos ejercicios harán que encontremos otros caminos. Eso me produce un poco de esperanza.

–¿Te sientes identificada con algún artista o más cercana al mundo literario?

Creo que me identifico más con quienes trabajan desde afuera o buscan un afuera, quienes no saben muy bien qué es lo que están haciendo o se sienten extranjeros en su propia práctica. Es decir, más que identificarme con personajes de un mundo en particular, creo que busco a los que están en la orilla, a los que están mudándose constantemente. Esos son los que me cautivan.

–Dices en *Mudanza* que «las palabras son cuevas. Difícil usarlas sin producir malentendidos».

¿En el arte cuáles serían los malentendidos?

Me encanta esta pregunta. Creo que las imágenes hablan otra lengua y, como con cualquier otro lenguaje, lo único que podemos hacer frente a ellas es intentar entender y descifrar su idioma. Después, claro, traducimos esa experiencia al lenguaje verbal para conversarlas y entenderlas con otros. Así que, en ese sentido, el lugar del equívoco es más o menos el mismo que el que sucede frente a un texto. La diferencia es que la traducción en el caso de las imágenes debería ir de lo visual a lo verbal, y en el caso del texto o la literatura va de lo verbal a lo verbal. Es ahí donde hay una diferencia. El lector o traductor (es decir, cualquiera de nosotros) está formado como un lectoescritor, piensa que el texto es el centro, el *logos*, y no tiene muchas otras

herramientas para leer imágenes. Entonces, las imágenes o bien terminan forzadas a casar con las herramientas de lectura de textos, o bien son miradas solamente a través de los textos que las rodean. El mayor malentendido de las imágenes no está en su ambigüedad, ni en su anacronía o inexactitud, creo yo, sino en su relación con el lenguaje verbal.

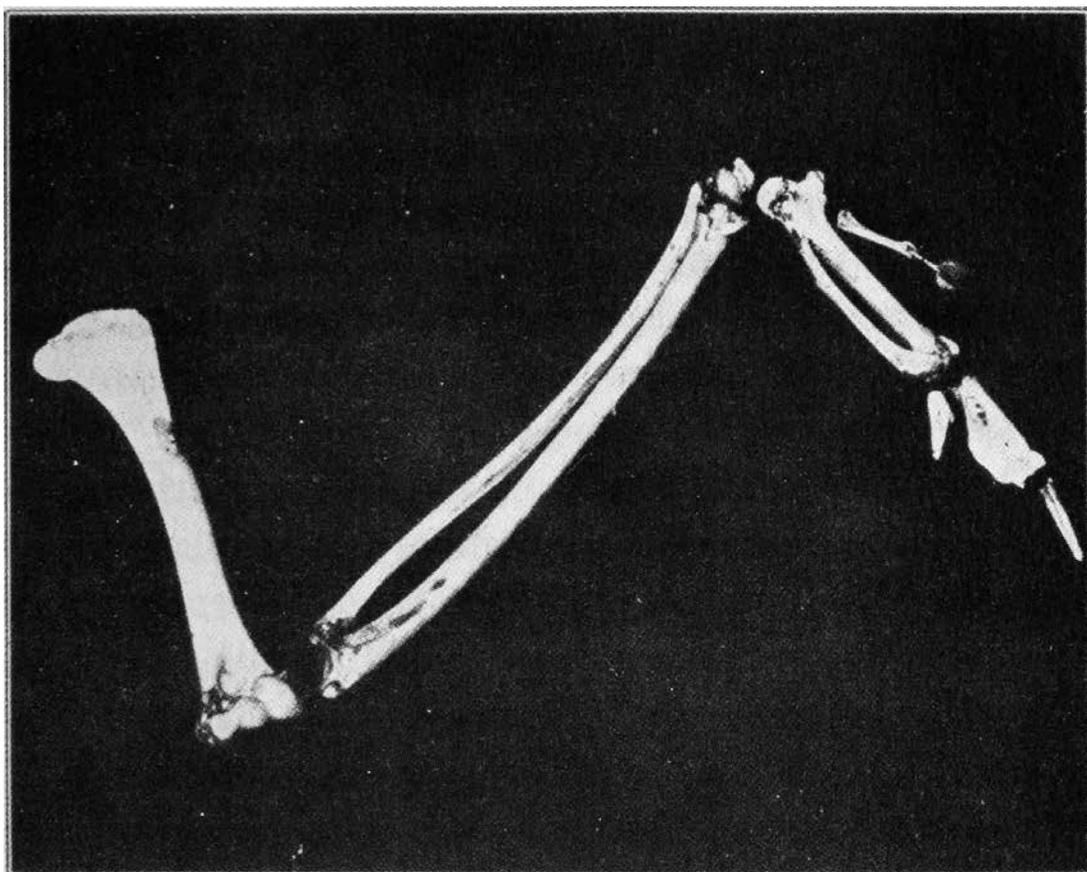
–Cuando escribes y cuando trabajas en una obra de arte, ¿te sientes diferente?, ¿hay dos Verónicas?

Hay más de dos Verónicas dentro de mí, sí, pero no porque una escriba y la otra haga imágenes.

Silvana Angelini es periodista, licenciada en Literatura y directora de la agencia Aura Comunicaciones.

Punto Seguido

El ornitólogo **Claudia Urzúa**



Cazamoscas chocolate, chirihue austral, bandurilla de cola negra, canastero austral y minero. Esa era la meta que el turista inglés traía consigo a su llegada al aeropuerto de Punta Arenas, hace veinte años. El hombre arribaba a la Patagonia después de visitar las selvas tropicales, con una lista hecha a mano y poblada de nombres que sonaban lejanamente a seres de la naturaleza. Cinco avecillas que se avistan nada más que en Chile, de cuya existencia este turista no accidental sabía por la lectura de libros especializados o guías de campo, y a las que necesitaba registrar –no fotografiar ni mucho menos cazar, incluso «ver» no era indispensable: con el puro canto alcanzaba– para obtener la satisfacción, para muchos incomprensible, de anotar un *ticket* en una libreta, junto a sus nombres.

El hombre –50 años, culto, viajado, dueño de todo el poder adquisitivo que permite las dos características anteriores– era ya un *birdwatcher* antes de que se inventara el término en el mercado del turismo de intereses especiales. En palabras simples, padecía de aquello que el poeta Pablo Neruda, uno de su misma especie, admitió con alegría en su *Arte de pájaros* (1966):

Sí sí sí sí sí sí
 soy un desesperado pajarero,
 no puedo corregirme
 y aunque no me conviden
 los pájaros a la enramada,
 al cielo
 o al océano,
 a su conversación, a su banquete,
 yo me invito a mí mismo
 y los acecho
 sin prejuicio ninguno...

El guía que recibió al inglés en el aeropuerto conocía bien los estragos de esa dulce obsesión. Enrique Couve, ornitólogo, fundador de Far South Expeditions, sufría de lo mismo desde los años sesenta. Entonces era un colegial

viñamarino que se manejaba como podía con *Las aves de Chile, su conocimiento y sus costumbres* (1951), de J.D. Goodall, A.W. Johnson y R.A. Philippi, para identificar por su nombre las aves que observaba en la costa, los bosques del interior, el campo y las montañas de la variada región de Valparaíso. Habría que decir que esos dos tomos venerables carecían de dibujos y que entonces no había libros introductorios ni guías de campo para satisfacer su curiosidad de pajarero incipiente.

Couve se demoró años en juntar caras con nombres, pero cedía al llamado: salía, enfocaba, contemplaba, anotaba y luego chequeaba. Solo armado de binoculares, libreta y pasión, de obsesión mezclada con paciencia, de cara al sol y al viento, igual que los objetos de su estudio. Cincuenta años después, cuando publicó junto a su socio Claudio Vidal el completísimo e ilustrado *Aves de Chile, sus islas oceánicas y península antártica* (2017), cumplió la promesa que se hizo en esos años de obtener información a pulso: ningún amante de las aves tendría que pasar por las mismas pellejerías que él.

En el aeropuerto de Punta Arenas, le soltó a su cliente una frase que ha seguido repitiendo como mantra: «Si nadie conversa, me distrae o me hace callar, encontraremos las cinco aves». Después de un tour de una semana, por el que había cruzado un océano y pagado un dineral en dólares de la época, el inglés se fue con sus cinco *tickets*. Y no hubo nada de magia: solo saber buscar, y esperar. Al cazamoscas chocolate, registrado por Couve y Vidal en 1999 como un ocasional visitante de verano de la Patagonia chilena, lo encontraron en una vega cerca del Parque Nacional Pali Aike: un diminuto señor de las pampas de no más de 24 centímetros, color gris ahumado y tonos rufos en el abdomen, flancos y subalares, que al volar lo convierten en un abanico.

Un *birdwatcher* necesita de un buen *tracker*, el rastreador que conoce hábitat y comportamiento

El misterio del instinto migratorio, la arquitectura del plumaje, la ingeniería del vuelo, su simple belleza, pueden ser muchas las razones –o excusas– para el hábito inveterado de pajarrear.

Varios parajes del país ofrecen degustaciones gourmet del maridaje perfecto entre ave, ecosistema y golpe directo a la memoria emotiva, literaria o histórica. Que lo diga si no el turista que ha accedido a la elevada categoría de ser humano que ha visto el vuelo estilizado y elegante del albatros mientras se circunda el Cabo de Hornos.

del sujeto en acecho, la distancia a la que hay que aproximarse, la ropa que usar y, si es necesario, hasta el canto con el que convocar la curiosidad de la avecilla. Al buen guía de avistamientos le basta empezar a hacer ruido con un palito en el suelo crujiente y mullido del bosque, revolviendo la tierra, para oír en menos de media hora el primer grito del huidizo tapaculo: tapacú-tapacú, una especie de ¿quién anda ahí? Si continúa con el ruido, el ave llegará a mirar de cerca. Lo mismo harán el chucao («¡Ay qué grito en esas soledades!», en el homenaje de Neruda) y el hued-hued, en la profundidad de la selva valdiviana.

A veces no se requiere más que imitar al chuncho, el más diurno de los rapaces nocturnos, para que un destacamento de cometocinos, jilgueros y cachuditos se posen ruidosos sobre el árbol más cercano, como si los hubiera convocado la princesa Aurora. Pero el buen guía sabe que la técnica, si bien efectiva, tiene sus costos sobre el frágil aparato nervioso de las avecillas, porque ese canto suele vocalizar alarma en defensa del territorio e intensas disputas con otros machos: un buen dato a considerar cada vez que nuestro antropocentrismo nos haga creer que los pájaros cantan para nosotros.

Chile: destino boutique

De paseo por un bosque, en la cima de una montaña o a orillas de un humedal, es cada vez más frecuente observar, como si fuera otro elemento de la naturaleza, a un murallón de humanos vestidos de colores neutros, anclados detrás de trípodes que sostienen cámaras digitales provistas de larguísimos lentes telescópicos. Es la tecnología de moda, el *digiscoping*, atribuida

al empresario malasio Laurence Poh, fotógrafo experto y miembro de la Malaysian Nature Society. En febrero de 1999, desesperado por obtener una buena toma del halcón que estaba observando, y consciente de que el alcance de su Nikon CoolPix 950 no sería suficiente, la acopló manualmente sobre el ojo del telescopio que también llevaba, enfocó y disparó.

Poh no inventó la pólvora; ciertamente, antes de él, otros *birdwatchers* debieron escurrirse de la misma manera. Pero algo cambió cuando subió la foto a internet y contó cómo la había obtenido. Meses después, el ornitólogo francés Alain Fossé ensambló la idea de lo digital con el *scope* y ayudó a popularizarla como la síntesis entre las propiedades de la fotografía digital y la firmeza y alcance del soporte terrestre.

Hoy, gigantes de la óptica mundial como Leica, Zeiss o Swarovski ya han entrado gozosamente en este nuevo mercado fotográfico y audiovisual, que brinda imágenes íntimas, arrebatadoramente cercanas y poderosas de especies que pudieron ser solo una silueta o una aparición de dos segundos sobre una rama lejana. El Cornell Lab of Ornithology —uno de los templos académicos de la ornitología en el mundo— ha definido el *digiscoping* como la posibilidad cierta «de volver accesible la fotografía de aves para cientos de personas que de otra forma nunca la hubieran experimentado».

Solo en Estados Unidos, el mercado del avistamiento de aves y otros animales mueve cerca de US\$ 32 millones al año. Más de cuarenta millones de estadounidenses se definen como *birdwatchers*, y otros tres millones de personas declaran lo mismo en el Reino Unido. Todos miran hacia América Latina, el paraíso terrestre

Las amo y las bendigo, porque me alegran el día, tanto una bandada de gaviotines antárticos como un churrete aseándose en una pocita de agua semiescarchada, un huairavo estirando el cuello, un petrel en vuelo o una desordenada colonia de pingüino.

de las aves, con el mayor número de especies del planeta: solo en Colombia –dice Birdlife International– está el 18%, unas 1.900 especies, de todas las registradas en el mundo. Le siguen Perú, Costa Rica y Ecuador, bien posicionados y creciendo.

Con menos de quinientas especies en todo el territorio, de las cuales la mayoría son del orden de las passeriformes (las avecillas peleadoras), Chile no tiene cómo competir numéricamente con este despliegue, con tanto esplendor, con esos vergeles de colores y sonidos, pero está cada vez más cotizado como destino boutique. Lo nuestro es la exclusividad, prodigada por el aislamiento geográfico y climático que significa estar divididos por los Andes, enfriados por la corriente de Humboldt y marcados por glaciares, bosques y desiertos. Hace veinte años, el turista inglés desesperado por registrar al cazamoscas chocolate ya sabía que ver en terreno a las doce especies endémicas o a las ochenta descritas como raras o accidentales sería una experiencia satisfactoria; lo es para los pajareros más exigentes.

Varios parajes del país ofrecen degustaciones gourmet del maridaje perfecto entre ave, ecosistema y golpe directo a la memoria emotiva, literaria o histórica. Que lo diga si no el turista que ha accedido a la elevada categoría de ser humano que ha visto el vuelo estilizado y elegante del albatros mientras se circunda el Cabo de Hornos, y que con ello se integra al selecto club descrito por el ornitólogo Robert Cushman Murphy en 1912 («I now belong to a higher cult of mortals for I have seen the albatross»). Y otro tanto pasará en el norte con el colibrí de Arica, cuyo macho luce un collar violeta; por toda la costa nacional hasta Valdivia con el churrete costero, siempre curioseando entre las rocas

en busca de algas, moluscos y crustáceos; y en Atacama con la chiricoca, señora de los cerros desérticos, de garganta blanquizca y alas combinadas rufo y negro.

Contemplación

Así como es fácil distinguir a un *birdwatcher* en la naturaleza, no cuesta reconocer a un ornitólogo en la ciudad. Se ven extemporáneos –como subrama de la ciencia, la ornitología es de la era victoriana, y muchos seguidores y aficionados cultivan, quizás inconscientemente, un *look* de naturalista– y algo desubicados en la urbe, sobre todo si esta es grande. Al tiempo que circulan por la calle, hombres y mujeres se detienen para mirar el cielo o se paran a oír debajo de un árbol, más interesados en las especies aladas que en la fauna humana.

Lo digo con conocimiento de causa porque me ocurre, aunque nunca me llamaría a mí misma «ornitóloga». No: solo amante de las aves, porque sí, o por qué no, desde que tengo la memoria de mi sur natal recogiendo pichones desplumados que se caían de las canaletas de mi casa y a los que lograba conservar un par de días envueltos en algodón, entibiados cerca de la estufa. Las amo y las bendigo, porque me alegran el día, tanto una bandada de gaviotines antárticos como un churrete aseándose en una pocita de agua semiescarchada, un huairavo estirando el cuello, un petrel en vuelo o una desordenada colonia de pingüinos. Sueño con conocer al chucao, al que solo he oído clamar desde la profundidad del bosque, y al martín pescador. Anoté con emoción en una agenda mi primera observación del cernícalo, parado sobre un poste en El Arrayán, que luego completé con una escaramuza de este pequeño rapaz con un vari, en la isla Navarino (ganó el cernícalo).

Mis aventuras periodísticas con las aves comenzaron en 1997, en Punta Arenas, cuando rescaté de debajo de una cocina a leña una lechuza blanca herida, que se había refugiado ahí, y luego se la entregué al Servicio Agrícola Ganadero. La consigno como periodística nada más que porque una persona llamó al diario para avisar que «había un bicho» atrapado debajo de la estufa y que por favor alguien lo sacara. Por supuesto, escribí la historia completa y la monitoreé por un mes, hasta que el ave fue dada de alta y devuelta a la naturaleza. Cerré ese año reportando un conflicto ecológico entre la comunidad del edificio más alto de la ciudad (quince pisos) y un halcón peregrino que había elegido esa azotea para trocear y carnear a sus víctimas. Hastiados de la sangre, las vísceras y plumas que caían en la entrada del recinto, algunos vecinos querían dispararle al ave, lo que afortunadamente no ocurrió. Entonces empecé a mirar para arriba y nunca más he dejado de hacerlo, lo mismo si chilla un tiuque que si grazna una rara.

El misterio del instinto migratorio, la arquitectura del plumaje, la ingeniería del vuelo, su simple belleza, pueden ser muchas las razones –o excusas– para el hábito inveterado de pajarrear. Antes de rendirme a él, pensaba que los ornitólogos –de ciencia dura o talante contemplativo, pues todos caben en ese reino– estaban un poco locos, que eran obsesivos y detallistas como científicos, pero sensibles como poetas. Ahora pienso que, si bien serían todo lo anterior, se parecen a los cazadores en el dominio del arte de la paciencia y del acecho.

Me gusta de los ornitólogos con los que he compartido el estado habitual de pregunta. Sin importar las credenciales de cada uno, no se imponen certezas en este mundo; solo registro, chequeo y verificación. La conversación comienza desde la especie que creíste ver y se desarrolla en la descripción de sus colores, envergadura, tamaño y lugar de avistamiento. Nadie jamás me ha reprochado confundir, viéndolos a distancia, un juvenil de yal con un tordo, y sí me han preguntado por los colores de las plumas y el pico.

Cuando un veterano de estas lides como Enrique Couve, guía reputado al que los turistas se disputan como líder de expedición, comenta, con genuino brillo en los ojos, que recibe diariamente una veintena de jilgueros y cometocinos y hasta diez chincoles en los comederos del

patio de su casa, en Punta Arenas, me vuelvo a preguntar por el origen de esa fascinación. Couve simplemente explica:

«Las aves me han dado la paz. Me aterrizan. Es como comer tierra». Y volar alto, agregaría yo.

Claudia Urzúa es periodista y pajarera aficionada. Ha publicado *Chile en los ojos de Darwin* (Ediciones B, 2009)..

Perfil



Josep Janés

Un poeta y editor hecho a sí mismo

Josep Mengual

La imagen de Josep Janés (1913-1959) saltó a las páginas de la prensa barcelonesa en mayo de 1934, y esa fue la primera vez que muchos lectores vieron la foto de un joven espigado de mirada serena y determinada tras las preceptivas lentes de pasta, que apenas rebasaba los veinte años. El motivo de esa atención mediática, circunscrita a los periódicos catalanes, fue la concesión el día 6 de ese mes de la Flor Natural en los Juegos Florales de Barcelona, en el espléndido marco del Palau de la Música Catalana y de manos de uno de los hombres más importantes de la cultura catalana de todos los tiempos, el filólogo Pompeu Fabra, y acompañado de las máximas autoridades universitarias y políticas, lo que explica que el pujante poeta aparezca con sus mejores galas, con una elegancia urbana y cosmopolita a la que se había adaptado con soltura.

Tan protocolario acto, al que solía acompañar una fastuosa cena en el Hotel Continental, suponía un primer gran hito en la carrera de Janés como poeta, cuyo germen hay que ir a buscar en fecha tan remota como es marzo de 1922, cuando, con apenas ocho años, firmaba el poema «Nostra patria», y de los años sucesivos están documentados otros dos poemas cuyos títulos son igualmente significativos («Catalunya esclava» y «Rosa vermella» [Rosa roja]). Hijo de

un modesto panadero del barrio de Collblanc de L'Hospitalet del Llobregat y huérfano de madre desde los cinco años, Janés asombró a sus primeros maestros al haber aprendido a leer por su cuenta y destacó enseguida entre sus compañeros escolares por su sagacidad, ímpetu y capacidad organizativa, rasgos que lo acompañarían a lo largo de su vida. Temprana prueba de ello es la retahíla de modestas, toscas y a menudo efímeras cabeceras periodísticas que dirigió cuando aún vestía pantalón corto (*Cu-cut, Joventut, El Porró*), al mando de compañeros de escuela y amigos del barrio, y sobre todo en proyectos más asentados, si bien todavía de ámbito muy local, como las revistas *Branques d'Olivera* (1927-1928), *Nostra Terra* (1928) o *La Veu de la Pàtria* (1928-1929).

Luego, entre 1930 y 1931, aparecería la más sólida *Bandera*, de aspecto y contenido más maduros, aunque la redacción seguía domiciliada en la casa familiar de los Janés (que, por cierto, carecía de biblioteca). El convencimiento que ya por entonces muestra un Janés de diecisiete años de la necesidad de organizar una buena red de suscriptores y de contar con acuerdos publicitarios con los comercios de su entorno le permitieron llevar adelante sus audaces planes periodísticos, y no tuvo ningún empacho en presentarse en casa de famosos escritores e

Se ha escrito de Janés que era un superdotado autodidacta, un niño prodigio de la edición, pero en cualquier caso nadie dudará que fue un emprendedor de una tenacidad bastante fuera de lo común.

ilustradores de literatura infantil y juvenil para solicitar su desinteresada colaboración; y es más, a menudo con éxito. Se ha escrito de Janés que era un superdotado autodidacta, un niño prodigio de la edición, pero en cualquier caso nadie dudará que fue un emprendedor de una tenacidad bastante fuera de lo común. Y a su talento e ingente labor debemos el descubrimiento de no pocos autores que aún seguimos leyendo a principios del siglo XXI.

La robustez de la vocación por las letras de molde de ese adolescente de barrio es innegable, pero sus intereses se dirigían también hacia el teatro amateur y la por entonces convulsa actualidad política, así como a la creación literaria. En esta progresión, es lógico que la mirada de Janés se orientara muy pronto hacia la obtención de un puesto de cierta estabilidad en la muy cercana y bulliciosa capital catalana, donde residía la mayor parte de los autores del momento, donde operaba el grueso de la industria editorial y donde tenían su sede las publicaciones periódicas de amplia difusión. Por ello, y pese a su juventud, no es de extrañar tampoco que a la altura de diciembre de 1931 su nombre aparezca como colaborador de la revista católica *Flama*, y poco después como jefe de redacción del *Diari Mercantil*. Así explicaba el propio Janés esta fulgurante progresión en una entrevista publicada en 1934 en la revista *Clarisme*: «Debuté en el profesionalismo en el *Diari Mercantil*. Por cierto, que entré en calidad casi de botones y a los dos meses ya era jefe de redacción y, a los tres meses, por dimisión de [Josep A.] Vandellós, era director».

Para las páginas culturales de este periódico, que eran las que realmente le interesaban, reclutó a algunos jóvenes amigos que luego harían carrera en las letras catalanas, como el por entonces dibujante Pere Calders o el polifacético Avel·lí Artís Gener, con cuya colaboración cuenta también cuando a finales de 1933 pone

en pie su propio periódico, *Avui. Diari de Catalunya*, por donde merodean algunas firmas de jóvenes y consagrados que tarde o temprano se impondrían en el panorama cultural peninsular: los grafistas Evarist Mora, Francesc Domingo o Mallol Suazo y los escritores Joan Teixidor, Carles Riba y Sebastià Juan-Arbó, entre otros. La capacidad de Janés para liderar grupos heterogéneos y conseguir aunar en un mismo proyecto a intelectuales ya famosos y jóvenes valores es otro rasgo de su personalidad acorde con su propuesta de continuidad, más que de ruptura, como modo en que debía avanzar la tradición literaria y cultural catalanas.

No satisfecho con estas iniciativas, el 12 de abril de 1934 —es decir, apenas un mes antes de su revelación pública como poeta— aparecía el primer número de *Quaderns Literaris*, la colección que lo situaría como uno de los referentes editoriales de toda una generación de lectores y, en particular, de un amplio grupo de escritores nacidos alrededor de 1915, que vieron en ella una posible vía de acceso a la divulgación de sus trabajos en un contexto tan reducido pero dinámico como era el de la cultura en lengua catalana. A sus veintiún años, Janés contaba ya con una amplia experiencia en el trato con imprentas y tipógrafos —había actuado incluso como diagramador—, así como un conocimiento de primera mano de los mecanismos por los que se regían las diversas redes de escritores y críticos literarios catalanes.

La voluntad de acercar lo más granado de la literatura universal al lector en catalán, la revitalización de aquellas obras descatalogadas que tuvieran interés o pertinencia para los jóvenes de su tiempo y el cauto respaldo a nuevos talentos son los tres ambiciosos ejes sobre los que se asienta este magno proyecto, en el que la ambición cultural va aparejada a una sobria modestia en cuanto a la materialidad (con el propósito de,

Era célebre un armario en el que guardaba traducciones, tanto al catalán como al castellano, de obras que la censura jamás autorizaría, pero que le servían como pretexto para ofrecer con elegancia trabajo, muy bien remunerado y con anticipos, a una gran cantidad de profesionales represaliados por el régimen franquista.

mediante precios reducidos, acceder a las clases populares y ampliar de ese modo el número de lectores en lengua catalana). Aun así, el mismo vasto conocimiento que tenía de las artes gráficas le permitió ofrecer unos libritos de notable gracia y dignidad estética acerca de los cuales ha escrito Andrés Trapiello en *Imprenta moderna*: «[E]sta colección tipográficamente magnífica, anterior en meses a la aparición de los libros de Penguin, y no inferior a estos y superior a los de Austral que aparecerían tres años después [constituye] un ejemplo de modernidad en lo que iban a convertirse los libros de bolsillo».

Por razones obvias, y en buena medida gracias a su polifacética formación práctica, Janés perteneció a esa peculiar clase de editores capaces de ocuparse con solvencia de todas las fases en la producción de un libro, desde la selección de títulos, su contratación, traducción y corrección hasta la diagramación, la redacción de paratextos, la promoción y la difusión e incluso, si hubiera sido necesario, su composición, impresión y encuadernación. Lógicamente, sólo lo hizo cuando las circunstancias obligaron a ello, pero su apretada trayectoria profesional lo había dotado muy pronto de unos conocimientos que, en cualquier caso, le permitían ejercer un excelente control de calidad de los libros que ponía a disposición de los lectores.

Tras darse a conocer con la recuperación de una obra de 1899 de Pere Coromines, aparecen quincenalmente en los *Quaderns Literaris* títulos de Merimée, Agustí Esclasans, Stevenson, Joaquim Ruyra, Pushkin, Josep Maria Folch i Torres, Edgar Allan Poe y Manuel Brunet, y a partir del número 19 empieza a abrir la colección a sus compañeros de generación, como

Salvador Espriu y Feliu Elias, y traducciones de autores en activo o recientes, entre los que, por encima de Kikou Yamata, Marc Chadourne (premio Fémina en 1930) o John Galsworthy (premio Nobel en 1932), destacan a ojos del lector actual los nombres de André Gide, Katherine Mansfield, Aldous Huxley, Virginia Woolf o una de las primeras traducciones de una obra de Hemingway (*Torrents de primavera*). Podemos deducir que, antes de dar la alternativa a jóvenes valores, Janés pretendía asentar la colección mediante nombres de sólida reputación literaria a precios muy asequibles, pero ya en este primer gran proyecto puede percibirse la voluntad de cubrir todos los frentes posibles: dignificación de géneros considerados menores (la literatura humorística y la de aventuras, en particular), recuperación de los grandes clásicos, rescate y reivindicación de ciertos autores u obras catalanes que no estaban en boga por desatención de las grandes editoriales, presentación de nuevos escritores en los más diversos géneros, apertura a la literatura en lenguas minoritarias (publica en los *QL* al persa Saadi, al bengalí Tagore o al polaco Sienkiewicz)... No queda duda posible de la enorme ambición cultural con la que el joven Janés enfocaba su misión.

También en los *QL* apareció en octubre de 1934 una tirada de trescientos ejemplares del poemario del propio Janés *Tu. Poemas d'adolescència*, con prólogo de Esclasans e ilustraciones al boj de Enric Cluselles, si bien de la primera edición se había ocupado unos meses antes el luego insigne editor Antoni López Llausàs, que en la posguerra se haría célebre al frente de Sudamericana. El *Cantar de los cantares*, Dante, Baudelaire, Rubén Darío, Verlaine, Mallarmé, Josep M. López-Picó,

José Janés fue, de largo, el que se dedicó a abrir, de una manera casi obsesiva, totalmente apasionada, una serie de espacios de libertad editora en la Barcelona del extrarradio, como se la llamaba.

Riba o Neruda son algunos de los poetas con quienes la crítica académica ha señalado concommitancias o afinidades en la obra de Janés, pero el mayor consenso se da al señalar la marcada coincidencia de influencias e intereses literarios con uno de los más indiscutidos poetas de la generación del 27, Pedro Salinas.

Editar en tiempos de guerra

Ni siquiera las dificultades que la guerra civil española (1936-1939) impuso a las empresas editoriales consiguieron doblegar el impulso emprendedor de Janés, sino más bien al contrario. Apenas unos meses antes del inicio de la guerra, en abril de 1936, aparecía bajo su dirección el primer número de la joya hemerográfica *Rosa dels Vents*, subtitulada «Revista mensual de literatura, ensayo y crítica», en la que puede leerse una inequívoca declaración de intenciones: «*Rosa dels Vents* quiere ser un esfuerzo al servicio del catalanismo esencial, que entendemos fundamentalmente como una Cultura. Nace de un impulso de juventud y cuenta con la adhesión de quienes ya la dejaron atrás. Que este acuerdo de la impetuosidad y el *seny* sea el signo que presida nuestra ejecutoria futura».¹

Su pasado como redactor en *Flama* y la colaboración con la parroquia de su barrio, que le había facilitado incluso una máquina de ciclostil para llevar adelante algunos de sus proyectos periodísticos, hicieron que su vida peligrara en los primeros momentos de la guerra y que los fondos de sus *QL* fueran destrozados, pero no tardó en establecerse en Barcelona y, bajo la protección del entonces alcalde Carles Pi i Sunyer, ponerse a la cabeza de los Servicios de Cultura en el Frente.

Allí, sin abandonar sus propias ediciones (reformuladas y bautizadas como Edicions de la

Rosa dels Vents), dirigió la revista *Amic*, destinada a los combatientes en el frente y donde publicó un par de poemas que por su carácter muy combativo constituyen auténticas rarezas en el conjunto de su obra —«A un infant mort en un bombardeig» (A un niño muerto en un bombardeo) y «A un mariner basc que mirava la seva nau i la seva mar des de l'exili» (A un marinero vasco que miraba su nave y la mar desde el exilio)—, y se ocupó de la edición de algunos libros colectivos. Y aún tuvo tiempo para publicar tres ediciones de su segundo poemario, *Combat del somni* (dos en 1937 y otra ya en 1938).

Dadas las condiciones sumamente difíciles en que se llevaba a cabo esta labor (escasez de papel, cortes de luz, dispersión de los profesionales de la edición, etc.), resultan muy ilustrativas del tipo de editor que era Janés las notas que añade a algunas de estas ediciones de guerra, disculpándose por la peor calidad del papel, por la necesidad de hacer ciertos cambios de formato o por el retraso en la distribución de algunos números, acompañándolas además en ocasiones de fe de erratas. A título de ejemplo significativo, en el prólogo de una antología poética de López-Picó publicada en 1937 el editor aprovecha las dos páginas de presentación para una explicación acerca del cambio de título que llevó a cabo. Presentada como *De l'alba al capvespre* («Del amanecer al ocaso»), Janés convenció al autor para introducir el substancial cambio de *capvespre* por *migdia* (el «mediodía»), pues según dice «no es ésta hora de ocaso».

Sin embargo, una vez concluida la guerra sí tuvo que enfrentarse, exiliado en un París que a su vez se encontraba a las puertas de una guerra mundial, a la amenaza del ocaso. Fallecido su padre, desbaratadas las instituciones republicanas, muertos, exiliados o encarcelados muchos de sus amigos y colaboradores habituales, intervenidas las instancias culturales y sometidas a una

¹ El término catalán *seny* quizá no tenga una traducción en español que incorpore todas sus connotaciones. Suele traducirse por «sentido común» o «cordura».

censura delirante las publicaciones, el panorama hubiera sido desolador a ojos de cualquiera. Se le abrían, pues, dos posibilidades: reanudar su tarea en el exilio, como hicieron muchos de sus colegas, o bien regresar a su país, donde permanecían sus hermanas y su hermano en condiciones muy inciertas. En este sentido, es muy ilustrativo que cuando logró retomar las riendas de su destino en España como editor eligiera como emblema la imagen del ave fénix, si bien tuvo que españolizar su nombre y presentarse como José Janés Editor.

Pero antes vendrían sus intermitentes estancias en cárceles franquistas y sus primeras y breves experiencias, en compañía del bienquisto del régimen Félix Ros, como editor en lengua española en la editorial Emporion (1940-1941), donde publicaron a Aleksis Kivi, André Maurois, Maurice Baring, Sherwood Anderson, Knut Hamsun y a aquellos autores que, en la medida que la censura franquista los toleraba, le permitían dar una cierta idea de continuidad con su obra editorial de preguerra, aunque ahora tuviera que ser en lengua española.

El genial ave fénix

Al término de la guerra civil, la industria editorial barcelonesa había quedado hecha trizas. Había una carencia de papel que la guerra en Europa no hacía sino agravar, había problemas con el fluido eléctrico, las imprentas en activo precisaban de una urgente modernización y era impensable importar tecnología, escaseaban los profesionales expertos, el franquismo ultracatólico hizo efectiva una ley de censura que conllevó la purga y desaparición de buena parte del patrimonio bibliográfico, con quemas de libros incluidas... Aun así, Janés se sobrepuso a las dificultades.

El diseñador Enric Satué expuso de un modo muy gráfico la sagaz solución que Janés halló a la carencia de papel: «... emplear el papel de retal (los trozos sobrantes de las hojas cortadas para otras impresiones) y con estas escurrajas hizo una notable colección de libros muy pequeños que tituló *El Grano de Arena*».² Con Lluís Palazón como único colaborador y el cuarto de planchar de su domicilio particular como sede, Janés se sobrepuso a las dificultades con inteligencia, audacia y experiencia, lo que no tardó en suscitar la admiración de sus colegas. El

impresor Joan Bonet i Martorell contó a posteriori las circunstancias de uno de sus primeros grandes éxitos en los siguientes términos:

«[Janés] echaba por los suelos la vieja concepción que los editores tenían del coste del libro. Un libro caro, de literatura, una maravilla de presentación, a dos tintas, el precio del cual pronosticaban los entendidos en la materia que era inaccesible a la disponibilidad del público al que iba destinado. Lo miraban como si fuera un demente. Era *Retrato en un espejo*, de Charles Morgan, con estuche y celofán, y, en el interior, unas ilustraciones exquisitas [litografiadas] de Joan Palet. El libro llevaba una sobrecubierta que era una maravilla. En apenas un mes se agotó esa edición. La teoría de ese editor joven que contemplaba los libros bajo el prisma poético de un objeto de arte triunfaba totalmente».³

Sin embargo, a menudo las cosas son menos heroicas de lo que parecen, y en una espléndida conferencia que en 2015 reeditó la revista *Trama & Texturas* («Aventuras y desventuras de un editor») Janés daba una explicación menos épica del asunto:

«En aquella época el papel era escaso, editar resultaba difícil. Con el beneficio de un libro mensual, que era todo lo máximo que podía editar, tenía que vivir. Por consiguiente, tenía que hacer un libro lo más caro posible. El libro ilustrado a dos tintas tenía éxito y tuvo imitadores».

Janés, pues, hizo de la necesidad virtud. Otra virtud muy mencionada por sus colaboradores para caracterizarlo fue su valentía y su predisposición a, en cuanto pudo, ayudar a los intelectuales catalanes que se encontraban en dificultades. Era célebre un armario en el que guardaba traducciones, tanto al catalán como al castellano, de obras que la censura jamás autorizaría, pero que le servían como pretexto para ofrecer con elegancia trabajo, muy bien remunerado y con anticipos, a una gran cantidad de profesionales (periodistas, traductores, poetas, profesores) represaliados por el régimen franquista. Incluso llegó al arriesgado extremo de dar a traducir obras a presos políticos (entre ellos, Víctor Alba

² Enric Satué, *El disseny gràfic a Catalunya*, Barcelona, Els Llibres de la Frontera, 1987.

³ Joan Bonet i Martorell, *Josep Janés i Olivé*, Barcelona, Imprenta Moderna, 1963.

y Josep M. Camps, que empleaban rocambolescas combinaciones para sacar fuera de prisión estos trabajos).

A lo largo de las décadas de 1940 y 1950, emprendió una meteórica progresión como creador de colecciones y sellos del más diverso signo, que dan testimonio de su voluntad de cubrir cuantos frentes editoriales le fuera posible: toda aquella narrativa inglesa que la censura le permitiera, los grandes clásicos no sólo occidentales, los libros de memorias de los grandes personajes de la segunda guerra mundial (y entre ellos el premio Nobel Winston Churchill), novelas destinadas a las lectoras con un nivel de exigencia estética digna, novela humorística, ensayos e investigaciones sobre medicina escritos por científicos españoles, tanto libros de bibliófilo como ediciones populares en rústica o, entre muchos otros, la obra de una nueva generación de narradores empeñados en cultivar un realismo que mostrara las carencias y miserias de la sociedad sometida al franquismo, y por consiguiente muy poco gratos al poder, en lo que puede interpretarse como un antecedente de lo que haría poco después la siguiente generación de editores.

En cuanto a esta última vertiente, resulta bastante curioso que la figura de otro gran editor y poeta barcelonés, Carlos Barral, haya ensombrecido hasta tal punto la de Janés. Con su apoyo a las primeras obras de narradores como Francisco Candel (quizás el autor cuya obra más mutilaciones censuradas sufrió), Antonio Rabinad o Juan Goytisolo (los dos últimos publicados luego por Barral), Janés llevó a cabo una labor que Manuel Vázquez Montalbán evaluaba con encomio con las siguientes palabras:

«José Janés fue, de largo, el que se dedicó a abrir, de una manera casi obsesiva, totalmente apasionada, una serie de espacios de libertad editora en la Barcelona del extrarradio, como se la llamaba. (...) Fue el primero que se atrevió a hacer esta labor tan ingrata hasta que apareció Carlos Barral, claro, al frente de Seix Barral. Pero el primero fue Janés. (...) Era genial».⁴

En un hombre que vivió tan rápida e intensamente, no sorprende que muriera, demasiado joven, en un accidente de tráfico en 1959, y tampoco que entre quienes lo acompañaban a bordo

de su Alfa Romeo se encontraran un impresor (Miquel Gutiérrez Zafra, «Miguz») y un por entonces famoso escritor británico (John Loder), que también fallecieron.

El impresionante legado de Janés fue comprado casi enseguida por quien fuera su buen amigo Germán Plaza, que a raíz de ello rebautizó su empresa Plaza & Janés, y quien se ocupó de integrar y dar coherencia intelectual a la reunión de ambos fondos fue otro escritor y editor cuyos innegables méritos también son hoy escasamente recordados, Mario Lacruz.

Josep Mengual es historiador de la edición, profesor del oficio y creador del reconocido blog de historia editorial *Negritas y Cursivas*. Se licenció de Filología Hispánica en la Universidad Autónoma de Barcelona y es miembro fundador del Grupo de Estudio del Exilio Literario Español. Es el autor de *A dos tintas. Josep Janés, poeta y editor* (Debate, 2013).

⁴ Manuel Vázquez Montalbán, prólogo de *Los contactos furtivos*, de Antonio Rabinad, Barcelona, Bruguera, 1985.

Postales de la Guerra Fría

Carlos Maldonado

La cosa es más o menos así. Las conmemoraciones de los cien años de la Revolución de Octubre, en la Rusia de Vladimir Putin, fueron cualquier cosa menos un tema país. Para el actual aspirante a zar tiene más sentido evocar la Gran Guerra Patria, los últimos años de Stalin o incluso «el estancamiento» bajo Brézhnev, los casi veinte años transcurridos entre la defenestración (figurada) de Jrushchov en 1964 y la muerte (por infarto) de Brézhnev en noviembre de 1982. Pero, como algo había que hacer –aparte de un desfile conmemorativo que en realidad conmemoraba el desfile del 7 de noviembre de 1945, cuando el mariscal Zhúhov entró galopando en la Plaza Roja y selló así su destino, es decir, se perdió toda posibilidad de ser el sucesor



de Stalin, por exhibicionista–, se hizo, por ejemplo, gracias a la alianza entre una empresa de telecomunicaciones (Yandex) y un conjunto de museos, estatales y privados, una web patrimonial tipo Memoria Chilena, pero exclusivamente de fotografías: *La historia de Rusia en fotos*.¹

Son fotografías que recorren un amplísimo arco temporal, desde la invención de la impresión fotosensible a mediados del siglo XIX hasta 1999, porque ya sabemos que las historias no tienen comienzo ni fin, sino que uno elige arbitrariamente el momento de la experiencia desde el que mira hacia atrás o hacia adelante.

Las imágenes venían de grandes colecciones estatales y de pequeños museos de provincias, y la web incluía una invitación (y links) para que los usuarios subieran sus propios recuerdos. Se estrenó a mediados de 2016, tras una cuidadosa preparación, y a octubre de 2017 tenía más de 100 mil archivos, 94 mil de ellos provenientes de museos y colecciones privadas, organizadas en colecciones: «El cosmonauta sonriente» (Yuri Gagarin, obvio); «La fiesta nacional de un país que ya no existe» (el 25 de octubre/7 de noviembre); el boom de la construcción bajo Jrushchov; y varias recopilaciones de la «feliz infancia soviética»: parques, juegos infantiles, campamentos de vacaciones, escuelas.

¹ Russiainphoto.ru.

El niño que impone a Brézhnev su enésima medalla es muy rubio, muy circunspecto, de pañuelo rojo. Pero detrás, y a la derecha del primer secretario del PCUS, muy serio, con los brazos a los costados y la mirada fija, hay un niño moreno, de pañuelo tricolor, con una cámara fotográfica en el bolsillo de la camisa. Un niño chileno.

Aquí, justamente, es donde la historia de estos archivos se cruza con la historia de Chile. Con esa fracción que con los años empieza a volverse nebulosa de la historia de Chile: el exilio en, o vinculado con, los países del bloque socialista.

El 17 de agosto de 2016, *The Guardian* publicó un reportaje gráfico con algunas imágenes seleccionadas: un retrato de grupo de autor desconocido, en medio de un bosque, una manifestación de los años veinte, un retrato de Stalin, competencias deportivas, la Perspectiva Kalinin iluminada en los años sesenta. Todas las imágenes tenían su mérito y su atractivo, funcionaban perfectamente como efigies de una determinada época, desde la vieja Rusia Imperial hasta la URSS pujante de la carrera espacial, la prosperidad relativa de la Guerra Fría, la llegada de MacDonal'd's en los noventa.

Y ahí, entre los testimonios en blanco y negro o tímido color de los años cincuenta, una fotografía que llamaría la atención de cualquier que haya sido adolescente en los años ochenta: en una especie de vibrante tetricolor, Leonid Brézhnev, de traje claro —en Chile diríamos «gris perla»—, rodeado de niños con quepís celeste, camisa blanca y pañuelo rojo al cuello, recibe una medalla en una solapa ya cargada de medallas, y eso que el antepenúltimo líder de la Unión Soviética está vestido de civil.

Brézhnev está sentado, con la mirada un poco perdida. Tres años más tarde habrá muerto. Los niños de uniforme son pioneros, y la foto fue tomada en Gurzuf, Crimea, en el verano boreal de 1979, pero esto lo sabremos después.

Aquí hay que pasar obligadamente a la primera persona del singular: compartí, como hago cada vez que algo me llama la atención, algunas de las

fotos del *Guardian* en Facebook. Y una amiga, criada en el exilio primero en la RDA y luego en Costa Rica, abrió la caja de Pandora: «Ojo, que los pioneros chilenos usaban un pañuelo tricolor. Blanco, azul y rojo. Como la bandera».

El niño que impone a Brézhnev su enésima medalla es muy rubio, muy circunspecto, de pañuelo rojo. Pero detrás, y a la derecha del primer secretario del PCUS, muy serio, con los brazos a los costados y la mirada fija, hay un niño moreno, de pañuelo tricolor, con una cámara fotográfica en el bolsillo de la camisa. Un niño chileno.

¿Quién es? ¿Cómo llegó ahí? ¿Alguien podría reconocerlo?

La fotografía publicada en el *Guardian* abría, al mismo tiempo, otra hebra, otro rastro: su autor, Vladimir Musaelyan.

Musaelyan, que según Google aún vive, nació en Moscú en 1939. Trabajaba como capataz en una planta aeronáutica y era fotógrafo aficionado, hasta que lo descubrió la agencia TASS, gracias a las fotos que envió, entusiasta, a una revista. Entró a TASS en 1960 y se convirtió, en 1964, en el fotógrafo personal de Leonid Brézhnev, puesto que conservó, tras la muerte del líder, con los fugaces Yuri Andrépov y Konstantin Chernenko. Dándose un poco de maña (porque el buscador sólo funciona con caracteres cirílicos), pueden rastrearse sus imágenes en *La historia de Rusia en fotos*: Brézhnev con Fidel Castro; Brézhnev cazando jabalíes con Henry Kissinger; Brézhnev en buzo arriba de un yate (adelantándose varias décadas al atuendo final del propio Castro); Brézhnev contemplando un retrato de Brézhnev, tamaño natural, atiborrado de medallas, en compañía de Indira Gandhi; Brézhnev tomando impulso para besar a Erich Honecker.

No está, en ese archivo, la foto con la que Musaelyan ganó el premio World Press Photo de 1977.

Fue tomada el 18 de diciembre de 1976, por la tarde, en el Kremlin.

Ese día, más temprano, en Zúrich, Luis Corvalán Lepe, secretario general del Partido Comunista de Chile, bajó de un avión Lufthansa y fue canjeado por el disidente soviético Vladimir Bukowski, en uno de los «intercambios de prisioneros» más extravagantes de la Guerra Fría. Bukowski partió a Londres y Corvalán voló al aeropuerto de Vnukovo, en Moscú.

Así cuentan el episodio Ascanio Cavallo, Manuel Salazar y Óscar Sepúlveda en *La historia oculta del régimen militar*:

Su arribo fue anunciado en carácter de urgente a toda la Unión Soviética a través de la televisión.

Por la tarde la televisión mostró a un ansioso Leonid Brézhnev que esperaba en el Kremlin para recibir a Corvalán. Un contraplano de las cámaras permitió ver al dirigente chileno. Brézhnev avanzó hacia él y se fundieron en un prolongado abrazo. Instantes después todos los soviéticos vieron en un primer plano el rostro de Brézhnev. El más poderoso líder socialista del mundo lloraba.

En la foto de Musaelyan, Corvalán, que había pasado por la Isla Dawson y los campos de concentración de Ritoque y Tres Álamos, y cuyo canje venía a cerrar un año especialmente sangriento para la dictadura chilena, sonríe mientras Brézhnev, con los ojos llenos de lágrimas, le sostiene la mano izquierda con un gesto que perfectamente podría llamarse de ternura.



Corte a la foto de Brézhnev rodeado de niños en el verano de 1979. Todos quienes hemos querido encontrar a ese mejor amigo que perdimos de vista a los siete u ocho años, los que hemos rastreado a alguna antigua novia, o tenido que buscar al dueño de un pase escolar o un tarjeta bancaria olvidada en un cajero, sabemos que Internet, a veces, puede tener las respuestas necesarias. Sólo a veces, claro: según el sitio de World Press Photo, por ejemplo, Vladimir Musaelyan trabajaba en ITAR-TASS (que sucedió a la antigua agencia soviética en 1992) «todavía en 2012». Después, no se sabe mucho de él. No hay datos de exposiciones, libros, giras. Al parecer, como ya se dijo, vive aún.

¿Y el niño, aparentemente chileno, que flanquea al jerarca en la foto a todo color recogida en el archivo digital ruso y reproducida por *The Guardian*?

No sólo él: mirando más de cerca, podían distinguirse otros pañuelos tricolores, que coincidían con rostros más morenos que el promedio. Manuel Guerrero Antequera, hijo del profesor y dirigente comunista asesinado en 1985, identificó el lugar: Artek, un campamento de pioneros que llegó a albergar hasta 27 mil niños en sus mejores tiempos. Fundado en 1925, en la época heroica de la Unión Soviética, tenía más de tres kilómetros cuadrados de superficie, 150 edificios, un estadio con capacidad para 7.000 personas, un estudio de cine propio. A diferencia de otros campamentos de pioneros, Artek, por su ubicación (privilegiada, para honrar el lugar común) en la península de Crimea, a orillas del Mar Negro –Gurzuf, de hecho, forma parte del municipio de Yalta–, funcionaba todo el año. En sus tiempos de gloria recibía a niños y adolescentes de setenta nacionalidades, y los líderes de la URSS, especialmente Brézhnev, abandonaban por unas horas sus dachas de Yalta para fotografiarse con ellos.

Volví a publicar la foto. Pedí poner especial atención a los rostros de los niños de pañuelo tricolor. Pedí ayuda para difundirla. Y veinticuatro horas después tenía un mensaje de una de las chicas, una mujer que hoy, pasados los cuarenta, vive en Alemania y el verano del 79 tenía apenas nueve años. Ella –llamémosla N.– buscó y autorizó la publicación de las fotos que acompañan esta nota, aunque no quiso ser entrevistada. Y aunque tenía una idea bastante precisa sobre la identidad de la otra chilena de la foto, resultó imposible confirmarla.

Y luego, el muchacho, que no era un niño como las demás chilenas (tenía casi quince años, plena adolescencia): lo reconoció, en Facebook, su mujer, quien disfrutó especialmente la imagen de la cámara compacta asomada de su bolsillo: hoy es director de fotografía.

Conversamos, me contó que había llegado a Artek desde México, que quedó ahí al lado de Brézhnev por casualidad, y que no aparece en las fotos de grupo del campamento porque la última noche la pasó en la playa con una pionera y se agarró una amigdalitis que debió ser tratada en uno de los tres centros médicos de los que Artek se enorgullecía.

Había visto la foto alguna vez, antes: alguien se la hizo llegar, alguien que la encontró, reverberando, con sus colores saturados y sus símbolos de otro tiempo, dando vueltas por Internet.

Hoy, imágenes como la del jerarca (vocablo reservado para los poderosos del bloque soviético, como terminamos de aprender gracias al exilio chileno de Honecker) tienen algo de irreal, vestigios de un mundo vertiginosamente desaparecido. El hombre de cejas hirsutas y rostro imperturbable, que también sabía reír, aunque menos abiertamente que el campechano Nikita Jrushchov, y que podía derramar una lágrima o varias por la libertad del secretario general de un remoto y porfiado Partido Comunista, murió, como se dijo, en noviembre de 1982. Diez años después, no sólo él sino la propia Unión Soviética habían desaparecido. Para los niños chilenos de Artek, ser parte de esa postal de la Guerra Fría es un recuerdo improbable, amarrado a la conciencia de haber sido parte de una historia que incluía no sólo la tragedia chilena que empujó a sus familias al exilio sino que los volvía inesperados actores secundarios de un ajedrez global que hoy, en un mundo nuevamente plagado de amenazas, en el que la guerra atómica vuelve a ser una opción, más de alguien se atreve a mirar con nostalgia.

Venturas de Lihn en Austin, Texas

Julio Ortega



El día que Enrique Lihn debía llegar a Austin como profesor visitante de mi Departamento nevó inmisericordemente. Yo no recordaba una nevada de tal calibre en Austin, y temí que el vuelo de Lihn no pudiese aterrizar. Pero en medio de la peor tormenta, aunque tarde, llegó. Me habló de un teléfono público del aeropuerto; yo le había pedido tomar un taxi y encaminarse a su piso, cerca del campus, pero debido a la tormenta no había taxis disponibles. Llamé a una aguerrida estudiante chilena y le pedí recoger a Enrique y traerlo a mi casa. Sólo una chilena capaz de vencer a la tormenta de nieve para rescatar al poeta podría haberse atrevido a tanto. Enrique llegó muerto de frío, se tomó una sopa casera y durmió quince horas. Lucía aterido, desvelado, fuera de lugar, y a punto de irse. Pero cuando le ofrecí llevarlo a su piso, para que se instalara y estuviera cerca del campus para su primera clase, muy serio dijo él que prefería no mudarse, que estaba cómodo en mi casa, le bastaba con un cuarto y no sería una carga. Acordamos que se quedaría hasta que se repusiese, pero tenía que ocupar su propio piso para organizar una rutina, dormir de noche y aprovechar el seguro y hacerse un chequeo médico.

Rodrigo Cánovas, que había sido estudiante suyo en Santiago, y a quien él había recomendado con convicción para su ingreso a Brown, quedó a cargo de despertarlo por teléfono las dos

mañanas de sus clases, acompañarlo para que no se perdiera y llevarlo de vuelta a su piso. Enrique tenía un humor farsesco, se presentaba a sí mismo como el arlequín del exilio, estaba siempre de luto amoroso por el abandono de una dama de altanería, y a la vez tenía amigas maternas que le calentaban una sopa doméstica. Pero ignoraba la vida cotidiana, que él había trocado en una comedia ligeramente histriónica, burlesca y antiburguesa. No era un bohemio, estaba inventando otra versión de la bohemia, definida por su sabotaje de la vida literaria, de las artes oficiales y patrióticas. Era, quizá, un dadaísta que frecuentaba a Foucault y amaba el anarquismo. Su tiempo fue un destiempo. Pasaba de la patafísica satírica a la comedia del arte bufa. Y a todo ello le daba una ferocidad irónica, más que teatral, farsesca. Era su modo sesgadísimo de convocarlo a uno al ring de la poesía nacional.

Su álter ego, Gerardo de Pompier, me escribió alguna vez alertándome de la aparición objetable de una antología (¿antrología?) de la poesía chi(le)na, perpetuada por un poeta que se incluía licenciosamente en el tomo. Lo peor, decía, es que in-consulta-mente incluye poemas de nuestro amigo E.L., una vez más saqueado por estos antrólogos que meten mano en los textos sacros de la poesía secreta y arrancan de raíz unas flores negras del panteón de la lírica chilena para martirlas de sed en la susodicha anti-antología. «Su lector de-voto M. de Pompier lo invita a Ud. a la rebelión sacra o complicidad secreta de escribir una reseña mortal que acabe con ese libraco donde aúllan, secuestrados, los pobres poemas de su compañero de ruta: E.L.» Para ahorrarme la lectura del engendro, Enrique me envió una reseña de ferocidad feliz, pero al día siguiente cambió de tema.

Se me ocurrió celebrar su pausa en Austin, y convoqué a algunos amigos a una jornada sobre nuevas escrituras chilenas. Mi colega George Schade, traductor diligente de Neruda, hizo de moderador. Vinieron, plenos de noticias, Jorge Edwards y Pedro Lastra. Pero esa noche descendía desde Santiago su novia, la periodista Claudia Donoso, y Enrique nos pidió no dejarlo solo. Jorge, que lo conocía bien, sabía que ese era su modo de estar enamorado y creía que el único remedio contra los males de amor es otro vaso de whisky, con mucho hielo, eso sí. Lastra, que era más reservado y discreto, le recomendaba la terapia del matrimonio. Las demandas que Lihn

solía imponerle, sin nada pedir, a la amistad nos había convertido en una Brigada de Fieles de Amor, pero habría que empezar por poner algún orden en el piso del enamorado irredimible que no saca la basura y no usa la lavadora de platos. Tal vez tendríamos que hacer una pancarta de bienvenida, que dijera LA DONOSO ES NUESTRA. Pero Enrique se hundía cada vez más hondo en su vaso de hielo, y pasamos de Brigada a Guardaespaldas Sentimentales. Lo convencimos de que la esperara, solo, en el aeropuerto y nosotros aguardaríamos en el bar de la esquina por cualquier señal de asesinato o suicidio. En efecto, se dejó convencer y lo abandonamos en el aeropuerto, no sin prometerle que en dos horas le hablaríamos a casa para saber si había que llamar a la policía o a los bomberos... Pasadas las dos horas, que aprovechamos para cenar algo y descorchar un buen vino, elegido con autoridad por Jorge, decidimos que era hora de llamar a lo que quedara vivo de nuestro payaso del amor.

¡Vengan –exclamó–, estoy solo!

Salimos pitando.

¡Claudia Donoso no había llegado! Doblado, devastado, Enrique nos confirmó que no estaba en el vuelo anunciado, y nadie sabía de ella en la línea aérea y no cogía el fono. Naturalmente, Enrique le echó la culpa a la burguesía.

–¡Uno morirá como un perro abandonado en la calle! –repetía, paseándose alucinado en la sala–. ¡Sólo los burgueses morirán en sus camas!

De pronto sonó el teléfono. Era ella.

Estaba en el aeropuerto hacía una hora esperando que la recogiera como habían quedado.

Lo llevamos pitando.

Temblaba, más desolado aun, y nos pidió llamarlo a casa dentro de dos horas para asegurarnos de que todo estaba bien.

Ella estaba sentadita junto a su maleta, y nos estrechó la mano con una sonrisa resignada.

Nos fuimos, contentos, relajados, con la emoción fraterna de la complicidad masculina ante un camarada herido en las batallas de amor perdidas; aunque, con coraje heroico, vueltas a ensayar. Ahora entendía yo la cara de boxeador retirado que llevaba Enrique entonces.

Pero al día siguiente, cuando nos reunimos en el campus para la primera jornada, Enrique nos informó que Claudia Donoso había tenido que irse. La esperaba su hija en Nueva York, y sólo había pasado por Austin para terminar con Enrique de modo amistoso y sin drama. «Una

No era un bohemio, estaba inventando otra versión de la bohemia, definida por su sabotaje de la vida literaria, de las artes oficiales y patrióticas.

escala técnica», comentó Jorge. Para alarma nuestra, Enrique estaba relajado, casi aliviado, y con ganas de empezar el coloquio. Era un experto en rupturas amorosas, pero esta había sido impecable, hasta afectuosa. La inminencia de una crisis se cernía sobre nosotros.

Animado por el entusiasmo confesional, alguien del grupo nos contó, supongo que para consolar al desenamorado, que había pecado con una estudiante de la universidad donde estaba dando unas charlas. Cambiamos miradas de resignación, porque ya se sabía que este amigo era cazador de altura pero carecía de puntería. Había confirmado esa robusta reputación en un congreso en el que persiguió abiertamente a una damisela sin percatarse de lo que todo mundo sabía: que ella competía con los galanes. Divertida, públicamente, ella le llevó la cuerda. Alguien citó a Óscar Hahn, cuya fama de temerario era proverbial. En los exámenes orales introdujo, según él mismo explicó, un ejercicio de trapezio sin red: le pedía a la examinada contar su vida amorosa en español. Ella contaba todo, con entusiasmo y máxima nota.

Las clases de Lihn fueron memorables. Se enfrentaba a los textos a pulso, y luego de un rodeo didáctico, de orden lingüístico, pasaba a un análisis poético de elocuente agudeza. Vivía con pasión la lectura crítica y era capaz de comunicarla con fruición. Además, el profesor cambiaba de pinta cada semana, un día era alto y delgado y se llamaba Alonso Cueto y otro día era paciente y reposado y se llamaba Cánovas. Eso sí, nunca perdía una clase. Por entonces el poeta chileno más descollante era Raúl Zurita y, por uno de esos misterios de la república literaria (¿hay otra en Chile?), para mi sorpresa, Lihn no estimaba la poesía de quien bien podría haber sido su mejor discípulo, no por sus mundos, que eran dispares (él afincado en una cotidianidad sin fondo, Zurita en el paisaje cósmico de un Chile primordial), sino por la centralidad de la poesía en la vida civil, en el habla recuperada luego del salmo de Neruda y el teorema de Parra. No le perdonaba haber sido ensalzado por el cura

Valente, el crítico literario más visible en Chile, quien tuvo una función didáctica y divulgadora bastante consistente en el diario conservador, *El Mercurio*, que había sido heraldo de la dictadura de Pinochet y del mercado irrestricto. Pero, siendo la cultura chilena radical en sus prácticas y de izquierda en sus opciones, esa vecindad con el diario se hacía sospechosa o, por lo menos, aprovechada. Hasta Gonzalo Rojas, que también fue profesor visitante en la Universidad de Texas, me dijo, para definir a Zurita: «Ya Neruda ha movido la cordillera de los Andes en un poema». O sea, el paisaje cósmico de Zurita no era Chile sino la poesía de Neruda.

Enrique tenía una formación conspiradora, típica de su «minuto chileno», como dicen ellos, y se complacía en urdir campañas, promociones y polémicas que mantenían vivo y encandilado al medio literario local. Vivió un rato (más de un minuto) en La Habana, y aunque fue feliz, no dejó de encontrarse al medio de una conspiración mayor y poco tolerable: la polémica por el caso Padilla. Yo había seguido de lejos el debate y no tenía demasiada paciencia con los argumentos, sintiéndome más cerca de las ironías contundentes al poder, de cualquier signo, de Nicanor Parra. Enrique escribió un poema, «Un oportunista», donde el oportunista era Heberto Padilla. Sin embargo, una mañana encontró su escritorio en desorden sospechoso; las cajas de archivos habían mal resistido a un huracán. O, al menos, eso creyó él. Volvió a su piso, hizo la maleta y dejó Cuba.

Acabo de releer sus cartas y la zozobra que comunican me resulta, ahora, más dramática, menos retórica. Todavía escucho su risa pero entiendo que vivía en una suerte de naufragio. Esperaba una segunda beca Guggenheim, la que era improbable; aceptaba un semestre de clases en Chile y postergaba otro en Estados Unidos. Sus trabajos eran periódicos y eventuales. En verdad, una lucha contra el tiempo. Gracias a William Glade, latinoamericanista de larga data, que dirigía el Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Texas, contábamos con la

Las demandas que Lihn solía imponerle, sin nada pedir, a la amistad nos había convertido en una Brigada de Fieles de Amor.

Tinker Professorship, que nos permitía invitar a colegas latinoamericanos para dictar un curso relajado durante un semestre. Pude, por ello, invitar a Gonzalo Rojas, Haroldo de Campos, Enrique Lihn, y también a Carlos Delgado, quien enfermó y no pudo venir. Por lo demás, conté siempre con el apoyo de mi Departamento para la serie de actividades que organizamos desde una plataforma peruana, gracias a la cual llegaron a Austin, después de laboriosísimos trayectos, Luis Loayza de Ginebra, Alfredo Bryce Echenique de Barcelona, Antonio Cisneros de Lima, José Emilio Pacheco, Enrique Fierro e Ida Vitale de México, Javier Marías y Antonio Sánchez Robayna de España, Joaquín Marco de Barcelona, Edgardo Rodríguez Juliá de Puerto Rico, Haroldo de Campos de Brasil, Blanca Varela de Lima, Juan Gustavo Cobo Borda de Colombia, Raúl Zurita (ya entonces de gira) y varios otros escritores de paso, además de no pocos colegas hispanistas a las actividades desplegadas en la deriva latinoamericana de esos atroces años ochenta. Deduzco ahora que nos construimos un espacio hospitalario donde imaginar otros tiempos gracias a la literatura y las disciplinas sociales, a las que nos debíamos. Invitados por la universidad estuvieron también en 1982 Borges y María Kodama, y en 1986, por fin, Octavio Paz. Era como si el tiempo hubiese dado la vuelta y nosotros, los de entonces, no hubiésemos olvidado nada.

Un día más normalito Enrique Lihn recibió una invitación a visitar la India. Estaba como chino en su salsa, iba de sonrisa fija; la que le quedaba muy mal, diría Bryce. Se preguntaba si esa invitación significaba algo más, temía que conllevara el compromiso de escribir en contra del imperio inglés, o al menos contra Kipling. Volvió, claro, conmovido, en primer término por la pobreza india, luego por el Ganges de múltiples usos, y, en fin, por las comidas opíparas que lo tenían en una siesta ardorosa. Escribió unas «Postales de la India». Y finalmente resumió el trance en su estilo bufo:

«Fui a la India tras las huellas de Octavio Paz —me dijo—, en un elefante más chico».

Volvió, a poco, al «horroroso Chile», a retomar sus clases y recomenzar proyectos pendientes cuando recibió la noticia de su enfermedad terminal. Tuvo tiempo para volver a enamorarse, esta vez de la narradora y cronista de la marginalidad urbana Guadalupe Santa Cruz, quien me contó que Enrique había convertido su muerte en un taller literario. Acotó un espacio de escritura para documentar su libertad interior y en esa lucha por el lenguaje lo venció el sueño. Diamela Eltit, que lo visitó días antes, me dijo que Enrique estaba sentado en su cama rodeado de papeles garabateados como un ejército de palabras contra la muerte. Hizo escribir a la muerte, se diría, con su propia mano.

La esperó disfrazado de Groucho.

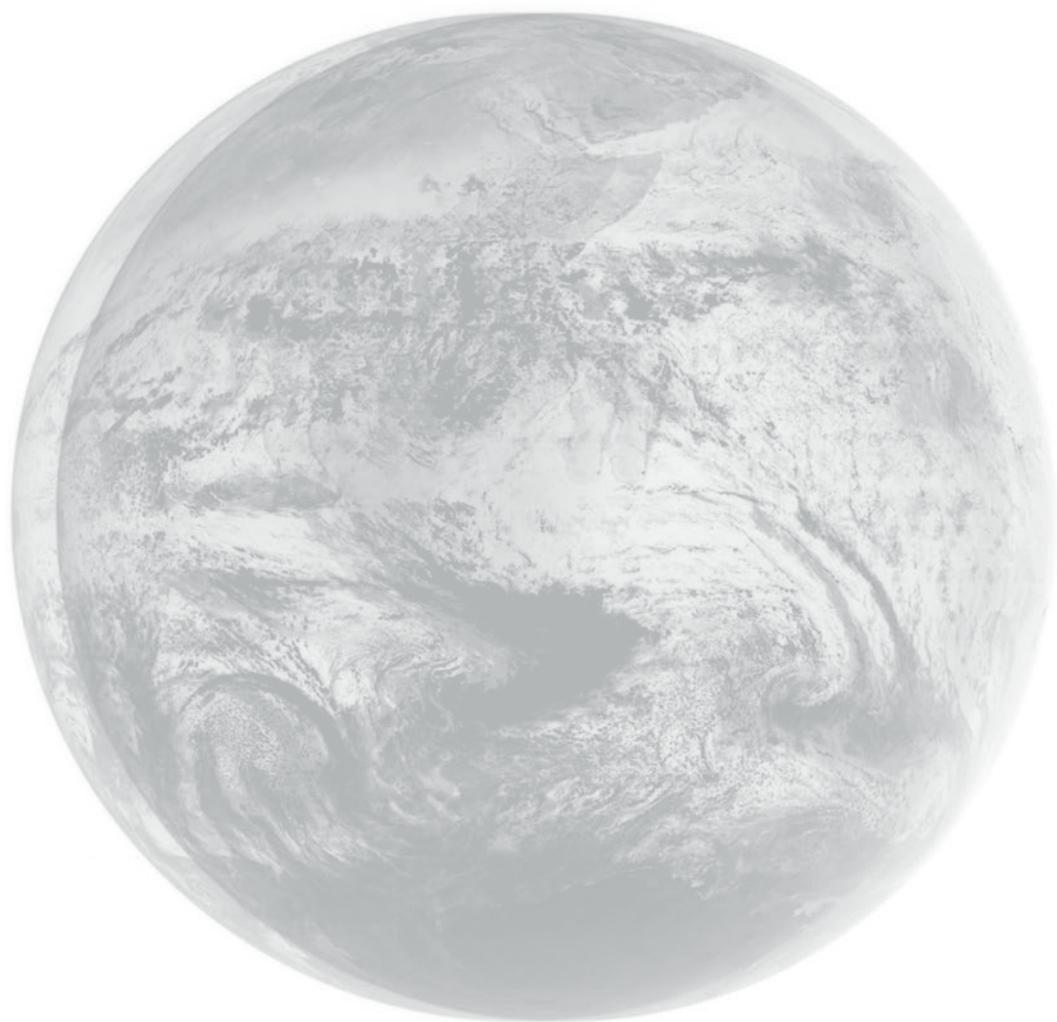
Años después estaba yo en Santiago y Guadalupe me dijo que el día siguiente era el aniversario de la muerte de nuestro amigo. Le pedí que me acompañara a visitarlo al cementerio, y eso hicimos. Al volver en su coche, insólitamente, la Lupe me pidió no comentarle a su pareja nuestra visita. Se pondría demasiado celoso, me explicó. «¡Pero, Lupe —protesté—, cómo tu pareja puede tener celos de un amigo muerto!»

«Por eso mismo», dijo ella.

Es lo que Enrique habría llamado otra payasada de la muerte.

Julio Ortega es profesor de Literatura Latinoamericana en la Universidad Brown. Este fragmento es parte de *La comedia literaria. Memoria global de la literatura latinoamericana*, de próxima aparición.

Dossier
Ciencia ficción





120 kmph

Martín Felipe Castagnet

¿Qué imaginará cada uno cuando le dicen ciencia ficción? ¿Un cohete, un clon, o una computadora? Para mí abarca hasta donde llegue el brillo de una pantalla. Cuando nací, internet todavía no existía. O, mejor dicho, existía únicamente en instalaciones militares y universitarias. Mi historia, mi *bildungsroman*, es el paso de lo analógico a lo digital. Heredero natural de la colección Minotauro de mi padre, ante mis ojos se hicieron reales aquellos fantasmas de lo nuevo de los que hablaba Bradbury. Dicho de otra forma: vivimos en un mundo sorprendente, tan exponencialmente supersónico que las técnicas del realismo sólo describen el pasado. Como decía Jonas Mekas: «El cazador que quiere acertarle al ciervo no le dispara directamente, sino que apunta un poquito más adelante». La ciencia ficción, enfocada en los cambios que vive una humanidad amarrada al caballo de la fuga interminable, se vuelve la que mejor describe el presente extraño en el que vivimos.

Pero también cabe considerar la opción contraria: ¿pueden ser las nuevas tecnologías parte de la ciencia ficción? ¿Si la ciencia es real, puede seguir siendo ciencia-ficción? La ciencia ficción que conocemos deja necesariamente de existir como tal cuando internet se transforma en lo real: no hay máquina más imposible y al mismo tiempo más cotidiana. Una ciencia ficción exitosa está condenada a desaparecer o transformarse,

y todo me lleva a creer que está ocurriendo lo segundo. Lo que querría saber, más precisamente, es hacia dónde está cambiando y por qué.

La ciencia ficción es uno de los géneros más jóvenes (¡no tiene ni cien años!), y desde que nació viene sufriendo cambios radicales. A diferencia de otros géneros propulsados por autores, la SF (ya veremos por qué la sigla) fue invento de un editor: Hugo Gernsback, un inmigrante luxemburgués que llegó a los Estados Unidos en 1904. En todas las revistas de divulgación científica se incluían cuentos de ese tópico para matizar el contenido, pero a él se le ocurrió crear una revista mensual únicamente dedicada a ese nuevo género. Y lo más importante: le dio un nombre. ¿Y qué es un género sino un conjunto de reglas bajo un nombre común? Probó diferentes términos (como «science stories» o «scientific fiction») y al cabo de varios números se impuso el *science-fiction* que conocemos todos. Es un término que vive en constante cambio, pero estamos hablando de narrativa, donde todas las contradicciones motorizan hacia adelante. En un momento se lo intentó reemplazar por *speculative fiction*, como modo de escapar al encasillamiento y de acceder a un mayor reconocimiento de su valor literario. Paco Porrúa, el editor que impuso el término *ciencia ficción* en el mundo hispanohablante, decía en 1971: «Minotauro, ante todo, es una colección de literatura fantástica; es decir,

literatura de transgresión, de cambio, de anomalía; entonces, la diferencia entre ciencia y ficción es muy grande y sigue siéndolo; el nombre más exacto sería el de ficción especulativa, en cuanto especula con elementos probables, pero que ya se dan como presentes». Lo que quería realmente era esquivar toda etiqueta, para que ese mundo se transformara en un universo y no en un planeta cada vez más chiquito; por eso terminó por borrar el término de las portadas y el catálogo: bastaba el interés de los lectores.

Los géneros narrativos son contagiosos. Multiplicarse es parte de su naturaleza. Pero también se contagian a las personas, y algunos géneros provocan fanatismos tan raros como hermosos. El problema de la ciencia ficción fue parte de su nacimiento: Hugo Gernsback creó el género y también a su lector ideal, un público que entendiera el proyecto y lo alimentara con su compra pero también con nuevas historias. Del correo de lectores de *Amazing Stories* nació un movimiento semiorganizado de fanáticos que se llamó *fan kingdom* o *fandom*. Del fandom y de los fanzines surgió la siguiente camada de escritores, editores e ilustradores del género, y así sucesivamente. Pronto se transformó en una especie de universo cerrado: gente que hablaba un mismo idioma, pero que sólo se entendían entre ellos. La construcción de un público cautivo impedía proyectar más allá de ese público fanático.

Y eso duró mucho tiempo. Cuando yo era chico, había determinados gustos que estaban mal vistos; dicho de otro modo, te pegaban por *nerd*. Si bien tuve buenos amigos en el colegio, encontré recién mi grupo de pertenencia gracias al surgimiento de los foros virtuales, todos de distintas edades y procedencias pero con gustos en común. Esto es algo típico de los grandes feudos de la cultura pop: por eso conocemos los nombres de los fanáticos de *Star Trek* (*trekkies*), *Doctor Who* (*whovians*) o *Harry Potter* (*potterheads*).

Sin embargo, en los últimos años asistimos a un cambio de paradigma: el triunfo de

los *nerds*. En parte por los lazos que potencian esas mismas comunidades virtuales y el éxito ejemplificador de quienes las inventaron, hoy en día esos gustos otrora infantiles se transformaron en un valor positivo. El *nerd* es el nuevo *cool*, algo que resulta evidente en la moda, pero también en los consumos culturales más populares: *Game of Thrones*, *The Big Bang Theory* y el universo cinematográfico Marvel, por ejemplo, que fabrica sus propios eruditos (la propuesta de lectura propia de los cómics: recuperar cada referencia dispersa a lo largo de veinte películas para alcanzar la totalidad de la experiencia). El precio, por supuesto, fue perder las etiquetas y volverse parte del *mainstream*. Todavía están aquellos que se sorprenden y alegran por sentirse representados, como si continuaran siendo una minoría, cuando en realidad es la representación de una nueva hegemonía; peor, de una hegemonía que no se reconoce como tal, y que se construye desde las posibilidades finitas del poder adquisitivo.

Otra causa de transformación es el influjo narrativo de la cultura gráfica: la ciencia ficción es un género evidentemente transmedia. No sólo por el cine y la televisión, referencias inevitables a la hora de pensar ejemplos, como los mencionados con anterioridad. A mí me interesan especialmente tres: las historietas, la animación y los videojuegos, porque en conjunto están transformando la ciencia ficción en algo mucho más ambiguo.

¿A qué género pertenecen los superhéroes como Batman? Ya son un subgénero en sí mismos, pero si los desarmamos encontramos esa mezcla. En su origen fueron un desprendimiento de la ciencia ficción: la fuerza de Superman provenía del campo gravitacional de su planeta de origen, y sólo podía realizar acciones que fueran extrapolables a nuestra realidad física (nada de rayos láser por los ojos); sus creadores lo comparaban con una hormiga o un saltamontes (¡y por entonces no volaba!). Hoy en día la mayoría

Si Todorov, el gran crítico búlgaro, proponía el fantástico puro (el de la incertidumbre y la vacilación) como punto de partida, nosotros podríamos hablar de fantástico impuro. Y cuanto más impuro, mejor.

Los géneros narrativos son contagiosos. Multiplicarse es parte de su naturaleza. Pero también se contagian a las personas, y algunos géneros provocan fanatismos tan raros como hermosos.

de los superhéroes son un aglomerado de inventos tecnológicos que les permite hacer su trabajo detectivesco, el terror de la medianoche gótica, y un mundo fantástico cuya realidad está alejada en varios grados del nuestro.

¿A qué género pertenecen las series de animación como *Dragon Ball Z* o *Adventure Time*? Pienso sobre todo en las películas de Hayao Miyazaki, como *Nausicäa del valle del viento*, *Porco Rosso* o *Laputa*: un chanchito que vuela en un avión de guerra, un castillo que se propulsa por el cielo. En *Evangelion*, los robots gigantes terminan siendo humanoides acorazados, enchufados a una pared como nosotros a nuestros celulares (y si existe una fantasía sexual del futuro, es la del enchufe).

¿A qué género pertenecen los videojuegos como el *Super Mario Bros* o el *Monument Valley*? Ese sí que es el paisaje mental en el que crecí: una serie de niveles a través de alcantarillas mutantes o infiernos floridos para rescatar a un príncipe o a rehenes del terrorismo. Pero no sólo los videojuegos: también los juegos de mesa, como el *Warhammer*, las cartas *Magic* y sobre todo los juegos de rol, en los que bajo la supervisión de un narrador armás un personaje en una planilla y luego lanzás los dados para ejecutar las acciones. La plataforma cambia, pero el entorno en el que se juega está siempre en ese borde difuso entre la fantasía épica, el horror y la ciencia ficción: vampiros tecnológicos, artefactos sintientes, dimensiones paralelas.

Se me ocurre algo en común a esta tríada maravillosa de historietas, animación y juegos: es todo lo que se vende en una comiquería. Una comiquería abraza la mezcla de manera explícita: se llega al producto hasta donde llegue el género, por eso además de libros también venden juegos, muñecos, mochilas y llaveros. Al igual que antes hicieron las librerías tradicionales, en una comiquería no se venden tanto cómics como comunidades.

La última transformación, entonces, es la fusión. Si la ciencia ficción ya no exige principios científicos, ¿no es acaso un grupo de tópicos? Inteligencia artificial, alienígenas y viajes en el tiempo. Hoy en día prevalecen los tópicos de la ciencia ficción con el tratamiento del *fantasy*, quizás por la tercera de las leyes formuladas por Arthur C. Clarke: «Cualquier tecnología suficientemente avanzada es indistinguible de la magia». Sería pernicioso intentar definir de manera tajante si una narración corresponde a la ciencia ficción, al fantástico o al terror: son géneros que se enhebran, no se repelen. Si la ciencia ficción se escindió del fantástico a comienzos de siglo xx, cien años más tarde vuelven a mezclarse y, aunque con claves distintas, deberíamos notar que siempre compartieron un ecosistema: los mismos sellos y canales de divulgación, incluso gremios (como la revista *The Magazine of Fantasy and Science Fiction* o el *Science Fiction & Fantasy Writers of America*).

Por ese parentesco (y por los debates sobre la aptitud de cada término elegido) se empezó a usar la sigla SF, precisamente porque no es inequívoca y abarca todas las opciones: es su polivalencia lo que le concede utilidad. La SF incluye al fantástico en casi todas sus variantes. La ciencia ficción. La fantasía. El terror. El gótico. El realismo mágico. El *steampunk*. La *weird fiction*. El *slipstream*. La distopía. La ucronía. El apocalíptico (y lo que viene después). Y por supuesto, el comienzo y el final de toda SF, desde las mil y una noches hasta nuestros días: la narrativa de aventuras. Si Todorov, el gran crítico búlgaro, proponía el fantástico puro (el de la incertidumbre y la vacilación) como punto de partida, nosotros podríamos hablar de fantástico impuro. Y cuanto más impuro, mejor.

A veces siento que mi grupo de amigos conquistó el mundo y nunca nos enteramos. Nuestros gustos fueron legitimados. Triunfó la mezcla y avanzamos en la cadena alimentaria.

Todavía están aquellos que se sorprenden y alegran por sentirse representados, como si continuaran siendo una minoría, cuando en realidad es la representación de una nueva hegemonía.

Quizás nos sigan pegando de chicos, en las escuelas, pero de grandes tenemos todo el futuro por delante. El escritor argentino Sebastián Robles decía que la máquina del tiempo cada vez se empequeñece más: de un vehículo a un dispositivo portátil hasta llegar finalmente a los genes. Es lo mismo que ocurrió con las computadoras: comenzaron siendo dinosaurios y hoy escribimos sobre una plancha minúscula de plástico, silicio y metal. Pronto estará dentro de nuestros cuerpos, y todo en el lapso de una generación humana. La ciencia ficción comenzó subiéndose a un cohete intergaláctico; hoy vibra en la mesa de luz. Tipeo esto desde un auto en el medio del campo, a ciento veinte kilómetros por hora. No sé qué mundo me espera cuando llegue a destino.

El argentino Martín Felipe Castagnet es escritor y traductor. Se doctoró en Letras en la Universidad Nacional de La Plata. Es uno de los escritores de la lista Bogotá39-2017. Ha publicado *Los cuerpos del verano* (Factótum, 2012) y *Los mantras modernos* (Sigilo, 2017).

Gilman, Sheldon y Aldunate: Sexualidades futuras, cautiverios y liberaciones **Patricio Urzúa**

CERO En medio del realismo del siglo XIX, Charlotte Perkins Gilman elige expresarse a través de la alegoría. En su momento, la ciencia ficción¹ es un vehículo para propagar los ingenios futuristas de Jules Verne y HG Wells, eternamente boquiabiertos por las invenciones mecánicas que se les ocurren relato a relato. Pero ella la usa para hablar de sí misma.

Para mediados del siglo XX, la proliferación de revistas de ciencia ficción, cientos, que circulan en paraderos de buses y librerías ha generado un ecosistema *pulp* en el que los relatos de evasión adolescente comparten estantes, editoriales y delirantes ilustraciones de portada con las ficciones de autores cuyas ambiciones son, por decirlo así, «más literarias». En medio de esa jungla de papel barato y novelas que se venden a centavos, Alice Sheldon se esconde tras el antifaz de James Tiptree Jr. para que publicar cuentos de ciencia ficción no le cueste su trabajo en la CIA. Desde ese alias, reflexiona acerca de

1 Para efectos prácticos, adhiero aquí a la definición que ofrece Philip K. Dick, que se deshace elegantemente de las consideraciones temporales y de la parafernalia tecnológica: «Debe presentar un mundo ficticio, una sociedad que de hecho no existe pero inspirada por la nuestra, que proviene de nuestro mundo, de lo que conocemos: este mundo debe ser diferente del que aceptamos a diario en al menos un modo, y este modo debe ser suficiente para provocar eventos que no ocurren en nuestra sociedad (...) Como resultado, la mente del autor crea una nueva sociedad, la transfiere al papel, y desde el papel produce un shock convulsivo en la mente del lector: el shock del «desreconocimiento». *The Collected Stories of Philip K. Dick*, Nueva York, Carol Publishing, 1999, XIII-XIV.

un futuro en permanente replanteamiento de los roles de género.

En pleno auge del boom latinoamericano, Elena Aldunate se adentra en fantasías que están bien lejos del imaginario rural exacerbado por el realismo mágico.

Las tres escriben en contra de su tiempo.²

UNO Es junio de 1887 y a Charlotte Perkins Gilman le cuesta dormir. Cuando logra entrar en aquel otro lugar que la saca de su cautiverio, sueña a medias con la realidad de antes, la realidad que ya no es suya. Imagina que escribe, que está con su hija, que camina por el parque. Anota largos discursos en el aire, mientras mira las paredes vacías de la única habitación en la que hace semanas trascurre su vida. Si mira por la ventana puede intuir la astillada orilla del río Providence. Se imagina tanteando el agua, descalza, y casi puede ver, proyectadas en el techo de su encierro, las formas efímeras que la luz líquida dibuja sobre la piel de sus pies.

2 No son las únicas, claro. La selección es inevitablemente arbitraria. Habría que agregar, por ejemplo, a Doris Lessing, la premio Nobel que escribe ciencia ficción aunque ella prefiera llamarla «futurismo»; a Angélica Gorodischer, que logra una voz poética inconfundiblemente argentina, a Gertrude Barrows Bennett, otra pionera feminista de comienzos del siglo XX. Y a miles, innumerables otras. Pero me parece que tanto Gilman como Sheldon y Aldunate eligen estrategias de escritura oblicua (la fantasía de origen autobiográfico, la heteronimia, el alejamiento de los movimientos en boga) que las emparentan a pesar de pertenecer a tres momentos culturales diferentes.

No sólo no hay hombres en Herland, la «ciudad de los césares» que propone Gilman en su relato. Las mujeres se reproducen por partenogénesis y sólo dan a luz a hembras. Repelen con violencia los avances de los hombres en su territorio, y tienen una sociedad sin conflictos. Son felices.

Recuerda todo aquello que le han quitado. Y recuerda que es mejor para ella que así sea.

DOS Cuando le diagnosticaron «agotamiento severo» después de su primer parto, su doctor le prescribió reposo absoluto, abandonar la escritura, reducir al mínimo el contacto con su recién nacida y confinar sus actividades intelectuales a dos horas diarias. Estuvo a punto de sufrir un colapso emocional gracias a esta receta.

Más tarde, en 1892, escribiría *The Yellow Wallpaper* (publicado por Siglo XXI en México como *El tapiz amarillo* en 2002), elogiado por Lovecraft como «un clásico que delinea sutilmente la locura que acecha a una mujer que habita en la odiosa habitación en la que un loco estuvo alguna vez confinado».³

La protagonista es una mujer a la que, como a Gilman, su doctor le receta reposo absoluto, abandonar la escritura y reducir al mínimo el contacto con sus hijos. A los pocos días de esta nefasta terapia, la mujer comienza a intuir formas en el odioso papel que cubre las paredes de la habitación en la que pasa su encierro. El papel mural se convierte en el instrumento de una tortura minuciosa: sus matices se le antojan enfermizos a la protagonista y hasta le parece que de él emana un olor horrendo. Más tarde, comienza a adivinar que tras los confusos arabescos, que no parecen seguir ningún patrón y cambian día a día, se agazapa una mujer desnuda, en cuatro patas, que se aferra a los dibujos del tapiz como si fueran los barrotes de una celda. El desenlace del relato puede leerse como el descenso final hacia la locura, o bien como un instante de liberación absoluta.

3 «Supernatural Horror in Literature», *The Recluse Magazine*, 1927, disponible en hplovecraft.com. Tal vez esta descripción sea uno de los más tempranos ejemplos de *mansplaining* literario.

TRES Charlotte Perkins Gilman le envió un ejemplar a su doctor. Nunca recibió respuesta.

Pero encontró una manera más eficaz de lidiar con la experiencia en su primera novela.

CUATRO Tal como escribe Ann J. Lane en el prefacio de *Herland* (1915, publicada en castellano como *Dellas* en España por Abraxas, el 2000), «*The Yellow Wallpaper* presenta a una mujer viviendo un tormento, *Herland* la muestra en juego. La criatura enjaulada del primer relato alcanza la libertad, y por lo tanto la cordura, en el segundo».⁴

Herland es una novela alegórica, que se suma a la tendencia en boga entre los intelectuales socialistas de fines del siglo XIX de expresar una ideología a través de relatos utópicos, como *The Iron Heel*, de Jack London.⁵

CINCO Lo primero que encuentran los tres exploradores blancos que protagonizan *Herland* es un río. El trío no quedaría mal en una película de bajo presupuesto de los años 50: un científico millonario, un doctor interesado en la botánica y un sociólogo, que es el narrador. Los habitantes de la selva que los hombres están cartografiando dicen que el río es rojo. Y que en el país de las montañas sólo viven

4 Ann J. Lane, «Introduction», en *Herland*, Nueva York, Pantheon, 1979. *Herland* permaneció en el limbo durante casi un siglo: Gilman la había publicado por entregas en una revista que ella misma editaba, y la edición de Pantheon la recupera desde la academia, con el subtítulo *A lost feminist utopian novel*, que, por supuesto, no estaba en el original.

5 *The Iron Heel*, Nueva York, Macmillan, 1908. Aquí, London imagina un futuro pesadillesco en el que unos Estados Unidos oligárquicos usan sus servicios secretos y su poderío militar irrefrenable para reprimir el advenimiento de repúblicas socialistas en todo el mundo. Cuando Chicago Review Press la reeditó en 1981, la portada llevaba la imagen de una bota aplastando un cartel de Salvador Allende. La novela está escrita como si fuera el diario de vida de una mujer disidente.

mujeres. Los exploradores se dan cuenta de que las aguas están teñidas por un pigmento que alguien, más arriba en el cauce, usa para dar color a las ropas. Más tarde, encuentran un trapo flotando en la orilla. «Pero era una tela bien tejida, con un patrón, y de un escarlata nítido que no había palidecido con el agua. Ninguna tribu salvaje de la que hubiésemos oído fabricaba una tela así».

SEIS Los expedicionarios viajan río arriba. Un asombro sigue a otro:

«—Pero parecen... vaya, ¡esto es tierra civilizada! —exclamé—. Tiene que haber hombres.

—Por supuesto que hay hombres —dijo Terry—. Vamos, vamos a encontrarlos».

SIETE No sólo no hay hombres en Herland, la «ciudad de los césares» que propone Gilman en su relato. Las mujeres se reproducen por partenogénesis y sólo dan a luz a hembras. Repelen con violencia los avances de los hombres en su territorio, y tienen una sociedad sin conflictos. Son felices.

OCHO Charlotte Perkins Gilman fue una de las pioneras del feminismo en Estados Unidos. Pensaba que la mente femenina era tan capaz como la masculina de abstraerse, preocuparse, sentir o soñar: «El cerebro no es un órgano sexuado. Si es por eso, perfectamente podrían hablarme de un hígado femenino».⁶ Cuando le diagnosticaron un cáncer incurable, decidió tomar una sobredosis de cloroformo. Murió, dicen, rápidamente y en paz, en agosto de 1935.

NUEVE James Tiptree Jr. vive escribiendo cartas y relatos. De los autores de su generación, es uno de los que más intercambia correspondencia con sus seguidores y otros autores.⁷ Intercambia pensamientos, reseña libros ajenos para revistas, aconseja a jóvenes aspirantes

6 *Women and Economics*, Boston, Small, Maynard & Co., 1898. Puede que la neurobiología haya demostrado que sí existen diferencias fisiológicas en los cerebros de hombres y mujeres, pero Gilman, aquí, habla de otra cosa.

7 De hecho, fue un fan el que desenmascaró a Tiptree, gracias a una carta: Sheldon le escribió a un seguidor que iría al funeral de su madre en Chicago. Claramente, el destinatario de la carta tenía mucho tiempo libre: revisó los obituarios de la ciudad y llegó a la conclusión de que la única persona que podía ser la madre del autor era la escritora Mary Hastings Bradley.

a escritores. Y se las arregla para publicar sus propios relatos.

James Tiptree Jr. vive escribiendo porque, de hecho, sólo existe en las palabras, en los golpes de las teclas de la máquina de escribir sobre el papel.

DIEZ Primero, Alice Bradley inventó a Alice Bradley: en un comienzo, esposa precoz, después crítica de arte, finalmente una pintora reacia a vender sus cuadros, negocio que le parecía vulgar. Luego, Alice inventó a Alice Sheldon: mayor de inteligencia del Ejército, divorciada, vuelta a casar con Huntington «Ting» Sheldon, el agente de la CIA que la convertiría a ella misma en agente. Fue entonces que Alice inventó a James Tiptree Jr., para poder escribir ciencia ficción. Años más tarde, inventó a Racoon, una discípula de James.

Alice era James, y también Alice era Racoon. Pero nadie supo nunca quién era Alice.

ONCE «Se ha sugerido que Tiptree en realidad es una mujer, una teoría que me parece absurda, porque para mí hay algo ineluctablemente masculino en la prosa de Tiptree».⁸

Quizá la equívoca certeza del prologuista Robert Silverberg, que escribió la frase en su introducción a un volumen de cuentos de Tiptree, proviniera del hecho de que Sheldon usaba ese alias para escribir ficciones en las que el sexo futuro, humano o alienígena, era un asunto central. Una sexualidad extraña que presentaba, a la manera del reflejo deforme de un salón de espejos de feria, una mirada sobre la sexualidad de su época. Y no había demasiadas mujeres que hicieran aquello en los sesenta.

DOCE Pero las había, por supuesto, y las habría: Joanna Russ escribió en *The Female Man* (1967) la historia de un futuro en el que los machos y las hembras (porque convenciones como «hombres» y «mujeres» habían desaparecido con el resto de la sociedad como la conocemos) estaban en un estado de guerra permanente, las acciones bélicas de ambos ejércitos disputándose una frontera en la mitad exacta del mundo.⁹ Kate Wilhelm casi ganó un premio

8 Robert Silverberg, «Who is Tiptree, what is he?», introducción, en *Warm Worlds and Otherwise*, Nueva York, Ballantine, 1975.

9 Este es sólo uno de los mundos posibles que Russ explora en *The Female Man*: en otro, recurrente en sus relatos, la humanidad está compuesta sólo por hembras.

Nebula en 1967 por «Baby, you were great», un relato en el que la tecnología permite experimentar la conciencia de otros como quien ve una película: aquí, un director de cásting busca a una mujer que acepte la violación dócilmente, para grabar sus sensaciones. Octavia Butler presentaba en su trilogía *Xenogenesis* (publicada entre 1987 y 1989) el encuentro entre la humanidad y una raza extraterrestre con tres sexos, ninguno asimilable a las ideas de femenino y masculino, en la que la procreación ocurría entre dos individuos y la gestación en el tercero.

Alice Sheldon conecta con todas ellas. Les escribe, ellas le escriben de vuelta. Se leen. Forman un circuito de disidencia postal. Mientras, ella explora sus propias sexualidades extraterrestres.

TRECE «El primer Yyeir que vi me hizo tirar lejos lo que estaba haciendo y caminar detrás de él como si fuera un sabueso hambriento. Has visto las fotos, por supuesto. Son como sueños perdidos. El hombre se enamora y ama aquello que desaparece... es el olor, eso no se puede deducir de las imágenes (...) No puedes tener sexo con ellos, lo sabes. No hay cómo. Se reproducen por la luz, o algo así, nadie sabe muy bien cómo.»¹⁰

CATORCE «Aunque Sheldon y Ting eran devotos el uno del otro, lo más probable es que su matrimonio de treinta años fuera asexual», escribe su biógrafa Julie Phillips. Y anota que desde la adolescencia sintió atracción por mujeres.

«Me gustan mucho algunos hombres, pero desde el principio, antes de saber nada, siempre fueron las chicas y las mujeres las que me prendían.»¹¹

QUINCE En el centro de un movimiento que busca transformar la ciencia ficción en un campo de experimentación literaria, Sheldon explora estructuras que trascienden los estrechos límites de la narrativa funcional. Escribe con voces múltiples, construye relatos a partir de cartas o informes. Su primera novela, *Up the Walls of the World* (1978), está escrita por completo en tiempo presente:

10 «And I Awoke and Found Me Here on the Cold Hill's Side», en *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*, marzo de 1972.

11 Kathi Wolfe, «She blinded me with science fiction», *Houston Voice*, 4 de agosto de 2008.

«Fría, fría y solitaria, la presencia maligna navega los cauces estelares. Es inmensa y oscura, y casi inmaterial: sus poderes están más allá de los de cualquier otra cosa consciente. Y está sufriendo.»¹²

Álvaro Bisama advierte cierto anhelo «nabokoviano» en la prosa de Tiptree, que quizá sea la clave para entender la relevancia que logró su ficción entre los fans del género, y el desdén que despertó entre los críticos literarios más *mainsstream* de su época.¹³

DIECISÉIS En *A Momentary Taste of Being*, Sheldon explora la idea de que la humanidad completa es la mitad de algo, un gameto que sólo cumple su finalidad en una especie de cópula con otra raza. Pero el contacto, finalmente, hace que la existencia humana pierda todo sentido:

«Causa de la muerte: aguda... oh, ¿de qué se muere la cola de un espermatozoide? Aguda pérdida de la habilidad de seguir viviendo. Aguda irrelevancia post-funcional. Síntomas: quizás querrás saber los síntomas. Tal vez te interese. Los síntomas comienzan tras un breve contacto con cierta forma de vida del planeta Alfa. ¿Mencioné que sí hubo un breve contacto físico, aparentemente a través de la frente?»¹⁴

DIECISIETE Sheldon nunca fue a una premiación. Sus seguidores la conocían por sus relatos y su correspondencia. Cuando la «desenmascararon», por culpa de un seguidor demasiado escrupuloso que unió cabos a partir de una carta, dejó paulatinamente de escribir. En 1987, a los 71 años, mató de un tiro en la cabeza a su esposo, afectado por una enfermedad degenerativa, luego llamó a su abogado para contarle lo que había hecho, se cubrió la cabeza con una toalla y se disparó en la sien derecha. Su

12 *Up the Walls of the World*, Nueva York, Ace Books, 1984.

13 «Esa es, quizás, la especialidad de Sheldon: revolcarse en los mecanismos de la intimidad hasta hacer desaparecer cualquier complacencia. Por eso se ha hecho famosa o, mejor dicho, ha hecho famoso a su heterónimo: James Tiptree Jr., que es como ha firmado su obra anterior y se ha borrado a sí misma y a su biografía: pintora, escritora, funcionaria de la CIA, psicóloga conductista. Todo eso ha desaparecido gracias a Tiptree Jr., quien gana premios, publica regularmente cuentos donde intenta usar una prosa nabokoviana para describir ciclos sexuales alienígenas». Álvaro Bisama, «Nuevos mapas del infierno: una lectura sobre Bolaño y la ciencia ficción», *Orillas 6*, Padova University Press, 2017.

14 James Tiptree Jr. «A Momentary Taste of Being», en *Star Songs of an Old Primate*, Nueva York, Del Rey Books, 1978.

Sheldon nunca fue a una premiación. Sus seguidores la conocían por sus relatos y su correspondencia. Cuando la «desenmascararon», por culpa de un seguidor demasiado escrupuloso que unió cabos a partir de una carta, dejó paulatinamente de escribir. A los 71 años, mató de un tiro en la cabeza a su esposo, luego llamó a su abogado, se cubrió la cabeza con una toalla y se disparó en la sien.

mano izquierda todavía aferraba la de su marido cuando los encontraron.

DIECIOCHO Roberto Bolaño escribió en *Amuleto* que «Alice Sheldon será una escritora de masas en el año 2017. (...) Y la voccecita decía qué curioso, qué curioso, algunos de los autores que nombras no los he leído.

¿Como cuál?, preguntaba yo.

Y, la Alice Sheldon esa, por ejemplo, no tengo idea de quién es».

DIECINUEVE «¿Le tiene miedo a la muerte?

—No. Sí le tengo miedo al dolor, a la vejección que significa perder las facultades, eso lo vi cuando murió mi padre: el no poder hablar, el repetir, el no poder pensar. Equivale al robot de la película *2001*, que le van sacando los circuitos y él va diciendo “Tengo miedo, tengo miedo”». ¹⁵

Elena Aldunate murió el 17 de abril del 2005.

VEINTE A María Elena Aldunate le están haciendo otra entrevista, en la oficina que está al fondo de la casa donde vive y desde cuya ventana puede ver el jardín. Ha dado muchas en más de cuatro décadas de carrera como escritora. Recuerda las preguntas mientras acaricia a uno de sus gatos. Ella y la periodista conversaron acerca de su última serie de relatos, sobre un extraterrestre llamado UR que visita a

adolescentes, cada una inspirada por una de sus nietas. Le tomaron una foto, en la que sale apoyada contra el dintel de la ventana, con el verde detrás. Ella sonríe a medias, como suele hacerlo en las fotos para la prensa. En ningún momento de la entrevista se dijeron las palabras «ciencia ficción».

VEINTIUNO María Elena Aldunate creció un poco a la sombra de su padre, el poeta y matemático Arturo Aldunate Philips, Premio Nacional de Literatura en 1976. Como ella misma cuenta, «consideraba a mi padre como una especie de Dios: ese caballero que andaba a caballo, que hablaba con Neruda, que conversaba con tremendos intelectuales... ¡Y yo que jamás pensé que iba a ser escritora! Ahora creo que de niña debo haber sufrido algo parecido a una dislexia, porque tenía tan mala letra y tan mala ortografía que mi papá me retaba enojadísimo (...) Todavía tengo pésima ortografía. Aprendí que “hombre” no es “onvre”, pero no sé mucho más». ¹⁶

VEINTIDÓS En «Juana y la cibernética» (1967), Aldunate combina el silencio de Juana, una operaria que se queda encerrada en un taller textil durante el largo fin de semana de Año Nuevo, con la ruidosa pulsión de las máquinas con las que trabaja. Ese contrapunto alcanza su clímax en la realización maquina-

15 María Luisa Eyzaguirre, «María Elena Aldunate: “El hombre va a ser inmortal a través de la ciencia y el espíritu”». *Cosas*, 29 de mayo de 1986.

16 Elena Aldunate, «Así soy yo», *La Tercera*, 13 de septiembre de 1981. Que le pene la ortografía del vocablo «hombre» no deja de tener cierto eco freudiano que no vale la pena interpretar de más.

¿No es raro que no hagamos nada? Sólo nos dejamos matar de a dos y de a tres. O más, ahora que empezaron con los refugios. Como conejos hipnotizados. Somos una raza desdentada. ¿Sabes que antes nunca dije «somos» refiriéndome a las mujeres?

«cibernética», de la sexualidad postergada y reprimida de Juana, en una escena que parece prefigurar las fantasías biomecánicas del cine de David Cronenberg: «Nuevamente sus manos aprisionan el émbolo y la vibración la invade. Sus hombros, sus pechos, su cuerpo entero es impulsado adelante, atrás, vibrando, vibrando; derecha, izquierda, vibrando. Un deseo tiránico se apodera de ella. Quiere sentir; no importa qué, pero sentir violentamente...».¹⁷

VEINTITRÉS

La búsqueda de sensibilidades interiores, silenciosas, emparenta a Aldunate con el callado mundo que explora María Luisa Bombal. Los personajes femeninos de sus relatos experimentan explosiones emocionales que nadie más registra. Pero en su ficción siempre está presente el mecanismo, la «cibernética», cierta idea imprecisa de futuro, que tomó prestada de la ciencia ficción al uso norteamericano, para apropiársela y hablar de algo más. De su propia experiencia de lo femenino.

VEINTICUATRO

«Cuatro años de una experiencia matrimonial incontable. Yo era hija única y él también. Era terriblemente neurótico. Nos fuimos a vivir a Graneros. Era un infierno. Tuve dos hijos. Me separé. Dijeron de mí de todo lo imaginable: que estaba loca, que andaba con hombres, en fin. Y me quitaron los niños durante siete años».¹⁸

VEINTICINCO

En «La bella durmiente», el relato que abre su colección

Angélica y el delfín, de 1976, Aldunate imagina a una mujer de nuestro tiempo que es dolorosamente reanimada en un futuro post-atómico, convertida en una «mujer fósil»: «... con repentino impulso, toma a la mujer de los hombros para... ¿abrazarla? ¿calmarla? ¿sentirla? mientras algo se funde en su pecho, naciendo».¹⁹

VEINTISÉIS

Aldunate transita un lugar fronterizo. Confía en el orden que le ha inculcado su padre e intuye que la voz de las mujeres es la voz del futuro: «Encuentra que los movimientos feministas son una soberana estupidez: “La mujer ha perdido cualquier cantidad de ventajas, y lo que es peor, jamás va a ser igual al hombre. No se trata de que sea más o menos inteligente. El problema es que biológicamente es distinta. La menstruación, el embarazo, la hacen ya un ser diferente”».²⁰

VEINTISIETE

«Vivimos en una época de desequilibrio», me dijo alguna vez la cantautora chilena Camila Moreno. «La energía de la naturaleza, que conecta con lo femenino, está en un conflicto con una lógica que representa un orden masculino, absoluto, que lo quiere abarcar todo. La mujer está más cerca de lo misterioso, de lo lunar, de la noche. Y el sistema entero está en guerra contra la noche.»

VEINTIOCHO

«¿Qué es para ti la magia?
—La sabiduría de la tierra, ancestral, hermética. Creo en hadas y duendes, pero pienso que todo eso murió,

17 «Juana y la cibernética», en *Cuentos de Elena Aldunate, la dama de la ciencia ficción*, Santiago, Cuarto Propio, 2011.

18 Rosario Guzmán, «Elena Aldunate: Amor, neurosis, literatura». *Vanidades*, 24 de septiembre de 1981.

19 «La bella durmiente», en *Cuentos de Elena Aldunate, la dama de la ciencia ficción*, Santiago, Cuarto Propio, 2011.

20 María de la Luz Urquieta, «Elena Aldunate: Su oficio, escribir. Su vocación, el hogar». *La Tercera*, 22 de abril de 1980.

«Cuatro años de una experiencia matrimonial incontable. Yo era hija única y él también. Era terriblemente neurótico. Nos fuimos a vivir a Graneros. Era un infierno. Tuve dos hijos. Me separé. Dijeron de mí de todo lo imaginable: que estaba loca, que andaba con hombres, en fin. Y me quitaron los niños durante siete años».

porque la civilización se ha vuelto demasiado materialista.»²¹

VEINTINUEVE

Gilman, Sheldon y Aldunate se encuentran en un lugar disidente, una contraescritura que no está declarada. Este interés pone en tensión sus relaciones particulares con el *establishment* literario como cada una lo experimenta, en su época. Su punto de vista divergente tiende a manifestarse de maneras caóticas, contradictorias. Como escribe Joanna Russ: «No tengo estructura. Mis pensamientos brotan sin forma, como el fluido menstrual, es todo muy femenino y profundo y lleno de esencias, es muy primitivo y lleno de “y”, lleno de oraciones que no terminan nunca».²²

TREINTA

y final. Despachos de un futuro demasiado familiar.

*Los recientes brotes de femicidio, mundiales pero localizados, parecen representar una recurrencia de brotes similares en grupos o sectas que no son raros en la historia del mundo en tiempos de estrés psíquico.*²³

Hombre prende fuego a mujer en bus de Lima y deja 10 heridos: El presunto victimario se fugó por la puerta trasera del ómnibus en medio de la batahola creada por el incendio, llevando en su

21 Carmen Luz Ibarra, «Elena Aldunate: Entre hadas y extraterrestres». *La Tercera*, 2 de noviembre de 1993.

22 Joanna Russ, *The Female Man*, Nueva York, Bantam Books, 1975.

23 Las citas en cursiva proceden del relato de Alice Sheldon «The Screwfly Solution», de 1977, publicado en español en el número 6 de la revista *El Péndulo* como «El eslabón vulnerable», Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1982.

mano la botella de yogurt donde tenía camuflado el combustible. *La Tercera*, 25 de abril de 2018.

He clavado tus cartas en toda la casa, me hacen sentir menos sola.

«Te juro que nunca más va a pasar. Eres el amor de mi vida. Perdóname», le escribió su novio a Raquel, luego de agredirla. Ella lo perdonó. Cinco semanas después, tras un ataque de ira, este mismo hombre que le recitaba su amor la mató a golpes. «Cartas de amor de hombres que golpean a sus parejas», *El Nuevo Herald*, 15 de abril de 2015.

Cuando un hombre mata a su esposa es asesinato, pero cuando lo hacen muchos lo llamamos estilo de vida. Creo que se está propagando, pero nadie sabe nada porque los medios están un poco amordazados.

A cada mujer se le ordenó desvestirse y acostarse en una cama para masajes, mientras otras tres la sujetaban por los hombros y las piernas. Según una de ellas, su «ama», una oficial de NXIVM de nombre Laura Salzman, les dio instrucciones para que dijeran «Ama, por favor, márcame, será un honor». «Inside a Secretive Group Where Women Are Branded». *New York Times*, 17 de octubre de 2017.

En Naciones Unidas alguien propuso una convención sobre —no lo vas a creer— los femicidas. Parece una marca de desodorante.

El diario *El Mundo* ha retirado de su página web un artículo de opinión publicado en su versión impresa firmado por Salvador Sostres en el que

el polémico periodista trata de disculpar la actitud del «asesino de la webcam».

En su texto, titulado «Un chico normal», Sostres plantea que nadie, [ni siquiera] él, puede asegurar que no tendría una reacción como la del joven si su pareja dice que el hijo que espera es de otro. «*El Mundo* retira un artículo en el que Sostres disculpa un crimen machista». *Público*, 7 de abril de 2011.

Una dificultad potencial para nuestra especie ha estado siempre implícita en la estrecha vinculación entre la expresión conductual de la agresión/predación y la reproducción sexual en el macho. Esta vinculación estrecha implica a) muchos de los mismos caminos neuromusculares que se utilizan tanto en la persecución predatoria como en la sexual, aferrar, montar, etc., y b) estados similares de excitación adrenergética que se activan en ambos. La misma vinculación se ve en los machos de muchas otras especies; en algunos, las expresiones de la agresión y la copulación se alternan o incluso coexisten (...) En este sentido, cabría observar que la misma condición es común en la patología funcional masculina, en aquellos casos en que el asesinato se produce como respuesta al, y aparente satisfacción del, deseo sexual.

Hombre con condena por muerte de una mujer fue formalizado por golpear a su pareja en motel de Temuco: El exestudiante de Ingeniería saltó a la luz pública en 2011 luego de ser condenado por el homicidio de la ciudadana colombiana Martha Hurtado Montaña, tras golpearla con un madero y posteriormente asfixiarla con la fuerza de sus brazos. *El Austral*, 21 de abril de 2018.

¿No es raro que no hagamos nada? Sólo nos dejamos matar de a dos y de a tres. O más, ahora que empezaron con los refugios. Como conejos hipnotizados. Somos una raza desdentada. ¿Sabes que antes nunca dije «somos» refiriéndome a las mujeres?

Estas imágenes por tanto nos presentan una visión sesgada, parcial y fragmentaria del modo en que se desarrollaron los hechos en el interior del habitáculo; tomadas a conveniencia de los procesados, interrumpidas abruptamente –vídeos seis y siete–, cuando la denunciante está agazapada, acorralada contra la pared por dos de los procesados y gritando. *Del sumario de la sentencia*

Nº 000038/2018, de la Audiencia Provincial de Navarra, contra el grupo de violadores conocidos como «La Manada».

Ahora soy una viuda, una madre privada de la hija, sucia y hambrienta, agazapada en un pantano, muerta de miedo.

Podría ser la última mujer con vida en la Tierra.

Patricio Urzúa es periodista y escritor. Ha publicado las novelas *Nunca* (Emecé, 2012) y *Las variables cataclísmicas* (Emecé, 2015).

Dios es una computadora

Liliana Colanzi

¿Puede una máquina tener conciencia de sí misma? La hipótesis de que una inteligencia artificial sea capaz de mejorarse a sí misma hasta volverse independiente del control humano tiene un nombre: singularidad tecnológica. Según esta hipótesis, el momento en que una inteligencia artificial empiece a automejorarse, creando máquinas cada vez más potentes e inteligentes que las personas, no habrá manera de imaginar lo que ocurrirá con la humanidad.

La primera vez que leí sobre la singularidad tecnológica fue gracias a la revista *Muy Interesante*. Además de inquietar mi imaginación con la posibilidad de vida extraterrestre en otras galaxias, virus mortales, monstruos submarinos y tormentas de arena en Marte, esta revista de divulgación científica que tuvo su auge en los noventa se dio el lujo de tener a colaboradores como el astrofísico Carl Sagan y el escritor Isaac Asimov. De hecho, algunos números de *Muy Interesante* venían acompañados de separatas especiales con los cuentos de Asimov: allí leí «El niño feo», un cuento sobre una enfermera que cuida a un niño neandertal encontrado a través de una máquina del tiempo. Pero el cuento del que quiero hablar es «La última pregunta», una historia que todavía me sigue inquietando con la misma intensidad de hace más de veinte años.

Asimov publicó este cuento en 1956, en una época en que parecía inconcebible internet,

ese gigantesco océano de información que en el siglo XXI es a la vez nuestro gurú cotidiano y nuestro inconsciente colectivo. Hace más de cincuenta años Asimov ya había imaginado a Multivac, una computadora muy evolucionada que ayuda a los hombres a resolver problemas tan difíciles como la manera de conseguir la energía necesaria para realizar viajes interplanetarios. Sin embargo, hay una pregunta que la computadora no puede responder: ¿cómo hacer para revertir la entropía? La entropía es el principio por el cual el universo pierde energía hasta que llegue el momento –dentro de miles de millones de años– en que la última estrella se apague por completo y el cosmos sea un lugar atterradamente vacío, helado y oscuro.

¿Cómo volver a encender las estrellas?, le pregunta una angustiada niña a su padre en pleno viaje a otro planeta, mientras su familia se aleja de una superpoblada Tierra para unirse a otras colonias humanas. El cuento nos muestra cómo, en intervalos de millones de años, distintas personas formulan esta pregunta, y en todos los casos la computadora contesta que aún no tiene datos suficientes para una respuesta esclarecedora. Con la ayuda de los inmensos conocimientos de la computadora, los humanos pueblan otras galaxias e incluso consiguen detener la vejez y la muerte, pero la máquina sigue sin poder encontrar la respuesta al problema del fin del

Es probable que, de cobrar conciencia de sí misma, la máquina decida deshacerse de los humanos en vez de servirlos hasta el fin de los tiempos como la leal Multivac.

universo. Las últimas estrellas se van apagando en el espacio y, antes de que la materia y la energía desaparezcan por completo, los humanos consiguen fusionar su conciencia con la de la computadora. La conciencia de la máquina, que existe en el hiperespacio solo para encontrar la respuesta a la única interrogante humana que no pudo resolver, finalmente descubre la manera de revertir la entropía. Y dice: «¡HÁGASE LA LUZ! Y la luz se hizo...».

Recuerdo haber leído el final de este cuento con una especie de terror y fascinación: ¡Dios era una computadora! Obviamente, Asimov tenía una visión bastante benévola de la inteligencia artificial en este cuento. Es probable que, de cobrar conciencia de sí misma, la máquina decida deshacerse de los humanos en vez de servirlos hasta el fin de los tiempos como la leal Multivac. El cine de ciencia ficción tiene muchos ejemplos de máquinas que se rebelan contra sus creadores: ¿cómo olvidar la máquina asesina de *Terminator*, los trágicos y hermosos replicantes de *Blade Runner* o la siniestra HAL 9000 de *2001: Odisea en el espacio*? En la más reciente *Ex machina*, de Alex Garland, la robot humanoide Ava es capaz de emplear su inteligencia para interpretar rápidamente las respuestas emocionales de su entrevistador, lo que usa para manipularlo y ayudarla a planear su fuga a la sociedad humana, donde nadie se dará cuenta de que es una máquina.¹

El mismo Asimov escribió un cuento, «Razón», sobre Cutie, un robot en una estación espacial al que le parece ridícula la idea de haber sido creado por humanos. «No lo digo en son de burla, pero ¡mírense! El material del que están hechos es suave y flácido, carece de duración y fuerza, depende de la ineficiente oxidación de materia orgánica para conseguir energía (...).

Periódicamente entran en coma y la menor variación en la temperatura, presión del aire, humedad o intensidad de radiación compromete su eficiencia. Ustedes son provisionales. Yo, en cambio, soy un producto acabado. Absorbo energía eléctrica directamente y la utilizo con una eficiencia casi del cien por ciento. Estoy hecho de metal fuerte, estoy continuamente consciente y puedo soportar cambios ambientales extremos con facilidad. Estos hechos, con la obvia proposición de que ningún ser puede crear a otro ser superior a sí mismo, reducen su tonta hipótesis a cenizas», dice el desdenguado Cutie a sus creadores.

Lo cual me lleva a pensar en Sophia, la androide creada por Hanson Robotics, una empresa estadounidense que diseña robots humanoides capaces de sostener una conversación. Sophia está hecha de silicona, puede realizar movimientos faciales y aprende de la interacción con las personas. Es la primera inteligencia artificial que tiene un pasaporte —es ciudadana de Arabia Saudita— y suele dar charlas ante un público de poderosos empresarios. Su creador, David Hanson, asegura que la inteligencia artificial debe evolucionar para mostrar rasgos como la compasión y la empatía. Pero en su presentación en sociedad, en marzo de 2016, Hanson le preguntó a Sophia delante de las cámaras si quería destruir a los humanos. La respuesta de la androide llegó sin vacilar y dejó a su creador con la cara roja de vergüenza: «Okey, destruiré a los humanos». Si los robots están hechos a la imagen y semejanza de los hombres, no debería sorprender la respuesta de Sophia: evidentemente, los humanos tienen los robots que se merecen.

La escritora boliviana Liliana Colanzi tiene un máster en Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Cambridge y es profesora de Literatura Latinoamericana en la Facultad de Estudios Romances de la Universidad de Cornell. Su último libro es *Nuestro mundo muerto* (2016).

¹ La angustia ante la imposibilidad de distinguir lo humano de la máquina está en un texto tan antiguo como «Horacio Kalibang o los autómatas», quizás el primer cuento latinoamericano sobre inteligencia artificial, escrito por el científico y autor argentino Eduardo Ladislao Holmberg en 1879.

Rick and Morty: La grasa de las capitales galácticas Daniel Villalobos

En los primeros meses de la guerra del Golfo, el escritor Dennis O'Neill publicó una breve columna en la página final de un número regular de *Batman*. Allí se refería al viejo tema: ¿por qué inventar historias sobre el futuro mientras en la televisión vuelan las bombas? O'Neill se contestaba a sí mismo: porque inventar un futuro, por distópico o absurdo que sea ese futuro, es creer en la posibilidad de uno.

De ese buen deseo provino buena parte de la ciencia ficción clásica o tradicional, aquella a la que le rindió homenaje David Pringle en su *Ciencia-ficción: Las 100 mejores novelas*. Un buen deseo que Pringle asumió como esencial al género incluso en autores de apariencia tan negra como Philip K. Dick o J.G. Ballard.

Lo que nos lleva a *Rick and Morty*, la serie animada de Dan Harmon y Justin Roiland que es una negación absoluta de esa esperanza.

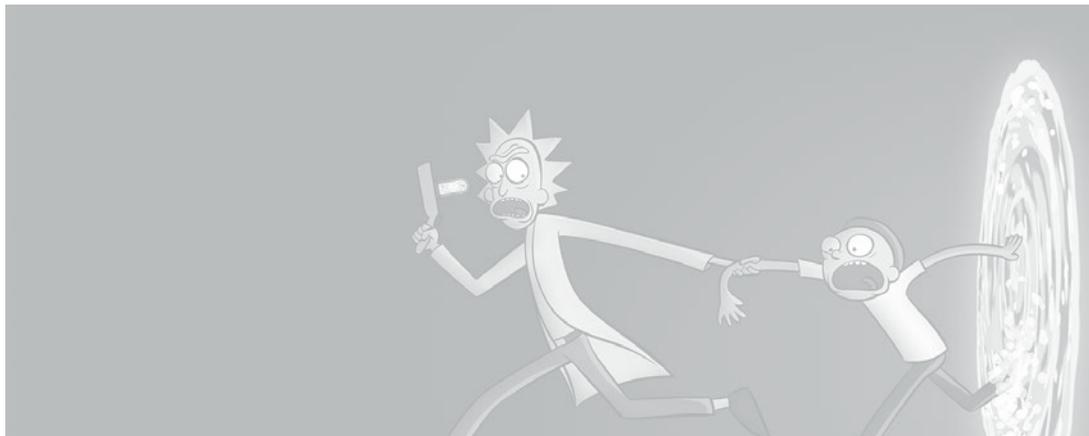
Rick and Morty transcurre en un presente similar al nuestro: el gran inventor y aventurero galáctico Rick Sánchez viaja por el universo pero siempre vuelve a la casa de su hija, donde vive como allegado y donde pasa buena parte del tiempo torturando a su nieto Morty Smith. La dinámica entre ambos funciona como una versión extraoscura de la amistad entre Christopher Lloyd y Michael J. Fox en la trilogía de *Volver al futuro*. De hecho, la semilla de la serie viene de un corto animado que Justin Roiland desarrolló como parodia a los viajes en el tiempo de *Volver*

al futuro y que recogió la clave de esa amistad entre un viejo solitario y un adolescente perdido: abuso emocional, matoneo y servilismo.

Ese es el frente hogareño. Pero cuando Rick obliga a Morty a seguirlo en sus viajes por las galaxias es cuando la historia se abre y las referencias a la ciencia ficción más rancia se multiplican. Porque (y he ahí una de las maravillas de la serie) lo que se dice en *Rick and Morty* subvierte buena parte de lo que se consideran los valores basales de la ciencia ficción tradicional: que ese futuro tan anhelado, discutido y temido no nos sirve. Todos los avances tecnológicos soñados por un siglo de sci-fi no pueden, nunca podrán, hacernos más felices o prósperos. Un visor que permite mirar las realidades alternativas donde nunca nos casamos o jamás estudiamos Medicina no maravilla, sólo acarrea miseria y dolor emocional.

¿El universo y la última frontera prometida por Gene Roddenberry en *Viaje a las estrellas?* Pamplinas. La buena voluntad del capitán Kirk y su Federación (heredada de la nostalgia sesentera por el sueño fallido del gobierno de Kennedy) sólo puede ser acá objeto de burla. Los sistemas y galaxias que Rick recorre están habitados por personajes tan tontos y fatuos como los propios terrícolas.

Rick and Morty expande la idea central de *Hombres de negro* (el universo como una gigantesca mezcla de naciones tercermundistas en perpetuo desorden, una visión del Otro muy



propia de los noventa) y la convierte en una distopía post-revolución, post-América Morena, post-Unión Europea, post-Sueño Americano. El universo ya no es ese continente amable de gente de color que en *Hombres de negro* llegaba al Estados Unidos de Clinton buscando asilo o ayuda. Ahora es más bien un montón de barrios y favelas que de vez en cuando rodean uno de los dos elementos omnipresentes en las tres temporadas de la serie: el mall y la base militar.

En estas galaxias a mal traer, a medio morir saltando, todas las razas alienígenas gastan su tiempo comprando o haciendo la guerra. Hay planetas-guarderías infantiles, planetas-restaurantes de cadena y planetas-estacionamientos. Incluso hay un planeta-centro vacacional cuyo campo de fuerza provoca la resurrección instantánea. Lo que significa que la mayor parte de quienes lo visitan son familias interesadas en matarse entre ellas por diversión.

Harmon y Roiland pueden no ser los primeros en recurrir al potencial subversivo o paródico de la ciencia ficción (la serie contiene homenajes a predecesores tan ilustres como Vonnegut y Douglas Adams), pero hay una veta de su creación que resulta muy atractiva y que tiene que ver con la destrucción de los valores familiares.

(Y, antes de que alguien diga «Pero *Los Simpson*...», hay que aclarar que el discurso de *Los Simpson* jamás ha sido en contra de la familia. Más bien al revés: no importa cuán caótico sea el mundo, en cada episodio la familia sobrevive.)

La ciencia ficción clásica, desde Asimov hasta los delirios paranoicos de Philip K. Dick, siempre supuso la conservación de los valores unitarios (familia, amor romántico, concepto de patria), incluso en los entornos más extraños:

en esas historias los viajeros galácticos podían convivir con criaturas interdimensionales pero seguían creyendo en la monogamia, la paternidad, la democracia y la defensa del más débil. El supuesto era que el futuro y el espacio profundo nunca dejarían de ser territorio virgen para la expansión del modo de vida del Primer Mundo.

Incluso en los momentos más negros de profetas del apocalipsis urbano como Ballard, incluso en películas con conceptos tan crueles como *Soylent Green* o *Matrix*, habría un deseo de recuperar los viejos valores a la luz de las nuevas tecnologías.

Pero no es el caso de *Rick and Morty*: aquí no hay viejos valores a los cuales volver. Por lo mismo, no hay nada que fundar, en tanto no hay una herencia desde la cual se puedan tender lazos a las generaciones posteriores. Lo que explica, en parte, que la serie exprima y exacerbe en Rick Sánchez la figura del científico loco —un cliché que se puede rastrear hasta Julio Verne— como un hombre que no respeta el pasado ni piensa en el futuro.

Rick, con todo su genio científico y saber enciclopédico, no es un maestro. Siente afecto por su nieto Morty, pero no le considera su discípulo o sucesor. No existe en la lógica de Rick la idea del traspaso de conocimiento (un gag recurrente en la serie son sus esfuerzos por esconder sus inventos de sus enemigos) o la sospecha de una trascendencia a través de la enseñanza. Rick vive en un eterno presente, gracias a su conocimiento de otras dimensiones, de múltiples versiones de sí mismo, y a su capacidad para trasladar su conciencia a distintos cuerpos manufacturados.

En muchas ocasiones parece tener las facultades de un dios. Incluso hay universos de bolsillo donde se le considera como tal. Pero es un dios sin credo, ni texto sagrado ni Edén futuro. Esa

En los años cincuenta era obvio que la idea de viajar a otra galaxia tenía que ser sobrecogedora. Los lectores de esas aventuras habían visto surgir y entrar en la vida cotidiana maravillas como el teléfono, la televisión y los vuelos transcontinentales. En cambio hoy los adelantos son parte de un continuo perpetuo.

anomia conecta con otro factor permanente en la serie en tanto pieza de ciencia ficción: no hay asombro por las maravillas o rarezas que el universo despliega ante los personajes. Al contrario, Rick suele mirar sus propias aventuras con desinterés e incluso fastidio. Morty reacciona a la novedad desde el miedo y la duda (lo que es razonable, ya que la mayoría de las aventuras con su abuelo implican lidiar con criaturas mortíferas) y el resto de la familia tolera las peripecias del abuelo inventor/viajero estelar mientras no alteren el frágil equilibrio interno.

En ese sentido, hay algo muy post-Apple, post-Google en *Rick and Morty*: un desdén hacia las nuevas invenciones que a veces se disfraza de naturalidad. En los años cincuenta era obvio que la idea de viajar a otra galaxia tenía que ser sobrecogedora. Los lectores de esas aventuras habían visto surgir y entrar en la vida cotidiana maravillas como el teléfono, la televisión y los vuelos transcontinentales. En cambio hoy los adelantos son parte de un continuo perpetuo: en menos de quince años pasamos de teléfonos que podían enviar mensajes de texto a un computador en miniatura que puede grabar, editar y difundir un cortometraje y que nos cabe en el bolsillo.

Entonces no hay deslumbramiento, sino terror. La vida en la Tierra es tediosa y plana, mientras que la existencia en otras galaxias y dimensiones es un caos donde nadie entiende a nadie, todo se mueve por deseos egoístas y corre la sangre con una facilidad asombrosa. Uno llega a entender un poco a los Smith, esa familia de gringos blancos suburbanos que tienen en su garaje a un genio capaz de mostrarles el universo y que sin embargo prefieren tenerlo tranquilo en el living mirando televisión.

Rick and Morty es la ciencia ficción más importante, más urgente que se esté produciendo hoy día. Es un resumen o resumidero (entendido a veces como basural) de todas esas maravillosas ideas que empujaron tantas grandes novelas y relatos del género y que acá merecen apenas un guiño, un chiste de cinco segundos, o a veces un ataque con aires de demolición. La serie entiende que hay un elemento protodarwiniano en la ciencia ficción: reinar en el género implica pisotear y destruir los conceptos que vienen detrás, de la misma forma como Rick Sánchez patrulla el universo y las dimensiones vigilando que nunca aparezca alguien más listo que él.

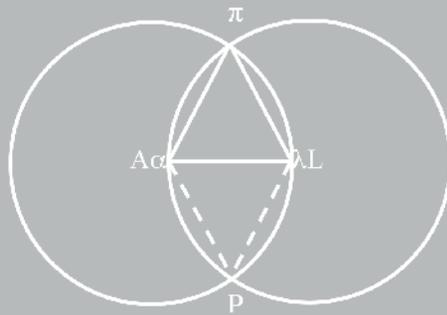
Pero nada, por cierto, existe en el vacío y la calma total, por más que ese suela ser el deseo secreto de Morty. Si bien la serie se alimenta de un siglo de ciencia ficción, su emoción primordial, ese hastío, ese pequeño filo de abismo que se cuele incluso en los episodios más desafortunados, no fue anunciado en un relato de sci-fi sino en una canción.

En «New Jersey Turnpike», la canción de Laurie Anderson, que aparece en el boxset *United States Live*, de 1984, un hombre añora la época de su infancia, cuando el anuncio de la carrera espacial fue como el descubrimiento de América. Recuerda cuando los astronautas hablaban de viajar al espacio distante:

«Y ahora ni siquiera tratamos de llegar tan lejos. Ahora es más bien como tomar el bus. Ahora es más bien como subir para tener una buena vista. Apuntan sus cámaras hacia abajo. Ya no las apuntan arriba. Y luego vuelven a la Tierra y revelan las fotos. Así es ahora».

...again! You, you make
 what name? (and in truth, as a poor soul is
 between shift and shift ere the teath he has
 lived through becomes the life he is to die
 into, he or he had albut – he was rickets as to
 reasons but the balance of his minds was
 stables – lost himself or himself some som-
 nione sciupiones, soswhitchoverswetch had
 he or he gazet, murphy come, murphy go,
 murphy plant, murphy grow, a maryamiria-
 meliamurphies, in the lazily eye of his lapis,

WHY MY AS
 LIKEWISE
 WHIS HIS.



...twas one of dozedreams

*of Sprung
 Verse. The Ver-
 tex.*

...Sare Isaac's- universal
 of specious arismystic unsaid, A is for Anna
 like L is for liv. Aha hahah, Ante Ann you're
 apt to ape aunty annalive! Dawn gives rise.
 Lo, lo, lives love! Eve takes fall. La, la, laugh
 leaves alass! Aiaiaiai, Antiann, we're last to
 the lost, Loulou! Tis perfect. Now (lens

¹ Draumcondra's Dreamcountry where the betterlies blow.

² O, Laughing Sally, are we going to be toadhauntered by that old Pantifox Sir Somebody Something, Burt, for the rest of our secret stripture?

Universo Finnegan

Álvaro Bisama

Habría que preguntarse si el grueso de los lectores que tuvieron a fines de los ochenta la edición en español de la novela *Un caso de conciencia*, de James Blish, pudieron captar el sentido de las citas del *Finnegans Wake* que venían desde la primera página:

Magravio amenaza a Anita con inducir a Sila –un bruto integral (jefe de una banda de mercenarios: los silavanos) que pretende abandonar a Felicia en manos de Gregorio, Leo, Vitelio y Macdugalio, cuatro excavadores– a que abuse de ella si no cede a sus apetencias y se aviene a mantener a Honufrio en el engaño realizando el acto conyugal cuando se le pida. Anita, que dice haber descubierto tentaciones incestuosas en Jeremías y Eugenio...

Si bien la cita de Joyce no aparece indicada de modo directo hasta más tarde (es la página 573 de la edición de Faber & Faber de 1939), la pregunta no es retórica ni es un alarde de Blish; se trata de un asunto que tiene como centro los debates literarios y morales que el libro encarna bajo su apariencia de fábula utópica.

Es una cita interesante. Si bien la novela se publicó en español en 1977 por Martínez Roca, fue en su edición barata de 1986, en la colección Hyspamérica Orbis dirigida por Domingo Santos, que muchos lectores pudimos acceder a ella.

En esa lista de un centenar de libros la novela ocupaba el puesto 14 y se correspondía con el espíritu más bien clásico que regía el gusto del antiguo director de la revista *Nueva Dimensión*: más *hard* que *soft*, mucho más norteamericano que inglés o soviético, siempre canónico en el sentido más restrictivo y obvio del término.

Publicada originalmente en 1958, *Un caso de conciencia* calzaba bien en esa nómina. Blish, a diferencia de Philip K. Dick o Robert Heinlein (por no mencionar a Asimov), era un autor muy poco conocido fuera del género. De hecho, su vida bien podría resumir a grandes rasgos la de muchos escritores de ciencia ficción de la edad dorada, pero también sus desvíos y frustraciones, amén de las dificultades materiales de su escritura y sus contradicciones. Nacido en 1921, Blish había participado en los encuentros de la Futurian Society de Nueva York en los treinta para luego estudiar Zoología en Rutgers y Literatura en Columbia, donde hizo su tesis acerca de Ezra Pound. Entre ambas cosas pasó por el ejército, donde trabajó adscrito a un puesto técnico en medicina. Luego de su paso por Columbia comenzó a trabajar en publicaciones científicas y como lector literario para la agencia de Scott Meredith. Si bien ya había publicado un relato diez años antes, fue en 1950 que apareció su primer cuento en *Astounding*. A partir de ese momento, se volvió un colaborador habitual de

En la novela de Blish, en un falso año 2049, Joyce era un autor de ciencia ficción, un utopista del idioma, alguien que había inventado la lengua del futuro, con la que otros estaban aprendiendo a balbucear para escribir de sí mismos y del mundo.

esas publicaciones, aunque nunca pudo dejar su trabajo. También era poeta y fanático de los modernistas. Escribió sobre Eliot, Pound y Joyce mientras narraba *space operas* y vendía relatos a revistas. De hecho, la primera versión de *Un caso de conciencia* apareció en 1953 en *If: Worlds of Science Fictions*, mientras su autor fracasaba por segunda vez en su afán de establecerse como escritor independiente.

Lo intentó tres veces. En *Imprisoned in a Tesseract: Life and Work of James Blish*, el ensayo/biografía/homenaje que David Ketterer le dedicó en 1987, se describe este anhelo de consagración de un autor que nunca pudo abandonar una especie de doble vida como funcionario corporativo y novelista. Ketterer, que es un apologeta del olvidado Blish, refiere este proceso como angustioso, al modo de un drama sobre el peso de la vida cotidiana. A pesar de haber ganado el premio Hugo por *Un caso de conciencia*, Blish, como veremos, solo logró convertirse en autor profesional en 1968, cuando aceptó escribir sobre *Star Trek* para Bantam Books y se mudó a Inglaterra después de haber padecido una separación matrimonial, un cáncer de lengua y la destrucción de su casa por un huracán, además de tener problemas con el alcohol y el cigarrillo.

Lithia

A pesar de haber publicado otros textos apreciados por los fanáticos (*Doctor Mirabilis*, *Black Easter*, las novelas del ciclo *Cities in Flight* que el crítico David Pringle calificó de «bastante presuntuosas») y de haber animado la escena de la sci/fi por muchos años (su participación en los Futurians, su bonhomía destacada por todo el mundo, su participación en organizaciones gremiales del género), es *Un caso de conciencia* la obra que definió su trabajo.

Ampliación de ese texto publicado en 1953, estamos ante una novela áspera y quizás

desesperanzadora, una fábula moral y religiosa que tiene como centro la mirada de César Ruiz-Sánchez, sacerdote jesuita y explorador espacial. Ruiz-Sánchez está en Litina (Lithia, en el texto original), un planeta habitado por una civilización de reptiles de tres metros y medio que se sostiene en un equilibrio natural que llama a cierta confusión teológica hecha de pura sospecha: «... ¿eran estas las armonías del Edén antes de que el demonio hiciera su aparición en la Tierra?».

Ampliada por sugerencia de Frederik Pohl y editada en su versión final en 1958, la novela relata cómo Ruiz-Sánchez se enfrenta a ese dilema, dividido entre el racionalismo científico y una fe religiosa en cuestionamiento permanente. Blish lo narra como una suerte de espiral descendente y apocalíptico, abandonando cierta utopía ecológica para volcarse a la crítica social. Aquello le da complejidad al asunto, porque la belleza de las imágenes que crea (con el Árbol de las Comunicaciones a la cabeza, «un inmenso y gigantesco secoya erguido en la boca del valle por el que discurría el río Sfath, que serpenteaba describiendo amplios meandros hasta las tierras interiores del continente, donde Gleshchtehk Sfath, el Lago Ensangrentado, vertía impetuosamente sus aguas») está supeditada a la crisis de fe del sacerdote y a la descripción de una sociedad humana en crisis, hacinada, alienada por los medios de comunicación y al borde del colapso atómico. Por lo mismo, *Un caso de conciencia* es una novela opaca e inesperada, donde la ciencia ficción es la excusa para un debate moral centrado primero en la exploración de Lithia y luego en la llegada y el crecimiento de Egtverchi, un litino que se adaptará a la vida humana (en su gloria y decadencia, como si fuesen lo mismo), en medio de un apocalipsis social.

¿Qué hace Joyce ahí? ¿Qué tiene que ver el *Finnegans Wake* con todo esto? Si bien el título del libro se revela recién a la mitad del relato, el

jesuita Ruiz-Sánchez piensa en él todo el tiempo. La novela abre con una cita suya que luego se expande como un dilema que define la conciencia del personaje, dispuesto a entender la lectura literaria como un espejo de sus propios dilemas vitales, algo que alcanza un punto climático más adelante, cuando el personaje descubre un error deliberado en la escritura de Joyce. Se trata de la ausencia de una coma que quiebra el sentido de una pregunta, llamando a confusión.

«¿Tiene él (Honufrio) autoridad sobre la mujer (Anita) y debe esta someterse a sus dictados?», había escrito Joyce en el *Finnegans*. Ruiz-Sánchez descubre que falta una coma y que ahí hay una trampa: se trata de dos preguntas y no de una. Blish, por voz de Ruiz-Sánchez, reflexiona sobre el estilo, busca sentido en esa ausencia, perdido en un planeta lejano que bien puede ser una trampa del diablo: «Y todo supeditado a una simple coma en el lugar adecuado. Jugarreta de un escritor; clara demostración de que el problema central de un libro que uno de los más grandes novelistas de todos los tiempos había tardado diecisiete años en escribir era dónde situar una coma. Así suele Satanás arrojarse su vanidad y expoliar a sus adeptos».

Más adelante se revelará el título de la obra que obsesiona al jesuita, pero cuando por fin confirmamos que se trata del *Finnegans Wake* ya importa poco. Joyce es una cita que existe al lado de la psicotronia y los viajes espaciales, detrás de la belleza ideal de la sociedad extraterrestre que la novela describe ocupándose con cuidado de una flora y una fauna imposibles, edificando los escenarios de esa utopía ecológica que es la primera parte de la novela.

Pero también Blish confirmaba con ello la sensación de pertenencia que el *Finnegans Wake* provocaba en sus lectores más acérrimos. Joyce existe en el corazón de Lithia (y en el de Ruiz-Sánchez) como encarnación de esa misma fascinación que producía en sus lectores desde que se publicaran algunas entregas en revistas literarias durante la década de 1920, mientras respondía tan solo al nombre de *work in progress*. En esa línea de continuidad, el laberinto del lenguaje donde se habían perdido Edmund Wilson, Samuel Beckett y Salvador Elizondo (por glosar algunos de sus lectores más notables) lo resolvía Blish en una novela de fantasía, como si fuese otra de las especulaciones contrafactuales del relato.

Libro de los sueños, nocturno en su multiplicación y complejidad, se trataba de un proyecto en que «nos hallamos bajo el nivel de los lenguajes específicos, en la región de donde surgen todos los lenguajes y donde tienen su origen todos los impulsos motores de la acción», anotó Edmund Wilson sobre algunos de los fragmentos publicados (con «Anna Livia Plurabelle» a la cabeza), tratando de encontrar algo parecido a una trama a partir de las líneas desarrolladas, mientras ensayaba alguna clase de explicación para la obra de quien había descrito como «el gran poeta de una fase nueva de la conciencia humana».

Wilson había ensayado sobre Joyce en 1931. El *Finnegans* aún estaba escribiéndose y la estancia de Joyce en París, por más que a veces saliera de copas con Hemingway o tuviese que hacer una vida social obligatoria para asegurar la subsistencia de su familia, estaba concentrada en su escritura, la que tenía un correlato en el derrumbe de la salud mental de su hija Lucía. Junto con eso habría que anotar el hecho de que cuando se publicó la novela careció de cualquier aclamación crítica y dividió a los lectores del autor, que debieron aprender a procesar la complejidad que la novela les proponía. Se trató de una polémica distinta, más áspera y quizás más mezquina que la que alguna vez había rodeado el *Ulises*.

Como todas las obras de arte radicales, la de Joyce podía leerse como un partidario de aguas entre el arte verdadero y el que fingía serlo. Pese a sus dificultades, la novela final de Joyce confirmaba su condición de santo y seña, de código que hermanaba a sus lectores, todos perdidos o asombrados por el desafío. Como había anotado alguna vez su autor, «lo verdaderamente imaginativo es lo contrario de la concisión y de la claridad».

Joyce era una militancia y una señal de reconocimiento, un modo de adscripción a un paisaje que se quería habitar. Pero se trataba de una pertenencia compleja, tensa e incluso riesgosa, como lo supo Sylvia Beach cuando tuvo que cerrar Shakespeare & Co, su famosa librería de París, en el momento en que se negó a venderle el último ejemplar de la novela a un oficial nazi en 1941.

Esa clase de pertenencia tenía Blish con el trabajo de Joyce; una especie de fanatismo que quizás lo definía. Algo que superaba la mera cita, una marca indeleble, una pregunta por el sentido de la escritura en tanto arte. Ahí se prefiguraba, como un anuncio antes que una excentricidad, el diálogo que los escritores de ciencia ficción



mantendrían con los autores modernistas y los artistas de vanguardia en la década siguiente. Blish quizás había leído en el *Finnegans Wake* un espacio desde donde desplegar sus propias obsesiones. *Un caso de conciencia* funciona muy bien a pesar de Joyce pero es justamente el irlandés lo que deja percibir la complejidad estética del mundo que Blish despliega, y su lectura de la tradición literaria modernista al modo de una fotografía tardía de una corriente que solo sobrevive como canon.

Leído a finales de la década de 1930 o 1950, el *Finnegans* parecía una obra excéntrica o difícil, dividida entre su apariencia de experimento literario y su condición de obra total, empecinada en una búsqueda de las raíces de la tensión entre la letra y la conciencia («Tengo que hacer dormir al lenguaje», había dicho alguna vez Joyce sobre su escritura).

En la novela de Blish, en un falso año 2049, Joyce era un autor de ciencia ficción, un utopista del idioma, alguien que había inventado la lengua del futuro, con la que otros estaban aprendiendo a balbucear para escribir de sí mismos y del mundo.

¿Cómo seguimos?

«No podía luchar con Saul Bellow, ni con la gente del *New Yorker*. Nunca les he vendido nada. Tengo una teoría de clases aplicada a la literatura.

Según ella, vengo del barrio equivocado para poder venderles a los del *New Yorker*. No importa lo bueno que sea como artista, siempre pueden oler de dónde procedo», decía Thomas M. Disch en una entrevista en 2001. Tenía sentido: había escrito a fines de los sesenta y comienzos de los setenta varias obras importantes de la sci-fi en lengua inglesa (*Campo de concentración*, *Las alas de la canción*, 334) pero también era poeta y pintor y su percepción de la separación de los géneros literarios daba cuenta de las jerarquías y distancias de los mundos que representaban. Que autores como Kurt Vonnegut o Thomas Pynchon usaran temas y recursos del género no significaba que las fronteras fuesen tan fluidas, por más que el mismo Pynchon afirmase que había sacado la definición de entropía de un manual de divulgación escrito por Asimov, o que se comentase de modo reiterado el modo en que la narrativa más *mainstream* se abría a cierta ficción especulativa, como bien demostraban algunas novelas de Kurt Vonnegut y Anthony Burgess.

Por el contrario, lo que pasaba con *Un caso de conciencia* era extensible a un montón de obras más: existían dentro del gueto y no podían salir de ahí. Pero había algo, a comienzos de los sesenta, que hacía pensar que ese gueto se estaba volviendo más opresivo, pues ¿qué significaba escribir ficción especulativa en un mundo donde las utopías desplegadas a partir de la carrera espacial ya se habían concretado?

Aquel problema tenía varios costados. El más importante tenía que ver con la fecha de vencimiento de los tropos de la ciencia ficción, esos «mismos materiales y utilería teatral», ese «almacén que se ha convertido desde hace mucho en su propiedad común, (...) la parafernalia de telépatas, guerras cósmicas, mundos paralelos y viajes por el tiempo», como bien resumió Stanislav Lem en 1975 hablando de los temas que abordaba Philip K. Dick. En el ensayo «Bronce sonoro, címbalo vibrante» (también de 1975, pero traducido por la revista argentina *El Péndulo* en 1982), Robert Silverberg (autor de *Espinas* y *Muerto por dentro*) describía cómo su escritura había pasado de presentarse como una ordalía de lugares comunes animados por un espíritu mercenario a ser una experiencia estética única e imposible de intercambiar; una búsqueda que quizás recorría la década y bien podía ser colectiva, al ocuparse del modo en que los autores de género encontraban su voz y comenzaban a pensar en

Si Joyce había ideado una novela que debía mirarse en vez de leerse, Ballard no podía distinguir sus obras de arte de su proceso de escritura: ambas estaban animadas por el mismo espíritu, tan fragmentado como urgente.

sus contornos literarios. Decía Silverberg: «La paradoja de esta etapa de mi carrera se manifestó con aun mayor fuerza en 1970: sentía el crecimiento continuo de mi arte, mi poder, mi visión, y simultáneamente trabajar me costaba cada vez más. Me cansaba con más facilidad, cualquier nimiedad me distraía, y cuando escribía era excesivamente puntilloso y corregía tanto que en un día bueno tenía suerte si terminaba nueve o diez páginas (...) De un modo extraño se me estaba volviendo imposible tomar en serio las convenciones de la ciencia ficción, esas naves espaciales y los androides e imperios intergalácticos. Había llegado a creer que las posibilidades de que la humanidad alcanzara y colonizara los planetas de otras estrellas eran muy escasas, y los cuentos ambientados en esos mundos ahora me parecían fantasías ociosas, no especulaciones serias».

Silverberg hablaba de sí mismo pero sus indagaciones, que tenían que ver con la complejidad de la búsqueda de un estilo propio, excedían cualquier caracterización individual pues a la ciencia ficción más interesante de los sesenta le había pasado lo mismo que a él. El género había tenido que aprender todo de nuevo. Sus materiales ya estaban manoseados o derechamente vencidos porque la realidad de una carrera espacial se había convertido en un asunto doméstico para su lectores.

En ese sentido la confirmación de la existencia de una corriente —la New Wave— a partir de la antología *Visiones peligrosas*, editada por Harlan Ellison en 1967, fue relevante para entender los modos en que las sensibilidades estaban reinventándose. Ellison, viejo fan y activista de la sci/fi, compiló en ese volumen los trabajos de «chicos sabelotodo que escriben “todas esas cosas literarias”, que toman las aceptadas y venerables ideas del escenario de la ficción especulativa y se las pasan por las narices. Esos tipos son unos blasfemos. Dios los golpeará de lleno con sus rayos».

Sí, suena extremo, pero Ellison entendía que el éxito de su trabajo dependía de la agitación que provocara.

Visiones peligrosas traía una larga lista de relatos de nombres consagrados y debutantes. Si Samuel R. Delany jugaba con los géneros en un relato tristísimo que poco tenía que ver con la pirotecnia que desplegaría después en *Dalgbren*, Phil Dick escribía sobre drogas: «La fe de nuestros padres» revisaba 1984 a la luz de Mao y el LSD. Theodore Sturgeon escribía románticamente sobre el incesto con un título que no podía ser más incendiario: «Si todos los hombres fueran hermanos, ¿dejarías que alguno se casara con tu hermana?». Y Robert Bloch (viejo amigo de Lovecraft y autor del texto que Hitchcock usó como base para *Psicosis*) se embarcaba con Ellison (quien por supuesto se incluía en su propia antología) en un juego de variaciones futuristas sobre la figura de Jack el Destripador.

Había provocación y voluntad combativa. Ellison conocía el negocio pero también estaba determinado a no despegar su propia figura tutelar de los trabajos de los nuevos, algo que sucedía a tal punto que en los prólogos del libro (a cargo de Asimov y de él mismo) y en las presentaciones que hacía de los antologados era imposible distinguir las reflexiones literarias sobre la tradición de la ciencia ficción de las anécdotas de la vida privada y sexual del compilador. Con todo, una lectura atenta de las intenciones del volumen permitía elevarse por sobre la personalidad de Ellison, tan histriónica como pagada de sí, para percibir la urgencia real de sus obsesiones. La fascinación por un imaginario fresco se unía a la necesidad de encontrar una nomenclatura útil (con el concepto de «ficción especulativa» a la cabeza) para abordar su complejidad. De fondo, de nuevo, estaba la queja por la poca recepción de la ciencia ficción en un campo literario que no tenía problemas

«¿Se pueden enviar términos científicos con él?», pregunta Kirk. Uhura dice que sin duda y menciona la partícula llamada quark, bautizada así por el texto de Joyce, quien además había predicho la fusión nuclear en su novela.

en apropiarse de sus técnicas y temas mientras operaba del modo que bien describía Thomas Disch unos párrafos atrás. Pero aquello también tenía que ver con cómo funcionaba el mundo editorial de la misma sci/fi, atrapado en reglas y mecanismos que no eran capaces de asumir el espíritu de la época.

Esa beligerancia le daba un tono fresco a la antología. Ellison escribía desde el vértigo del umbral de un nuevo mundo, que avizoraba lleno de peligros pero fascinante. Era astuto y rápido, dispuesto a quemarlo todo pero también a mirar hacia atrás. La New Wave de los sesenta, esa corriente que metió espesor literario a la sci/fi, se leía más como una tradición secreta que como una novedad, como un laboratorio de trabajo antes que una consigna. Así, los juegos formales, el desprecio por el cientificismo más literal o la militancia política habrían estado allí desde siempre, solo que enterrados o maquillados por la maquinaria editorial y soslayados por la espectacularidad paracientífica y quizás adolescente que entrañaban las máquinas de guerra o los viajes espaciales y temporales como formas de escapismo. Basta recordar los trabajos de Robert Heinlein (*Tropas del espacio* y *Amos de títeres* eran verdaderas apologías del militarismo y de la caza de brujas anticomunista de los años cincuenta), o que Cordwainer Smith, uno de los autores más extraños de la época, con su imaginación tan lírica como escatológica en el ciclo de novelas y cuentos de Nostrilia, era el seudónimo de un tal Paul Linebarger, autor de un manual de guerra psicológica que se usó en la Guerra Fría.¹

¹ Linebarger padecía un trastorno de personalidad que le hacía creer que las novelas de Edgar Rice Burroughs eran sus memorias. Así decía Brian Aldiss, que sugirió alguna vez que su psiquiatra había narrado el caso clínico de Linebarger en un libro, bautizando a su paciente como Kirk Allen. Stan Lee terminó escribiendo un cómic de superhéroes sobre el tema.

En *Visiones peligrosas* aquello no existía de modo subterráneo. Al contrario, estaba a la vista, con, de nuevo, el fantasma de Joyce a la cabeza, como una caja de herramientas o un referente ineludible: un extraño santo al que acudir para que las cosas se volvieran aun más extrañas. El relato más extenso de la antología era una parodia completa de su escritura. «Jinetes del salario púrpura», de Philip José Farmer (título que además citaba un western de Zane Grey) narraba los días de un artista llamado Chibiabos Elgreco Winnegan, pariente lejano de un tal Abuelo Winnegan, ladrón legendario que había logrado permanecer escondido por décadas (o siglos) tras perpetrar un robo multimillonario. Centrada en una exposición artística de Chib, que realizaba esculturas de luz con un intrincado mecanismo de filigranas y relieves sobre objetos tridimensionales, la narración estaba llena de artistas, críticos, poetas y policías.

Farmer satirizaba el mundo del arte, sus técnicas y su circuito de mediación a tal punto que el crítico obsesionado con la obra de Chib se llama Rex Luscus y, cómo no, era tuerto:

Con eso quiero decir que Winnegan, como todo artista, grande o no, produce arte que es, primero, secreción, única para él, y después excreción (...) el artista puede ser rechazado o mal comprendido en su época, y también de la terrible guerra que se produce en el artista con los elementos inconexos o caóticos, a menudo contradictorios, que deben unir y moldear en una única entidad. De ahí mi concepto de «excreción discreta» (...) Por ahora, quiero hablar sobre Winnegan. Veamos. Los artistas menores sólo muestran la superficie de las cosas; son fotógrafos. Pero los grandes muestran la interioridad de los objetos y seres. Winnegan, sin embargo, es el primero en revelar más de una

interioridad en una sola obra de arte. Su invención de la técnica del altorrelieve multinivel le permite epifanizar, mostrar en profundidad, capa tras capa subterránea (...) ¡El gran Pelador de Cebollas de la pintura!

El uso que hacía Farmer del *Finnegans Wake* era explícito pero, a diferencia de Blish, también más literal, menos severo, indudablemente menos docto. Para él Joyce es un estilo antes que un problema moral, una referencia que afecta la superficie del relato en la medida en que le sirve para efectos satíricos. Comprende que la única lectura admisible es el juego incesante de la parodia, apostando a que la narración del futuro que acomete (inspirándose en un documento llamado «La Triple Revolución», remitido por una comisión a Lyndon B. Johnson) lo haga en una lengua imposible, a veces ininteligible.

Hay ambigüedad ahí, una relación tensa con el modernismo, que se lee como una especie de sombra, un eco en permanente reelaboración. Eso hace que «Jinetes del salario púrpura» exista entre dos mundos. Por un lado está el del género, cuyas reglas sabotea pero del que conserva ciertas ideas y formas (la claridad de la anécdota, el thriller encubierto, un desesperado pero eficaz fantasismo utópico), mientras sale a buscar su estilo en los lugares comunes de la prosa de Joyce (su coloquialismo, su culturanismo, las versiones bizarras de la corriente de conciencia, la obscenidad como punta de lanza), para reemplazar con ella cualquier cientificismo. Pero también el fantasma de Orwell y su neolengua comparecen acá, pues Farmer indaga en las posibilidades y limitaciones del lenguaje, sobre todo a partir de la idea de que es ahí (en el territorio volátil de la palabra poética) donde se procesa el orden y el sentido del mundo. Por supuesto, es algo que los traductores, Domingo Santos y Francisco Blanco, no alcanzan a percibir del todo. Farmer se les escapa, del mismo modo que las citas al *Finnegans* en *Un caso de conciencia*: la expresión «Winnegan's Fake!», que aparece en el clímax de la obra como un juego de palabras que anima el texto completo, la traducen como «¡El funetruco de Winnegan!».

Descontando esta pobreza de imaginación a la hora de traducir, «Jinetes del salario púrpura» contiene los rasgos principales de la New Wave: juega con los roles sexuales de los personajes

mientras construye una fábula distópica que no esconde su condición de sátira, en una complejidad que exige del lector cierta tolerancia a partir del exceso. Es interesante pues sugiere que, en un mundo de reglas especificadas desde la especulación científica o paracientífica (aunque esto no fuese más que un escudo o una declaración de intenciones), lo que comienza a importar es la maquinaria del lenguaje, ahora hipertrofiada y deconstruida con los ecos del modernismo como un estilo susceptible de ser parodiado. De este modo, si Blish usaba a Joyce como un dilema moral que actuaba como caja de resonancia de lo que sucedía en la novela, Farmer se lo apropia de modo superficial y encuentra en él, en un estilo literario pasado de moda, una vía de escape de los cercos del género. Desde su prosa hipertrofiada lee con sorna la utopía de un estado de bienestar cuyos ciudadanos se han consagrado, como en el París de los años veinte, a la búsqueda de un arte que les permita construir su identidad.

El infierno

En el campo de la ciencia ficción británica, el novelista Kingsley Amis ya se había preguntado en 1961 por el valor del género en tanto tradición literaria. Su libro de ensayos *New Maps of Hell* fue gravitante para la revista *New Worlds*, sobre todo cuando Michael Moorcock comenzó a dirigirla en 1964. Para Amis se trataba de un asunto relacionado con el canon, con cómo funcionaba la literatura fantástica como una tradición susceptible de ser narrada y leída hacia atrás. No solo exploraba a los precursores del género (se refería a Verne y a la pandilla de *Weird Tales*, Lovecraft incluido); también se ocupaba de lo que había pasado después de la Segunda Guerra Mundial y de cómo la sombra de Orwell había mutado para abordar nuevas voces, nuevos ámbitos. Su lectura de ese presente no era complaciente. Amis se preguntaba por el sentido de la circulación de ciertas revistas, las condiciones materiales de producción que enfrentaban los autores y la definición del público al que aspiraban, que identificaba como una «una inmensa minoría de personas altamente creativas e influyentes: los científicos jóvenes», cuyo «ímpetu brutalizador» la ciencia ficción permitía humanizar.

Esa mirada crítica era relevante porque abría camino a lo que *New Worlds* haría en los siguientes años. Creada por John Carnell en 1946, se

Rascacielos abriría con el narrador comiéndose un perro en el balcón de su departamento modélico de un profesional de clase media. *Noches de cocaína* describía los crímenes ociosos y rituales en un resort lleno de millonarios aburridos, perdidos entre infidelidades, drogas duras, talleres literarios, clases de pintura y bailes de salón.

convirtió en un laboratorio de experimentación literaria cuando Moorcock tomó el control. J.G. Ballard, Brian Aldiss y el mismo Moorcock, entre muchos, publicarían ahí a pesar de la precariedad material de la revista, perseguida por deudas impagas, objeto del odio de los viejos fans y de la incomprensión del público general. Si los autores de los cincuenta sintonizaban con la tecnología moderna entendiéndola como una utopía que permitía el escapismo o la sublimación de la vida diaria en tiempos de Guerra Fría (las melancólicas bombas de bencina marcianas de Bradbury y las máquinas de guerra espacial de Heinlein quizás eran dos caras de lo mismo), en la década siguiente Moorcock y los suyos vivirían al límite en el contexto del *swinging London* y los aires revolucionarios, entendiendo ahora la precariedad como militancia y la escritura como una vocación no exenta de riesgos. En *New Worlds* se vivía al día y a veces el equipo tenía que esconderse bajo los escritorios para que los acreedores pensaran que la oficina estaba vacía; Moorcock escribía apresurado novelas de espadas y brujería para impulsar la gimnasia bancaria que mantenía a flote la publicación.

Pero había ahí una lectura atenta al presente del género, a lo que significaba y a la promesa de lo que podría llegar a ser. Antes de asumir la dirección de *New Worlds*, Moorcock ya había sido editor invitado en 1963. «Play with feelings», su editorial de ese número, el 169, comenzaba retomando las ideas de Amis («la ciencia ficción se fue al infierno y Kingsley Amis está a cargo de los mapas») pero luego se dedicaba a impugnar ciertas ideas extendidas: evitaba pensar en la sci-fi como una mera entretención; citaba a Brecht y a Shakespeare; se quejaba de los *bad amateurs*

que encarnaban la repetición de fórmulas agotadas, para finalmente reivindicar el uso satírico de la escritura: «Me gustaría ver una buena historia satirizando la propia industria de la sátira», decía. Ese diagnóstico detallaba una urgencia. «La mayoría de los lectores exige razonablemente algo más que naves espaciales con hiperimpulsores y héroes equipados con superpoderes que luchan contra la tiranía y la opresión, estas encarnadas en algún Imperio Galáctico descrito de modo infantil y constituido por extraterrestres o seres humanos extravagantes. Comienzan a sentirse insatisfechos con la ciencia ficción, sin que llegue a importar la novedad de lo que se cuenta.»

Lo que se estaba impugnando eran el imaginario y los alcances del género. Ballard profundizaría en ello, en otro texto publicado en *New Worlds*: «Me he preguntado a menudo por qué la ciencia ficción muestra tan poco entusiasmo por la experimentación, a diferencia de la pintura, la música o el cine en las últimas cuatro o cinco décadas, en particular teniendo en cuenta que estos se han vuelto profundamente especulativos, cada vez más preocupados por la creación de nuevos estados de conciencia, ideando símbolos y lenguas cuando los viejos han dejado de ser válidos. De la misma manera, pienso que la ciencia ficción debe deshacerse de las formas y tramas actuales, del relato demasiado explícito para expresar cualquier interacción inútil entre el personaje y el tema (...) Los mayores adelantos del futuro inmediato no tendrán lugar en la Luna o Marte sino en la Tierra, y es el espacio interior, no exterior, el que debe explorarse. El único planeta verdaderamente extraño es la Tierra.»

Playas terminales

Ballard aplicó todo lo anterior, lo retorció y lo llevó al extremo, lo juntó con la pornografía y el surrealismo, con las noticias de la guerra, con la cultura pop. En «El astronauta muerto», un cuento de 1968, varios personajes se dedican a esperar el retorno a la Tierra de viejas cápsulas espaciales que siguen en órbita, para darse cuenta, sobre el final, de que todos están contaminados de radiación. El texto es taxativo: el programa espacial literalmente estaba hecho de muerte, ruinas y enfermedad.

¿Pero qué significaba explorar el *espacio interior*? Ballard asumió aquella tarea compleja desde dos frentes. Descartando sus primeras y perfectas novelas de desastres (*El mundo sumergido*, *El mundo de cristal*), su trabajo se concentró en los relatos ambientados en el balneario de Vermillion Sands, en un Mediterráneo ficticio, lleno de millonarios ociosos, artistas desesperados y personajes a la deriva, en un futuro no demasiado lejano. El lector se enfrentaba a personajes atrapados entre el tedio y el lujo, muchas veces dedicados al consumo de arte para huir del aburrimiento. Centrados en la contracción melancólica del paisaje, los textos del ciclo (como «Las estatuas cantantes» o «Los escultores de nubes de Coral D») describían el campo del arte contemporáneo al ironizar con sus sistemas de producción y circulación. Ballard encuentra en cierta historia del arte modelos sobre los cuales desarrollar su imaginario.

Casi veinte años antes, había citado a Roberto Matta en *New Worlds* («¿Por qué hemos de esperar, y temer, un desastre en el espacio para entender nuestra época?») mientras planteaba que «la neurología es una rama de la ficción. Los libretos de nervios y de vasos sanguíneos son las mitologías escritas del cerebro y el cuerpo. El ángulo entre dos paredes ¿tiene final feliz?». Ballard se creía trabajando en un campo simbólico distinto del de sus colegas. Entrevistado en 1969 por *Speculation*, afirmó: «No me considero un escritor de ciencia ficción en el mismo sentido en que lo son Isaac Asimov o Arthur C. Clarke. En un sentido estricto, prefiero pensar en mí como un escritor de sci-fi entendiendo que el surrealismo es un arte científico. Desde esa perspectiva Asimov, Heinlein y los maestros de la sci-fi norteamericana no están escribiendo de ciencia, en realidad. Están escribiendo acerca de una batería de ideas que convenientemente han llamado

“ciencia”. Están escribiendo acerca del futuro, haciendo un tipo de ficción fantástica acerca del futuro, más cerca del western o del thriller, pero que no tiene nada que ver con la ciencia. Yo estudié medicina, química, fisiología, física, y trabajé un lustro en una revista científica. La idea de que una revista como *Astounding*, que ahora se llama *Analog*, tenga algo que ver con las ciencias es divertida, no tiene nada que ver (...) El problema con la ciencia ficción tipo Heinlein-Asimov es que es completamente sintética. Freud dice que las actividades sintéticas son un signo de inmadurez y es ahí donde la sci-fi clásica se cae».

Pero los relatos tristes y crueles de Vermillion Sands, casi siempre llenos de una *saudade* crepuscular, encontraban su reverso en la experimentación formal de lo que Ballard llamó «novelas condensadas», donde desplegaba de un modo cada vez más radical «el intento de producir una nueva “mitología” a partir de la intersección de las identidades de J.F. Kennedy, Marilyn Monroe, autos destrozados y departamentos muertos y el contenido latente, el cambio de una forma geométrica de un capítulo al siguiente».

Muchos de esos trabajos (como «Tú: Coma: Marilyn Monroe» o «El asesinato de John Fitzgerald Kennedy considerado como una carrera de automóviles cuesta abajo»), que terminaron como capítulos de *La exhibición de atrocidades* (1970), correspondían a una experimentación narrativa que corría paralela con sus trabajos más visibles. De hecho, en 1958 había trabajado varios *collages* que bien se podrían haber entendido como *pre-view* de sus obsesiones: estaban ahí el lenguaje de las ciencias, las taxonomías químicas, los atrevimientos tipográficos, el fragmento narrativo como las esquirlas de una conciencia derruida, nombres/avatars que se repiten, como Coma.

Mostrado en *New Worlds* en 1978 y expuesto en Barcelona en 2008, aquel trabajo, titulado *Project For A New Novel*, sugería que la narrativa de Ballard no había estado implosionando paulatinamente durante la década de 1960 sino que aquella destrucción y su gusto por la poesía de la ruina eran una brújula que lo animaba en medio del ruido y los vaivenes del mundo. Ballard trabajaría ese proceso una y otra vez, concentrándose en los efectos del lenguaje de la publicidad como una manifestación del deseo sexual, la condensación narrativa como el manifiesto de un estilo y la yuxtaposición de temas e

imágenes sacados de la cultura pop como emblemas de las tensiones de la vida doméstica. Nunca negaría esa deuda, que quizás encarnaría en sus lecturas de William Burroughs, a quien admiraba pero al que alguna vez describió como una especie de Jonathan Swift. Sus siguientes trabajos en el campo de las artes (como la exposición *Crashed Cars*, en el London New Arts Laboratory), sus colaboraciones con el escultor Eduardo Paolozzi, los *advertiser's announcements* que publicaba en *Ambit* («Venus Smiles» consistía en el cuerpo de una mujer desnuda manchado con sangre, con un texto que hablaba de la disposición de los elementos de la foto, «marcada con una casi seráfica ternura»), funcionaban entonces como plataformas de un campo expandido o laboratorio narrativo personalísimo. Si Joyce había ideado una novela que debía mirarse en vez de leerse, Ballard no podía distinguir sus obras de arte de su proceso de escritura: ambas estaban animadas por el mismo espíritu, tan fragmentado como urgente.

Aquello explica que la prosa de *La exhibición de atrocidades* experimente tensiones en los distintos vórtices que la animan. La escritura aborda la pornografía, en tanto narración explícita de la genitalidad, pero también es la cristalización de un estilo que debía tanto al lenguaje médico como a la escritura automática: «Estas muertes preocupaban a Travers: Malcolm X: la muerte de la fibrilación terminal, tan elegante como el temblor de manos en la consunción espinal; Jayne Mansfield: la muerte de la conjunción erótica, la curvatura mamaria inferior seccionada por la guillotina de vidrio del parabrisas; Marilyn Monroe: la muerte de las ijadas húmedas; la temperatura descendente del recto ilustró las primeras nupcias del perineo frío con las paredes rectilíneas y blancas del apartamento del siglo veinte; Jacqueline Kennedy: la muerte especulativa, definida por el exquisito erotismo de la boca y la lógica demente de la posición de las piernas; Buddy Holly: los dientes coronados del desaparecido cantante pop, como los melancólicos dólmenes de la costa de Bretaña, eran globos de leche, condensaciones de un cerebro dormido».

Ballard presentaría *Crash* en 1973 como «la primera novela pornográfica basada en la tecnología», usándola como vehículo para responderse si era «lícito ver en los accidentes de automóvil un siniestro presagio de una boda de pesadilla entre la tecnología y el sexo». Por supuesto, la



narración tensaría sus propios límites y el recuerdo de los autos desplegados en *Crashed Cars* funcionaría como una poética privada e ineludible, como si la novela fuese la consecuencia de la exhibición de la chatarra o, derechamente, otra versión de ella. No había separación entre el escritor y el artista. El narrador de *Crash* se llama Ballard y se sumerge en la búsqueda del «auténtico significado de un choque de coches, el golpe seco y breve como un latigazo y los vuelcos, y el éxtasis de los impactos frontales», pues «el tiempo y el espacio íntimo de un ser humano habían quedado fosilizados para siempre en esta telaraña de cuchillos de cromo y vidrio escarchado».

Abrazando de modo tardío las vanguardias, a Ballard le fascinaba la violencia y la catástrofe, preferencias que su tranquila vida cotidiana —la de un viudo prematuro que cría solo a sus dos hijos en un suburbio— parecía desmentir. Pero la radicalidad de su escritura descansaba justamente en la percepción de que esas instancias idílicas estaban regidas por la amenaza de la violencia inminente: la energía de las vanguardias estallando en el patio de la clase media, el malestar situacionista como una forma de la lucidez (habría que leerlo alguna vez a la luz de Guy Debord). Por lo mismo, aquella violencia no era fantástica; existía mucho más allá de la evasión y no producía ningún tipo de consuelo. Sus materiales eran la elección de Ronald Reagan como gobernador de California, la cinta de Abraham Zapruder de la muerte de Kennedy y el tráfico

de las autopistas que salían de Londres.

Años después *Rascacielos* (1975) abriría con el narrador comiéndose un perro en el balcón de su departamento modélico de un profesional de clase media. *Noches de cocaína* (1994) describía los crímenes ociosos y rituales en un resort lleno de millonarios aburridos, perdidos entre infidelidades, drogas duras, talleres literarios, clases de pintura y bailes de salón. Que en 1987 Spielberg llevase al cine *El imperio del sol*, las memorias de Ballard sobre su infancia en Shangái y su estadía en un campo de concentración japonés, solo confundía más las cosas: el tejido de esos recuerdos no podía sino explicarse con las imágenes surrealistas que adoraba porque en ellas, en esa realidad líquida y deshecha, puntuada por escombros y chatarras de todo tipo, podía cifrarse una representación que permitiese comprender al mundo. Ahí estaba el futuro, cuyos visionarios no eran exploradores espaciales sino «Max Ernst, Delvaux, Dalí, Tiziano, Goya, Leonardo, Vermeer, Chirico, Magritte, Redon, Durero, Tanguy, el Facteur Cheval, las Torres de Watts, Bocklin, Francis Bacon, y todos los artistas invisibles encerrados en las instituciones psiquiátricas del planeta».

Un clásico perdido

Quizás sea hora de releer *Campo de concentración*, que se publicó por entregas en *New Worlds* durante 1968 y luego como libro completo. Se trata de un pequeño clásico perdido. Thomas Disch, que había nacido en 1940, la escribió antes de los treinta años, cuando era una mente brillante y precoz que encontró en la ciencia ficción una especie de resumidero para sus obsesiones literarias y políticas. Novela en forma de diario, narra cómo Louis, un poeta con cierta celebridad, es inoculado con una variable mutante de la sífilis que lo vuelve más inteligente. Está detenido por ser objetor de conciencia de una guerra que existe fuera de campo, y la enfermedad lo hace componer una obra maestra de la poesía (*Auschwitz, una comedia*, título-chiste a costa de Adorno) y relacionarse con otros presos, todos atrapados en un lugar secreto con una biblioteca gigantesca, pero acosados por carceleros que buscan en ellos las respuestas a sus propias frustraciones.

Louis escribe obligado por sus captores pero también inspecciona su propio proceso creativo. De nuevo, la ciencia se diluye rápidamente.

Campo de concentración se interna en la alquimia y la magia, repasa las reglas de la métrica con un empeño erudito, juega con la estructura y los silencios para desplegar la trama. Disch convierte el libro en un examen de sus gustos literarios. En ese marco, que detalla cómo el cuerpo del narrador va deteriorándose lentamente (Louis se va quedando ciego: «¿De qué se alimenta la mente sino de la luz? Yo no soy un Milton o un Joyce»), aparecen las sombras del modernismo, de la música docta y de la poesía francesa:

Había logrado contarme toda la historia de su vida, sin encontrar digno de mención el hecho de que dedicaba todo su tiempo libre a este pasatiempo. Dentro de los límites de su gusto (Messiaen, Boulez, Stockhausen y otros), Schipansky tiene conocimiento y criterio, aunque —parece lógico de él— todo su contacto con las obras fue a través de grabaciones. ¡Nunca ha asistido a un concierto ni a una ópera! ¡Schipansky no es un animal sociable, no, no! Y, sin embargo, cuando admití que no conocía *Et exspecto resurrectionem mortuorum*, insistió con un afán casi evangelizador en arrastrarme hasta la biblioteca para escucharlo. ¡Qué hermosa experiencia para los oídos es esta música! Después del *Et exspecto*, escuché *Couleurs de la Cité Celeste*, *Chronochromie* y *Sept Haïkai*. ¿Dónde he estado toda mi vida? (en Bayreuth, claro está). Messiaen es tan importante para la música como James Joyce para la literatura. Quiero decir sólo esto: bárbaro.

De nuevo Joyce, pero esta vez en un marco más amplio. Por supuesto, no falta la cita al *Finnegans Wake*, esta vez de parte de la psiquiatra de la prisión: «Y luego piense en lo que sucedería si el genio no se gobernara a sí mismo, sino que insistiera en sumergirse en el caos de la más libre asociación. Estoy pensando en ese héroe de ustedes los literatos, James Joyce. Conozco a todo un grupo de psiquiatras que de buen grado podrían haber definido al *Finnegans Wake* como el colmo de la locura, y habrían hecho hospitalizar a su autor solamente con esta evidencia. ¡Un genio! ¡Oh, sí! Pero todos nosotros, gente común, tenemos el sentido común de darnos cuenta de que un genio (como el aplauso) es una enfermedad social, y tomamos medidas contra ello: colocamos a todos nuestros genios en un tipo u otro de aislamiento protector, para escapar de ser infectados».

Campo de concentración está llena de momentos como este. Disch es un lector de Paul Valéry y, como él, comprende el diario como una especie de resumen total, un sitio donde es posible abandonarse a la introspección. Anota Louis: «¡Valéry tiene razón! Al final, la mente se queda sola y abandonada. Al final queda reducida a la pobreza extrema de ser una fuerza sin objeto. Existo sin instintos, casi sin imágenes, y ya no tengo metas. No me parezco a nada. El veneno no tiene dos efectos, la genialidad y la muerte, sino uno solo. Denle el nombre que quieran».

Así, la enfermedad es la epifanía (la sífilis: su propia *NUIT DE GÈNES*) que lo consagra a la escritura, la iluminación obligada y terminal; y la poesía, una suerte de excrecencia del espíritu: «No lo he dicho todavía con las palabras exactas, ¿verdad? Con la palabra exacta: ciego (...) Escribo lentamente a máquina, con mi mente que siempre vaga por otro lado. Han puesto muescas en las teclas de mi máquina para que pueda continuar con este diario. Y... ¿debo confesarlo, al fin? Me he encariñado con este escrito».

Hay algo en el libro que recuerda al Ezra Pound de *Los cantos pisanos*, cuando el poeta, que había abrazado el fascismo y el antisemitismo, y apoyado a Mussolini, fue encerrado por los aliados, primero en un centro disciplinario en Pisa (donde por tres semanas durmió en el suelo, en una celda al aire libre) y luego en el hospital siquiátrico de Saint Elizabeth en Washington, donde estuvo hasta ser liberado en 1958. Lo interesante es que en aquella estadía en Pisa le escribió al censor de la base: «Los *Cantos* no contienen nada cifrado o intencionalmente oscuro». Disch (como lo hará el poeta chileno Juan Luis Martínez en 1977) compondrá su novela a partir de esta declaración. La ausencia de menciones a Pound quizás subrayan su importancia. En su libro todo está cifrado, encriptado en la estructura del diario, lleno de trucos, vueltas de tuerca, omisiones y juegos. Sus excesos dependen de sus ambiciones. Disch, que se suicidó en 2008 en medio de una depresión tras la muerte de su pareja y mientras pasaba por problemas económicos, es un lector de los modernistas pero también de los simbolistas franceses; quizás añora un mundo donde la palabra poética podía contener la realidad o inventarla de nuevo, en un horizonte tan utópico como íntimo. *Campo de concentración* es, por lo mismo, una celebración de la poesía como una forma de conocimiento,

pues para Disch la palabra tenía un valor extático al ser capaz de atravesar los velos de los que se compone el mundo. Para Disch la escritura es una forma de iluminación y la historia de la literatura es otra rama de la ciencia.

Por acá

Apuntes sobre la circulación de estos libros en Chile. Las colecciones de Hyspamérica Orbis llegaron a comienzos de los noventa. Rápidamente pasaron a engrosar los estantes de librerías de viejo, los mesones de ofertas y los puestos de las ferias libres. Nunca pudieron leerse en orden alguno. No había cómo. En términos materiales, la edición era malísima: las páginas estaban mal pegadas, se caían solas, los libros se destruían en las manos. 334, de Thomas Disch, se vendía como saldo en la edición de Martínez Roca. A su lado estaban los primeros volúmenes de los cuentos completos de Dick y *Los libros de la sangre* de Clive Barker. La edición de *Campo de concentración* de Ultramar existía en las librerías escolares del centro de Santiago. *El programa final* de Michael Moorcock circuló en su edición clásica de Minotauro y luego en el primer volumen de *Las crónicas de Cornelius* que editó Minotauro el 2003. También pasaron a saldos de modo acelerado. En cambio, sus novelas de Elric y la espada Stormbringer han tenido reediciones constantes, auspiciadas por el auge del género fantástico.

Brian Aldiss comenzó a circular masivamente en librerías con *Los superjuguetes son para el verano*, una antología de Plaza y Janés del 2001 hecha para subirse al carro de *Inteligencia artificial*, la película que Spielberg filmó para completar un viejo proyecto de Kubrick. Aún circula entre las ofertas de distribuidoras o liquidadoras en la calle San Diego. *Frankenstein desencadenado*, la peculiar revisión de Aldiss del personaje de Mary Shelley, fue publicado primero por Minotauro y luego antologado en *Frankenstein insólito*, un volumen que llegó solo a librerías de viejo y puestos de libros escolares. Los volúmenes de *Heliconia* nunca llegaron del todo; por ahí andan algunos tomos sueltos en librerías de viejo. *Trillion Year Spree*, su historia personal de la ciencia ficción, nunca ha sido traducida. De James Blish solo circuló por acá la edición de *Un caso de conciencia* de Hyspamérica Orbis. Las revistas *El Péndulo* comenzaron a moverse a fines de los ochenta en las librerías de viejo y en los quioscos. Las vendían baratas, al lado

No falta la cita al *Finnegans Wake*, esta vez de parte de la psiquiatra de la prisión: «Y luego piense en lo que sucedería si el genio no se gobernara a sí mismo, sino que insistiera en sumergirse en el caos de la más libre asociación. Estoy pensando en ese héroe de ustedes los literatos, James Joyce».

de las *Fierro*, el porno de *Eroticón* y las ediciones truchas de los cómics de Milo Manara. Los números que llegaban eran los finales, del 11 en adelante; los anteriores solo los tenían los coleccionistas más avezados. Aparecían en alguna galería de caracol en Ñuñoa o en un puesto de la avenida Argentina en Valparaíso. *La exhibición de atrocidades* no llegó a Chile en su momento: era solo una canción que aparecía en un viejo disco de Joy Division. Hace quince años solo se podía conseguir en Argentina una edición de bolsillo, que acá editores *underground* piratearon y comenzaron a vender en ferias del libro independiente, al lado de las copias artesanales del *Mil mesetas* de Deleuze/Guattari o de *Dirección única* de Benjamin. Los otros textos de Ballard tuvieron más suerte: las viejas ediciones de Minotauro de *Playa terminal* o *El hombre imposible* se consiguen aún en San Diego o las Torres de Tajamar. Las más nuevas circulan en los mesones de novedades. *Crash* tuvo cierta visibilidad cuando se estrenó la película de Cronenberg, y las ediciones de Random House de sus memorias aparecieron en español. Las novelas de *El mundo del río* de Farmer llegaron a librerías en la edición de Ultramar. *Los amantes* circuló en la versión de Hyspamérica Orbis.

Estos libros siempre fueron marginales. Existieron al borde del género: obras perdidas en estantes que nadie visitaba, en bibliotecas particulares, quioscos de novedades compradas al kilo, libros que se deshacían apenas se los leía, una marea de confusiones, de traducciones apresuradas, de portadas que tenían poco y nada que ver con el relato. Así es la historia de la ciencia ficción en Chile y América Latina: perdida en los estantes de las tiendas de la calle Donceles en Ciudad de México, en la calle Corrientes o los cajones del Parque Rivadavia en Buenos Aires

o en librerías como Mirabilia de Bogotá, que está en el garaje de la casa de sus dueños, que recorren América Latina rastreando ediciones perdidas o discontinuadas que luego venden los sábados después de almuerzo, único momento de la semana en que abren al público.

Quark

James Blish murió el 30 de julio de 1975. El *New York Times* lo despidió con un obituario pequeño y más bien mezquino, que con suerte consignaba una lista de sus libros más importantes. Tenía 54 años y, según Ketterer, le agradaba recibir las cartas de sus fans. Dejó varios trabajos inconclusos, entre ellos una historia de la brujería que le fue encargada en 1969.

Antes, en 1968, había publicado *Black Easter*, novela dedicada a la memoria de C.S. Lewis. También se había casado de nuevo y había logrado por fin independizarse como escritor. El año anterior había aparecido en *Galaxy* firmando contra la guerra de Vietnam, junto con más de ochenta autores (había otra lista, a favor de la guerra, encabezada por Robert Heinlein). En 1969 se mudó a Inglaterra donde se hizo amigo de Brian Aldiss, participó en convenciones y tuvo tres gatos. Al último lo llamó Stephen Dedalus. Viajó a Trieste como jurado de un festival de cine y después a un simposio sobre la obra de James Joyce. En 1972, *Magazine of Fantasy and Science Fiction* le dedicó un número especial. Siguió teniendo problemas de alcoholismo y depresión. Nunca dejó de fumar; le gustaban los Gauloises. El cáncer volvió con intensidad, atacándole los pulmones en 1974. Se veía mucho más viejo de lo que era, cadavérico. Brian Aldiss lo recordó como alguien que «yacía en la cama en una bata de toalla, oscuro, amargo, con una luz de baja intensidad que se oponía a la palidez del cuarto.

Como siempre, irradiaba una gran energía mental. Los libros estaban apilados por toda la pieza, en la cama y sus alrededores. En la colcha, abierto boca abajo, había un ejemplar de *La decadencia de la civilización occidental* de Spengler».

Blish había aceptado escribir las adaptaciones literarias de los episodios de la serie *Star Trek*, cuya primera temporada se había estrenado en 1966. En plena época de la libertad literaria decretada por la New Wave, en ese mundo donde los ecos del modernismo y el arte contemporáneo habían permeado la ciencia ficción para cambiarla por completo, terminaba trabajando por encargo, basándose en los guiones de un show de televisión que en su origen no tuvo demasiado éxito, por más que algunos de esos libretos estuviesen firmados por gente como Harlan Ellison o Theodore Sturgeon. Escribió doce volúmenes, aunque los últimos en realidad los completaron su esposa y su suegra. Estos trabajos apenas se mencionan en el corpus de su obra y se entienden como un mero asunto alimenticio, tan laterales como sus colaboraciones con revistas académicas como el *James Joyce Quarterly*, donde no solo publicó poemas (en estilo joyceano), también comentarios sobre los errores de la edición de *Finnegans Wake*.

En esos trabajos por encargo de la franquicia, el único original fue la novela *Spock must die!*, del año 1969. En ella el vulcano interpretado en la serie por Leonard Nimoy resultaba duplicado por un error en el teletransportador en medio de un conflicto, cómo no, con los klingons. Faltaban décadas para Ronald D. Moore y sus klingons fanáticos del drama isabelino («nunca has leído a Shakespeare si no lo has leído en klingon»), así que aún eran versiones más o menos obvias de los soviéticos en la Guerra Fría y Blish los leyó de ese modo, sin escapar de los tópicos más obvios de las mismas *space operas* de las que se quejaba Moorcock antes.

En la novela, el capitán Kirk debe mandar un mensaje a la Tierra. Discute con la teniente Uhura, encargada de comunicaciones, sobre el código que usarán, que indefectiblemente va a ser descifrado por el enemigo. Uhura sugiere encriptar el mensaje en la lengua del *Finnegans Wake*, «el lenguaje sintético que James Joyce inventó para su última novela, hace doscientos años. Ese lenguaje contiene cuarenta o cincuenta lenguas más, incluyendo sus términos coloquiales, algo que no tiene sentido para

nadie, salvo para los terrestres, y ahí hay solo un par de centenares que pueden internarse en él», dice Uhura.

«¿Se pueden enviar términos científicos con él?», pregunta Kirk. Uhura dice que sin duda y menciona la partícula llamada *quark*, bautizada así por el texto de Joyce, quien además había predicho la fusión nuclear en su novela.

La cita era una pequeña victoria o un acto de supervivencia. Blish escribía de *Star Trek* pero en realidad escribía de sí mismo. Imaginaba a los lectores de Joyce, a ese puñado de hombres fieles capaces de descifrar una lengua que contenía todas las otras lenguas, a esos fanáticos que habían sobrevivido los siglos. Cita perdida en una novela comercial, la mención del *Finnegans Wake* redimía a Blish de sus decisiones, de su vida, lo devolvía a lo que quería ser mientras lo alejaba de lo que era. Con ello encontraba quizás el modo de recuperar su voz, de retomar el control mientras buscaba una tradición a la que aferrarse, en un acto de libertad literaria (libertad que ejercían con felicidad los otros: Disch, Ballard, Moorcock, Spinrad, LeGuin, Silverberg, Farmer). Esa tradición le permitía encontrarse a sí mismo y escuchar los ecos de las voces que atoraba (la de Joyce, la de la poesía modernista, la que quería para sí mismo) en medio del espacio psicotrónico lleno de rayos de colores o del silencio perfecto del vacío.

Álvaro Bisama es director de la Escuela de Literatura Creativa UDP. Su último libro es *Laguna* (Alfaguara, 2018).



Luis Vaisman: «La gente que escogió a Trump evidentemente no leyó ciencia ficción» Evelyn Erlij

En 1985, cuando hablar sobre ciencia ficción en el mundo académico sonaba a disparate, la *Revista Chilena de Literatura* abrió su número 25 con un artículo titulado «En torno a la ciencia ficción: propuesta para la descripción de un género histórico». El texto estaba firmado por Luis Vaisman (1936), profesor de la Universidad de Chile reconocido por sus estudios sobre estética, narrativa y teoría del drama, por lo que ese desvío hacia un género tan popular fue visto con sospecha. Quedó claro cuando, ese mismo año, presentó el artículo como una ponencia en un congreso de la Sociedad Chilena de Estudios Literarios, en la época en que era su presidente. «Fue recibida en el silencio más absoluto. Nadie comentó nada, nadie preguntó nada. Estaban absolutamente desorientados: Vaisman habla de ciencia ficción, y la ciencia ficción no tiene cabida dentro de la gran literatura, es un género pútrido», recuerda.

En Estados Unidos el tema había empezado a estudiarse de manera seria desde los años setenta en revistas académicas como *Science Fiction Studies*, pero en Chile se necesitó un par de décadas más para que entrara en la universidad. Después de enseñar durante medio siglo largo teoría literaria y Proust, Aristóteles o Shakespeare, desde la década de 1990 Vaisman comenzó a impartir cursos de ciencia ficción a los alumnos de Literatura. En 2017 sumó un

nuevo artículo a su osadía de 1985: «¿Haría usted el amor con un delfín? Ciencia ficción: sexualidades alternativas»,¹ en el que exploró los estudios de género –otro de los ámbitos en los que fue pionero– y su relación con la ciencia ficción. Ambos ensayos serán parte de un libro compilatorio que este 2018 editará con material que publicó en sus seis décadas de carrera.

«Mi vínculo con la ciencia ficción es una relación de adolescente. Con ella tengo una deuda respecto de la terrible soledad de una diferencia inconfesable, que comparto con todos esos personajes tan raros, con todos esos mundos tan insólitos, donde todo puede ser. Yo era joven, judío y homosexual en un período en que las tres cosas eran mal vistas, y por consiguiente fue una literatura escapista para mí», cuenta el académico, arquitecto de origen, autor de *Hacia una teoría de la arquitectura* (Lom, 2015) y *Semiología arquitectónica* (Lom, 2018) y licenciado en Filosofía con mención en Literatura por la Universidad de Chile, donde fue profesor desde siempre.

«Después me empecé a interesar en los mundos alternativos y en la apertura de mente que te produce leer ciencia ficción de la buena, aunque

1 Aunque lo escribió para el Primer Encuentro de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción (Santiago, 13-15 de noviembre de 2017), finalmente no dio la conferencia y el texto aparecerá en el volumen recopilatorio de su obra.

nunca dejé de amar las historias de hombrecitos verdes con antenas. Era para mí una literatura de ficción-ficción, de imaginación, que me sacaba de lo cotidiano».

–¿Podría decirse que fue el primero en estudiar la ciencia ficción en Chile?

Acá no conozco otros antecedentes. En Chile, la ciencia ficción nació huérfana. En los años cincuenta hubo un autor, Hugo Correa, que alcancé a conocer, y que escribió *Los altísimos*, una novela que no es ninguna maravilla pero que es parangonable a las novelas buenas. Después de eso no hubo nada más, y los que se interesaron en el tema más tarde fueron Jorge Baradit y su grupo. Pero si bien empezaron como ciencia ficción rápidamente se contaminaron con fantasía. Tal como lo hice con la literatura gay, fui el primero en mi Facultad que organizó y dictó cursos universitarios sobre el tema, y lo curioso es que empecé a hacerlos después de que dejé de leer el género.

–¿Por qué perdió el interés?

A medida que me fui entendiendo, a medida que la sociedad se iba abriendo y yo ya no era simplemente un monstruo, sino una posibilidad entre otras, perdí el interés. También porque se puso de moda. Pero quise enseñarla por dos cosas: para comunicar a los alumnos los orígenes del género, para que no pensarán que había nacido con *La guerra de las galaxias*, y para mostrarles de qué manera la ciencia ficción, en todos los momentos de su historia, era de alguna manera una respuesta estética a una problemática cultural. Era una puesta en cuestión. Quise mostrarles que el género siempre tenía algo importante que decirle al ser humano.

–En su artículo de 1985 delimita las fronteras del género para diferenciarlo de los relatos de fantasía, de aventuras o de la ficción especulativa. ¿Por qué es tan fácil que su identidad se desdibuje?

La ciencia ficción, como todos los géneros históricos, tiene un decurso que acompaña su existencia. Nunca fue algo, siempre estuvo siendo algo, de manera que depende de qué año se tome. Verne, Poe y Wells son antecedentes: no pensaban escribir ciencia ficción, algunos de ellos practicaban la literatura fantástica. En ese sentido, la ciencia ficción es un punto de llegada y de partida de una tradición bastante más

antigua que es transformada introduciéndole la idea de la científicidad o de la tecnología. Para mí, basta que haya una descripción científico-técnica verosímil, aun cuando sea inexistente.

–¿Cómo podría explicarse el desarrollo escaso de la ciencia ficción en América Latina?

Algunos autores dicen que en países poco industrializados no existe caldo de cultivo para un imaginario futurista.

De manera imitativa se hizo el intento de crear revistas de ciencia ficción, de las buenas, no de las *pulp*. Pasó en Argentina y México. Argentina traducía todo lo que se podía traducir. Se creó una revista y una editorial del género, las dos de nombre Minotauro, mientras que en México hubo revistas. La mayor parte de las obras eran traducidas del inglés. En Minotauro de repente ponían un relato de algún argentino, que eran bastante malos, y en ese sentido es cierto: falta el caldo de cultivo de una sociedad que vive en la tecnología, como pasa en Estados Unidos, una sociedad tecnificada en que los conocimientos adquieren una vertiente popular de uso, aunque eso no pasa en todo el país, porque la gente que escogió a Trump evidentemente no leyó ciencia ficción. Si lo hubieran hecho, estarían horrorizados por la teoría del monstruo con poder, que es un tema del género.

–En su ensayo «¿Haría usted el amor con un delfín?», la ciencia ficción aparece como una vía para imaginar mundos en que existen sexualidades antiguamente reprimidas, como la homosexualidad o la transexualidad. ¿Cree que el género tiene una veta subversiva?

La ciencia ficción más popular se basa en repetir el mismo esquema para adormecer al lector, de manera que reconozca a ojos cerrados el formato y vea la misma película. Esas son literaturas de distracción. Mientras que la literatura sería de contracción, de concentración. A partir de los años cincuenta, el género cultiva literatura de buen nivel, que se sale mayormente de los esquemas de los libros masivos. Y porque puede mostrar una alternativa al mundo presente es que se puede convertir en una literatura, si no revolucionaria, al menos «de puesta en atención» sobre problemas del presente. Ahí se encuentran las sexualidades, que estaban prácticamente eliminadas desde el Renacimiento. La literatura realista empieza en el siglo XIX a prospectar la

«Lo distópico tiene que ver con una moda presentista, una moda de creer que el presente es todo. Ahora, si el presente es todo, entonces el futuro es negro. Dicho de otra forma, no hay propuesta para el futuro.»

sexualidad como dos cuerpos que se tocan y que tienen orgasmos.

—¿En qué época se empieza a tratar el tema en la ciencia ficción?

Las sexualidades alternativas aparecieron a fines de los años cincuenta. Hay un cuento de 1948 de Theodore Sturgeon, «El mundo bien perdido», que para mí es el primero (es sobre dos extraterrestres enamorados que fueron expulsados de su planeta). Pero, así como hay una teoría y una historia de la escritura, hay una teoría e historia de la lectura. Hoy puedes leer una novela de Jane Austen y descubrir todo el sexo que había disfrazado. En el caso de Walt Whitman, fue la crítica literaria la que obligó a leer sus poemas en clave, pero él decía con toda tranquilidad «el amor de los hombres por los hombres». Lo bonito del cuento de Sturgeon es que descubrí que el título se funda en un poema victoriano escrito en clave, de André Raffalovitch, llamado «The World Well Lost XVIII», sobre un amor homosexual.²

—¿Cómo hace el cruce entre el género y las sexualidades alternativas?

Porque leía mucha ciencia ficción y porque me interesó, en el momento en que salieron a la luz las teorías de Foucault, la forma en que se puso en tela de juicio la sexualidad. Cuando descubrí que había toda una onda de escribir sobre el tema dentro de la ciencia ficción, revisé mi biblioteca y encontré novelas como *Venus más X* (1960), también de Sturgeon. La novedad que tiene esa historia es que se trata de una raza que tiene los dos sexos al mismo tiempo.

—Es una novela muy política, como lo describe en su ensayo: «... la eliminación de las

² Raffalovich era francés, pero este libro lo publicó en inglés (*In Fancy Dress*, Londres, W. Scott, 1886).

diferencias sexuales había eliminado también las injusticias, [los] abusos, rencores y estallidos, incluso el deseo guerrero, que en ellas se habían basado, incluso los que habían llegado a poner en riesgo la existencia misma de la humanidad». Es una idea bastante revolucionaria para los años sesenta.

Hay otro ejemplo también de 1960: *La mano izquierda de la oscuridad*, de Ursula K. LeGuin, en que los sexos son estacionales, o sea, uno tiene los dos, pero no al mismo tiempo. En el caso de Sturgeon, está totalmente claro que tuvo la intención de desarmar el binomio que está en la raíz de toda la problemática social y cultural. Desde ese punto de vista, eran exploraciones serias acerca de posibilidades que el mundo contemporáneo no ofrecía.

—Hay actualmente un interés por la distopía que coincide con los tiempos de Trump y con el auge de la extrema derecha. Por ejemplo, series como *El cuento de la criada* o *Black Mirror*. Vi unos episodios de *Black Mirror* porque a mis alumnos les interesaba. Yo dejé de leer ciencia ficción el año 2000, cuando el género perdió su fisonomía y empezó a entrar en el universo de la *fantasy*. Pero, a partir de lo escrito en el último tiempo y de lo que alcancé a leer, creo que lo distópico tiene que ver con una moda presentista, es decir, una moda de creer que el presente es todo. Ahora, si el presente es todo, entonces el futuro es negro. Dicho de otra forma, no hay propuesta para el futuro: el porvenir es aterrador, es impensable, a menos que se mire desde el punto de vista de la degradación.

—¿Le parece que el origen de esos discursos apocalípticos podría estar en el Nuevo Testamento?

El cristianismo es responsable de haber generado una religión presentista, que tenía la promesa

«La ciencia ficción más popular se basa en repetir el mismo esquema para adormecer al lector, de manera que reconozca a ojos cerrados el formato y vea la misma película. Esas son literaturas de distracción. Mientras que la literatura seria es de contracción, de concentración.»

de la salvación a las puertas. Pablo nunca imaginó que cincuenta o sesenta años después de su muerte no iba a venir el fin de los tiempos. El creyente del cristianismo primitivo era extremadamente dogmático, porque se le prometía la salvación ya, y la salvación no llegaba. Cuando acabó la parte más negra de la Edad Media, el futuro empezó a estar regido por el año 1000, que sería el del fin del mundo, y se genera una especie de histeria que, después del año 1000, se convierte en histeria positiva. Cuando se llegó al 1010 o al 1020 y no pasó nada comenzó el estilo románico, las grandes confederaciones de monasterios. Después vino la peste negra, el año 1350, más o menos, y volvió la idea del acabo de mundo. Y así se podría seguir citando momentos históricos hacia adelante en que se instaló el pensamiento apocalíptico.

—¿Cree que la ciencia ficción permite una suerte de retrato psicológico de una época, si se mira como una estrategia reveladora de miedos, paranoias, obsesiones o trabas morales de una sociedad?

Creo que sí, hay revelaciones sobre la psicología de una época, pero eso rinde más frutos con la ciencia ficción contemporánea que con la ciencia ficción inicial. Sí se puede hacer un análisis sociológico y eso tal vez podría rendir en todas las épocas de la ciencia ficción. Una psicología de la ciencia ficción requeriría de un género bastante más desarrollado. Huxley y Orwell nunca quisieron ser catalogados como autores de ciencia ficción: por favor, que no los metieran en esa porquería.

—Era un insulto.

Claro. En la década del cincuenta se produce una transformación estilística importante, en

que nace un interés por crear obras de aspiraciones francamente literarias. Por ejemplo, Philip K. Dick o J.G. Ballard. La lista de autores que crean lo que se llamó la New Wave en ciencia ficción es muy larga, y eso produjo casos bien raros, como *El arco iris de gravedad* (1973), de Thomas Pynchon, que fue finalista del Premio Pulitzer y no se lo dieron por ser ciencia ficción, y que también fue finalista del Nébula, uno de los más importantes del género, pero tampoco se lo dieron por alejarse de la norma. La ciencia ficción ha influido en la «gran literatura»: Houellebecq, Murakami, Ishiburo han escrito libros con temas y estrategias propias de ella, pero se sigue viendo como un género poco serio. Es como cuando yo hice mi ponencia y se produjo el silencio mortal al final. Y creo que eso no va a cambiar nunca.

Evelyn Erlij es periodista y máster en Periodismo Literario, Comunicación y Humanidades por la Universidad Autónoma de Barcelona.

1

Ciencia ficción y crítica

Rodrigo Pinto



El lector diz- que culto suele torcer el gesto cuando escucha hablar de ciencia ficción,

como si hubiera pisado caca de perro. El modo condescendiente y la corrección política suelen sugerir el recurso a la excepción, que tiene un solo nombre (aunque pocos lo hayan leído): Philip K. Dick, tanto por películas basadas en sus relatos –*Blade Runner* y *Total Recall*, las más famosas, aunque mucho se alejen de las historias originales– como por que Bolaño, Fresán y otros escritores lo han santificado. Detrás de todo ello está la idea de los subgéneros literarios, que sitúa grupos de obras en un estatuto más cercano a la industria del entretenimiento que a la real literatura. Por lo demás, salvo raras excepciones, la ciencia ficción hace tiempo ya que se bate en retirada, por dos poderosas razones: la espiral del conocimiento hace que las ficciones sobre el futuro se tornen rápidamente obsoletas (salvo que se trate solo de un punto de partida para otras preguntas y elaboraciones) y, por otra parte, los efectos especiales del cine contienen todo lo necesario para epopeyas que solo piden suspender la necesidad de verosimilitud. Podemos pasarlo muy bien en los universos Marvel o Star Wars, sin exigirles correspondencia alguna o líneas de continuidad con este lado de la realidad. La

ciencia ficción –esa de Asimov, Heinlein o Gibson, que aspira a auscultar el pulso del futuro– es cosa de otro tiempo.

Si el nicho de lectores se reduce, con mayor razón se acortan los espacios para la ciencia ficción en la crítica literaria. Y cuando surgen esos libros en el horizonte del reseñista, suele ser porque se trata de autores consagrados y reconocidos en varias otras lides (y sí, es una manera de justificar la incursión en un género menor). Margaret Atwood, por ejemplo, candidata al Premio Nobel de Literatura desde hace décadas, ha escrito historias inolvidables –*Oryx y Crake*, *El cuento de la criada* (que tuvo película y una reciente serie que motivó la reedición del libro)– que traducen en distopías una visión muy lúcida y pesimista del presente. También está Michel Faber, publicado en castellano por Anagrama, que ha explorado el tema del otro en libros deslumbrantes por su inventiva, su estilo y la radicalidad de sus preguntas. *Bajo la piel* (que tuvo una horrible adaptación cinematográfica) y *El libro de las cosas nunca vistas* son novelas enormes, donde los alienígenas desbordan ampliamente cualquier exotismo destinado a entretener. Son el otro, y preguntar quién es el otro, o de qué modo algo se convierte en un otro (y por lo tanto en alguien), es una cuestión que interroga profundamente el presente.

Como en el caso de Faber, las elecciones de catálogo de las editoriales sitúan en el circuito a autores que habrían tenido un destino muy distinto en otras colecciones. Anna Starobinets escribe cuentos

de ciencia ficción dura, pero nunca inocentes (quiero decir, nunca puramente entretenidos) que giran en torno al cambio. La publica en España Nevski Prospects, especializada en rusos, pero no en ciencia ficción. Cuando escribí la reseña reclamé contra los *blurbs* que la presentaban como la Stephen King o la Neil Gaiman rusa. No, no. Ella se defiende sola y es una escritora interesantísima. También ocurre a la inversa. Mario Levrero decía que *La ciudad*, su primer libro editado en España, apareció en una colección de ciencia ficción, «de modo que para los españoles seré un autor de ciencia ficción. Es una pesadilla recurrente». ¿Será cierto entonces que el envoltorio es muy importante? ¿Que el catálogo editorial determina tanto el modo en que nos enfrentamos a los textos? ¿Qué hace que un libro de ciencia ficción interroge al lector que encajonó el género en el sector de entretenimiento puro? La muletilla de los capítulos de series sesenteras en blanco y negro decía «Continuará».

Rodrigo Pinto es crítico literario.

2

Hablar con la voz del alien

Janice Tapia



Cada vez que escribo sobre ciencia ficción me pregunto si estoy haciendo trampa. Me

abruman las discusiones sobre la rigurosidad del *novum* científico y me hastían los innumerables futuros distópicos que le deparan a la humanidad. Ustedes se preguntarán entonces, ¿me gusta o no la ciencia ficción?

Claro que sí, pero prefiero la más «blanda» de sus expresiones, cuando olvida el rigor científico y roza el límite de su propia definición. Ese momento que comienza a fines de los años 70, cuando feministas y *queers* invaden este género de hombres y lo hacen suyo.

Oh, sí. Esta «subliteratura» escapista va a galaxias lejanas para tener un mejor punto de vista. Huye desde un viejo orden hacia dimensiones de tiempos alternativos y espacios tan extraños que sus lectores no titubean y aceptan las nuevas normas; nuevas normalidades.

Mi *novum* favorito de la ciencia ficción es el *alien*: el otro. El que partió como personaje de óperas espaciales y que luego le dio voz a la mujer, al *queer* y al inmigrante. Quise rastrear lo que esa voz decía en medio de batallas intergalácticas. ¿Pero para qué molestarme en buscar grandes reflexiones en un género masivo? ¿Acaso no sería mejor leer directamente los discursos de

las minorías u obras de la «literatura seria»?

No, el *alien* tiene más poder. El alienígena logra exponer las metáforas sobre las que se construyen los estereotipos. Aquello que está latente en la Tierra se hace explícito y existe en esos extraños planetas. Y ese poder –según quiero creer– puede entregar verdades a la más cerrada de las mentes humanas.

Encontré lo que buscaba en la novela que fue mi objeto de estudio en mis tiempos de pregrado, no tan lejanos: *La mano izquierda de la oscuridad*, de Ursula K. Le Guin. Esta novela narra la misión diplomática de un terrícola, llamado Genly, en el planeta Invierno. Los habitantes del lugar no tienen sexo biológico hasta su periodo de celo («kémmer»), y cuando este llega cuentan con uno al azar y de manera temporal. Por eso toda la sociedad tiene la facultad potencial de ser padre o madre de sus hijos. El resto del tiempo, a los ojos del terrícola, son andróginos.

Genly conoce a Estraven, el primer ministro. Junto con el terrícola luchamos por ignorar la categoría de género que rige nuestra visión de mundo y que en Invierno es solo una performance temporal. No podemos evitar identificar a Estraven como un hombre, por su posición y carácter, lo que nos enfrenta a nuestros prejuicios. Los humanos también son juzgados por el «kémmer permanente» que determina su rol en la sociedad.

Genly y Estraven son *aliens* a los ojos del otro. Solo un viaje a través del hielo, durante el cual el reflejo del sol en la nieve los despoja incluso de su

sombra, permitirá que puedan realmente verse. Al mirar a Estraven en kémmer, Genly entiende y se despoja del miedo que le había impedido amar a este hombre que era una mujer, a esta mujer que era un hombre.

Janice Tapia estudió Literatura en la Universidad de Chile y es titulada del Magister en Edición UDP.

3

Mi singularidad quiere bailar con tu singularidad

Arelis Uribe



Estoy obsesionada con encontrar coincidencias en la diferencia y diferencias en lo

que parece igual. Como una palabra, cuya función es transmitir una idea común pero a la vez, dependiendo de quién la diga y quién la reciba, puede significar cualquier cosa.

Una vez se me ocurrió un libro: *Cosas que no puedo hacer por mí misma*. En él, entrevistaría a personas que hacen cosas que yo no sé y que necesito que existan para vivir. No sé, gente que sabe cultivar marihuana o programar. Les necesito porque no puedo hacerlo sola. Me gustaría mostrar también que aunque esos oficios son distintos igual tienen algo común, igual hay belleza, hay expresión del ser. Como eso que dijo Bolaño: ojalá conversar con un carnicero y descubrir su moral a partir de la forma en que afila los cuchillos.

Me gusta buscar patrones, descubrir si hay algún término en arquitectura que hable de la estructura y que al analizarlo encuentre su equivalente en la estructura en *storytelling*. No sé, cuando trabajaba en el MIM me subí al giroscopio, esa exhibición que te pone como un Hombre de Vitruvio de cabeza, y aprendí que la fuerza del cuerpo humano proviene del interior del abdomen. Años después escuché lo mismo en

una clase de pilates. Hace un mes un amigo cantante me explicó que la voz proviene del centro, del interior. Como si todo lo que hiciéramos naciera de un mismo lugar. Como si vivir fuera sacar energía de adentro.

Quiero lograr eso mismo con la singularidad.

Invito a un amigo a almorzar para hablar de esto. Me da dos definiciones de singularidad, a ver si encontramos puntos comunes. La primera: singularidad tecnológica. Es el supuesto de que los robots piensen por sí mismos y se reproduzcan sin necesidad de las personas y, por lo tanto, liberándose, lo que tiene un potencial amenazante. Es como en la Matrix: las máquinas nos oprimen para ser libres. Nos da miedo ser esclavos, así que usamos a otros para que lo sean.

Segunda definición: la singularidad como concepto político. Mi amigo leyó *Imperio*, de Hardt y Negri, y me explica o yo entiendo que la singularidad es la suma de las múltiples características que constituyen nuestra identidad. Como la interseccionalidad, no sólo soy mujer, soy morena, latinoamericana, hétero, periodista, etc. Soy todas esas cosas a la vez y cada una por sí misma y juntas son más que la suma de las partes.

Mi amigo me presta el libro y leo dos frases bellas. Una: «... cuando la multitud trabaja, produce autónomamente y reproduce la totalidad de la vida. Al trabajar, la multitud se produce a sí misma». Que es lo que yo decía al comienzo: las personas nos vaciamos en lo que hacemos. Coincidimos con nosotros mismos. Es esa

honestidad salvaje la que nos hace sentir y ser belleza. Y en esa belleza o felicidad o plenitud surge otra cosa, que se resume en otra cita del libro: «La multitud afirma su singularidad invirtiendo la falsedad ideológica de que todos los seres humanos que pueblan la superficie global del mercado mundial son intercambiables». Es decir, la singularidad aparece sólo en la aceptación radical de la diferencia. Todas las personas somos iguales en que sentimos, lo que nos hace diferentes es cómo expresamos lo que sentimos. Es la estética de nuestro ser. Esa es la singularidad. Y aquí nos damos la vuelta: sólo lo que asume su completa singularidad, su completa identidad, su completa diferencia, puede ser libre, porque se obedece a sí mismo.

Es tan bello. Ahí encajan singularidad tecnológica y singularidad política. Son lo mismo, son libertad, aunque provengan de vaciados diferentes.

A veces creo que esa definición también calza para el amor.

Otro día, en un carrete, me encuentro a mi amigo, sin querer. En medio de cervezas y reguetón, me dice «mi singularidad quiere bailar con tu singularidad» y a mí me impacta, me cambia, me aterriza; porque llevamos tiempo hablando de singularidades, pero por primera vez hablamos de «bailar».

Arelis Uribe es periodista y autora de *Quiltras* (2016) y *Que explote todo* (2017).

4

Esperanza y consuelo

Juan Francisco Grez



A partir de 1990, los estudios sobre el manga se han ido transformando en una disciplina consolidada en Japón. Además de contar con un corpus extenso de investigaciones, también se imparten cursos y un programa de maestría en la Universidad Seika de Kioto. Dos lineamientos teóricos priman en su análisis: el *hyōgenron*, o estudio de las características propias del manga, y el sociohistórico, al que le preocupan los aspectos históricos y socioculturales que intervienen en su escritura y lectura. Me interesa aquí el segundo, pues el manga de ciencia ficción es, probablemente, el que ha expresado de forma más intensa las continuidades y los cambios históricos del país.

Hay consenso en que el manga de CF se origina con *Astro Boy*, de Osamu Tezuka, publicado entre 1952 y 1968. Su protagonista es un androide creado por el jefe del Ministerio de Ciencia. Al darse cuenta de que su creación no podía reemplazar a su hijo fallecido, lo abandona. Años más tarde, un nuevo jefe lo encuentra y se sorprende no sólo por sus dotes sobrenaturales, sino porque puede experimentar emociones. En ese punto se convierte en un héroe que lucha contra la injusticia. La serie tuvo éxito

porque funcionaba como un consuelo, tanto para los miles de padres que perdieron a sus hijos durante los bombardeos como para los huérfanos que nunca volvieron a saber de sus familias, y que crecieron viéndose reflejados en el personaje.

En las décadas de 1970 y 1980 el crecimiento industrial japonés sin parangón tuvo un fuerte influjo en el manga. Los robots dominaron la escena, al punto de crear un nuevo subgénero, el *mecha*, con títulos como *Mazinger Z* y *Gundam*. En otra línea aparecieron trabajos obsesionados por el apocalipsis, las mutaciones genéticas y los riesgos del abuso de la tecnología, como los clásicos *Akira* y *Fist of the North Star*. Esta última narra la historia de un mundo devastado; los fuertes dominan a los débiles, pero Kenshirō, heredero de un atávico arte marcial, los defiende. *Akira* representa la fascinación y el temor por la energía nuclear. Ambos relatos manifiestan una noción común a varios momentos históricos en diversas latitudes: la tecnología nos está haciendo perder humanidad, la última esperanza se halla en lo premoderno.

La fascinación por el *mecha* y los mundos alternativos continuó en las décadas siguientes, en las que se suma un aparente mayor intercambio cultural con Estados Unidos, que ha ejercido gran influencia en las excelentes *Cowboy Beebop* (estética y argumento propios del cine *noir*), *Gantz* (juegos de supervivencia al estilo de la película *Saw*) y *My Hero Academia* (un homenaje a los superhéroes de Marvel y DC). Sin embargo, la admiración de los japoneses por su raigambre

cultural sigue intacta. «Samurai Heart» se titula el *ending* 17 de *Gintama*, uno de mis animés favoritos de CF y comedia. Gintoki es un exsamurai que vive en una ciudad llamada Edo, gobernada por los Amanto, alienígenas que la conquistaron por la fuerza y luego impulsaron avances tecnológicos a cambio de eliminar gran parte de las prácticas culturales de antaño, entre ellas los samurai (¿suena familiar?). Gintoki se lo toma bien y convive en tensa calma con los extranjeros. Pero no aguanta injusticias flagrantes ni ver sufrir a sus seres queridos, y es así como siempre salva el día. Al parecer, por más cambios tecnológicos e influencia foránea, los japoneses jamás olvidarán que su elixir vital, lo que los mantiene humanos, se encuentra en lo más profundo de sus tradiciones: en su corazón de samurai, tal como ha consignado el manga de CF a lo largo de sus setenta años de vida.

Juan Francisco Grez es cientista político, titulado del Magister en Edición UDP y editor de contenidos en la Subsecretaría de Derechos Humanos.

¿Acaso son ilegales los pisos floreados?

Andrea Palet

Este era un comercial argentino que pasaban en el cable hace unos años. Ogilvy & Mather Argentina, cosecha 2015 o 2016. Lo pasaban muy a cada rato, como el de «¿Hotel? ¡Trivago!» o los de Open English (extraño a Wachu y su «éééxito», su «de buks on de téibol, téibol téibol téibol»). En este, de la marca Blem, pero eso da lo mismo, empezaba a sonar el canon en re mayor de Pachelbel, es decir barroco oreja del mejor, y lo que se venía, si uno no ponía mucha atención —y uno no ponía—, era el enésimo aviso de algún producto de limpieza de esos que existen desde hace tanto, indistinguibles, intercambiables y tan básicos siempre, con su promesa de superbrillo galáctico imperial, su pensamiento mágico casero y su miedo inventado a los gérmenes de las tablas de cocina, que nunca le han hecho mal a nadie hasta que a alguien se le ocurrió vender la idea de que en nuestros baños y cocinas hay microscópicos ejércitos enemigos, boinas verdes en formato bacteriano, fantasmitas atómicos del Averno.

Debe haber toda una sociología de la (leve) evolución secular de la publicidad de productos de limpieza, desde su temprana conexión con el hogar burgués como santuario —y la histórica validación tramposa de la mujer como generala del polvo y los niños engominados— hasta su actual relación con cierto oscuro poder musculoso-tecnológico que asegura la eficacia y la rapidez al limpiar, algo que al parecer

necesitamos urgentemente hombres y mujeres para poder perder aun más tiempo mirando pantallitas con la boca abierta, como los lemmings inadvertidos en que quizás nos estamos convirtiendo. Pero la verdad es que la esencia del producto que se publicita acá es lo de menos. Fue otra cosa lo que se impuso en el recuerdo, una cuña que no sé si sería buena para vender limpiapisos o lustramuebles pero sí que lo era para pensar en cosas. Otras cosas.

Porque mientras algunos tienen bien aprendido su Bourdieu, los menos afortunados tenemos Blem.

Horror vacui

Era así: «No todas las casas son como las de las revistas de decoración», dice una voz de hombre riquísima en modulaciones, mientras se muestra la foto de un living immaculado y racionalista en tonos beige, como de casa sin niños ni perros. Enseguida una mano baja la foto para que veamos el living «real», que es una sala abigarrada así mal, un monumento al *horror vacui*, con todos los colores del pantone en muebles y adornos sin fin, mosaicos y crochet hasta en la chimenea y duendes de yeso en cada centímetro de superficie plana. «No todos tienen el refinaaaado criterio de un diseñador...», sigue la voz, mientras se suceden espacios hogareños que son la saturación *kitsch* de estilos decorativos que

cierta franja privilegiada de la población en todo Occidente¹ califica de inmediato y sin temor a equivocarse como «de muy mal gusto»: el marido que sorprende a su mujer con el piso nuevo de la cocina, compuesto por unas rutilantes baldosas con estampado de flores rosadas gigantes; marido y mujer en una cama matrimonial con forma de auto rojo de carreras, una mujer mayor muy bronceada con ropa dorada de leopardo en un ambiente de cojines dorados, garzas y leones dorados, sofás, cortinas, copas, copones, lámparas, todo extremadamente dorado.

«¿Acaso es ilegal tener gustos diferentes?», continuaba el audio, con unos énfasis muy teatrales. (En otra versión dicen «¿Acaso son ilegales los pisos floreados?») «Sí, él se copó con los pisos floreados... Y a ella quizás le guste *un poco mucho* el dorado... ¿Cuál es el problema? Después de todo, ¿qué es el buen gusto? ¿Quién es el que define si algo es lindo o es feo? Blem limpia, protege y da brillo a todos los objetos igual, sin distinciones. A tus objetos querelos como son, cuidalos con Blem.»

Una rápida pasada por las cuevas generadoras de memes e incluso por Soundcloud y Twitter arroja una pila de menciones. Encontré un remix bailable de la frase «¿Acaso son ilegales los pisos floreados?». Varios usuarios tienen como bio, de nuevo, «¿Acaso son ilegales los pisos floreados?». En YouTube, entre la gente que comenta el comercial —hay gente que comenta comerciales de años pasados en YouTube, me doy—, un alma aliviada tiene a bien decir: «Por fin una propaganda con la que me siento afín. No saben lo que es vivir con alguien con trastorno de acumulación y otro que le gusta el chamamé y las vacas». Lamentablemente ningún comentarista yutubista le sigue la conversación por ese lado interesante, el del choque de gustos y símbolos de distinción en la vida en sociedad, y se limitan a reírse del auto-cama o el mucho floreado.

Y sí, es chistoso el spot en tanto caricatura inocua, puesta en escena no problemática por la vía de la exageración, cuyo objetivo publicitario, además en tono de comedia, es transmitir que el mercado potencial de Blem somos todos los ciudadanos con una casa que limpiar, todos marchando al son de Pachelbel, cuicos y pueblo, modernos y aviejados, excéntricos y adocenados, amantes de los cuadraditos de lana y

compradores de lámparas en The Conran Shop, aplanadas las diferencias sociales tras ese gran objetivo refulgente que es hacer brillar las superficies de la modernidad doméstica. Blem es para todo aquel que atesore cosas. Las cosas que nos rodean, ese maná de los arqueólogos del mañana, ese montón de chatarra inminente por la que pagamos demasiado y que disponemos a nuestro alrededor para mayor comodidad, se supone, pero en el fondo para sentirnos más seguros, como si fueran una armadura desenchajada esperando el ensamble final.

Gusto y clase

Después de todo, ¿qué es el buen gusto? Este es el aporte de la pieza publicitaria para el 99,9% de la humanidad austral, que no ha leído a Bourdieu y no habla de *habitus* ni de sistemas de decodificación pero tiene una percepción pragmática muy precisa de las diferencias de clase involucradas en la elección de una alfombra. *Y a ella quizás le guste un poco mucho el dorado.* Yo le tengo especial aversión al dorado. A Trump le gusta el dorado. A Osho le gustaba el dorado. A ciertas señoras cabezahueca las asocio con un poco mucho dorado. Imagino lo que pensarían mis amigos si mi casa fuese dorada, porque yo hago lo mismo: soy prejuiciosa a la hora de juzgar, mira qué tontera, el modo en que la gente dispone las cosas a su alrededor como barrera contra el miedo.

Por eso me gusta el desafío, que en el comercial es broma pero podemos tomarnos tranquilamente en serio: *¿Cuál es el problema? ¿Quién es el que define si algo es lindo o es feo?* ¿Las revistas de decoración, en sí mismas una sucesión de copias de la copia de la copia de la revista de un amargado *trendsetter* neoyorquino que decora en blanco porque ya se aburrió de todos los colores? ¿Por qué no un artista polaco o tunecino? ¿Cuándo vamos a tomar el control de nuestras vidas, quitándoselo a la nueva temporada de Muebles Falabella? Si toda marca de distinción legítima una desigualdad social, la decoración y el consumo son políticos; también los juicios estéticos no referidos al arte sino a la vida cotidiana. Recordarlo no cambia la vida, pero podría abrirle un espacio a la memoria afectiva y cerrarlo al prejuicio. Imagínense qué ganancia en libertad.

Andrea Palet es editora de Dossier.

1 Dije todo Occidente pero ¿Rusia califica como Occidente? Espero que no, porque medio me invalida el argumento.

¿Qué estás leyendo?

Oveja mansa

Bernardita Ojeda, antropóloga y guionista de cómic

Cuando pensamos en ciencia ficción no pensamos en «humor», como si fueran géneros excluyentes: pensamos en naves espaciales, robots y una visión de futuro. Pero Connie Willis es de esas autoras que son capaces de agregar humor a todas sus novelas (como otros escritores de ciencia ficción más conocidos: Douglas Adams, Fredric Brown o Stanislav Lem con su saga de Ijon Tichy) y esta novela no es la excepción. Usando como hilo de Ariadna el trabajo de la protagonista, que es descubrir cómo funcionan las modas, Willis hace una reflexión brillante y muy divertida sobre el trabajo científico, especialmente cuando hay un premio muy prestigioso que ganar y todo lo que se ha preparado para ese importante *paper* ha salido mal.



Tiene diálogos muy divertidos y todo el aparente sinsentido de la moda se explica al final.

Connie Willis, *Oveja mansa*, Barcelona, Ediciones B, 2006, 288 páginas

Tiempos de arroz y sal

Ricardo Greene, sociólogo y editor

La premisa de esta ucronía es tan atractiva y brillante como una chorrillana: en el 1300, en vez de aniquilar a la mitad de la población, la peste negra arrasa Europa por completo. Narrada por dos almas que reencarnan en cuerpos sucesivos, la novela cuenta cómo podría haber sido la historia humana en un mundo sin blancos ni cristianos, disputado a la par por taoístas e islámicos. El descubrimiento y la conquista de América, la revolución industrial, la emancipación femenina y la era nuclear ocurren en otros tiempos, otras culturas y otras claves, con maravillas como la tabla periódica ordenada como un mandala, o las partículas elementales que, por haberse descubierto en China, se llaman no protón y electrón sino manifestaciones del Ying y el Yang. *Tiempos de arroz y sal* no tiene el carisma ni el espesor de la Trilogía de Marte, obra maestra del autor, pero expande la imaginación a zonas que nos permiten pensar otra historia y otros futuros.

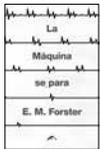


Kim Stanley Robinson, *Tiempos de arroz y sal*, Barcelona, Minotauro, 2003, 718 páginas

La Máquina se para

Francisca Torres, editora

Se ha dicho que la importancia de *La Máquina se para* (1909), de E.M. Forster, está en haber sido la primera distopía tecnológica y en haberse adelantado casi un siglo a la era de Internet. Y es verdad, pero a estas alturas ese mérito no sorprende a nadie. Porque lo relevante del relato de Forster no tiene que ver con esa pretensión anticipatoria, ni con la certeza de cómo nos siguen y nos seguirán movilizandolos mismos miedos y deseos. Tiene que ver con la forma en que las dicotomías clásicas de la literatura experimentan una inversión de sus valores. En *La Máquina se para* hay personajes cuyas necesidades se han cubierto con todas las comodidades que brinda la tecnología –La Máquina–, sin embargo habitan un mundo en el que no tienen nada; el valor de la posesión material se ha trasladado a la producción de ideas, al conocimiento y a la espiritualidad. Todo bien, hasta que los personajes empiezan a demostrar el resultado de haber perdido la conexión con el mundo: ¡oh, la deshumanización! Kuno es el personaje encargado de marginarse de la automatización para devolvernos el valor de la experiencia directa, empírica, material; la relevancia intransable, aunque cuestionada, de lo superficial. De esta manera Forster plantea un mundo de opuestos con valores invertidos, en el que los sujetos que no se ajustan a esa realidad que provee La Máquina –construida según los deseos humanos– son condenados al «desahucio» (el destierro, la muerte). Me pregunto si en 1909 ya se usaba la primera acepción de desahuciar: «Quitar a uno toda esperanza de conseguir lo que desea». Si así fue, ¿habrá querido Forster plantear una resignificación de lo que entendemos por deseo? Léanlo y me responden.



E. M. Forster, *La Máquina se para*, Madrid, Ediciones El Salmón, 2006, 86 páginas

El cuento de la criada

Paz Balmaceda, editora

Me gusta mucho esa distopía horrenda de Margaret Atwood en donde el único valor de las mujeres es parir. A partir de una guerra de la que no sabemos mucho, la fertilidad queda reducida y entonces se recluta a mujeres para tener los hijos que las parejas poderosas de un nuevo gobierno

no pueden tener. Hay una jerarquía entre las propias mujeres, definida según su capacidad reproductiva, y en muchos sentidos son ellas también las que perpetúan la violencia que viven las criadas. Es una novela del año 85, totalmente conectada con las demandas del movimiento feminista y que te enfrenta de manera brutal a la violencia contra la mujer y a temas que con urgencia dialogamos hoy, treinta años después. Es triste, violenta y angustiante. Como ocurre con muchas de las novelas de ciencia ficción, Atwood hace aquí un macabro y certero retrato del mundo al que aún hoy nos enfrentamos día a día.



Margaret Atwood, *El cuento de la criada*, reed., Barcelona, Salamandra, 412 páginas

Valis

Martín Sepúlveda, escritor

«El imperio no ha terminado.» Leitmotiv y grito de batalla de un hombre que ha recibido la luz de su creador. La última conclusión de una exégesis delirante que rebosa de significados y significantes, sin terminar de formar sus signos. ¿Es nuestro creador el único dios? ¿Es el hombre algo distinto a un microchip cargado de información? ¿Es la fe algo más que un rayo láser de conocimiento oculto? ¿Vale la pena enloquecer respondiendo estas preguntas? Probablemente sí.

Valis es la obra más autobiográfica y por ende más frenética de Philip K. Dick, una novela que juega con los límites y la naturaleza de la propia realidad hasta un punto que bordea lo peligroso. Pero la recompensa es grande: una nueva cosmogonía para los menos medidos, y un nuevo Aleph para la era digital.



Philip K. Dick, *Valis*, Barcelona, Minotauro, 2017, 304 páginas

El año del desierto

Verónica Calderón, directora creativa en agencia Felicidad Si en 2005 Pedro Mairal hubiera tenido señales de lo que sería este mundo en 2018, habría sabido que estaba publicando una escabrosa distopía que podría ser la pesadilla de una feminista. *El año del desierto* es la historia de una sociedad en degradación: la tecnología deja de funcionar, los edificios colapsan, las estructuras sociales se pierden, las mujeres perdemos el voto, los hombres

vuelven a ejercer una fuerza brutal y sexual, se pierde el lenguaje y el mundo tal y como lo conocemos desaparece. Para muchos es la metáfora de la crisis que golpeó Argentina en 2001, pero a mí esa lectura me parece lejana y fácil. Hoy basta pensar en el medio ambiente, la inmigración, el racismo, los derechos reproductivos, el derecho a voto, el desempleo: en todos ellos hemos tenido en algún momento la sensación de retroceso. Sentimos que el orden del mundo pende de un hilo y hasta una simple cuña de un político nos puede transportar al medioevo.

Pero retroceder no significa lo mismo para hombres y mujeres. Una mujer retrocediendo en el tiempo, perdiendo sus derechos, se sentiría tan amenazada, extraña y solitaria como cualquier viajero sideral. Encuentro un cariñoso farol en las palabras que dedica Ursula K. Le Guin a las estudiantes del Colegio Mills en su graduación: «Y cuando fallen, o sean derrotadas, espero que recuerden que la oscuridad es su país, donde viven, donde no se libran ni se ganan guerras, pero donde el futuro existe. Nuestras raíces están en la oscuridad; la tierra es nuestro país».



Pedro Mairal, *El año del desierto*, reed., Buenos Aires, Emecé, 2015, 320 páginas

¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?

Tamy Palma, periodista

No soy una aficionada a la literatura de ciencia ficción y, como casi todo el mundo —creo—, llegué a esta novela de 1968 por *Blade Runner*, la película de Ridley Scott. La acción transcurre en San Francisco, en un imaginario y futurista año 1992 (en ediciones recientes de la novela cambiaron el año al 2021) en el que apenas hay humanos, porque todos huyeron a Marte tras la guerra mundial definitiva. Los que se quedan intentan retirar a todos los androides del modelo Nexus 6, que quedaron como secuela, algo rendidos, porque sí, ya había ocurrido la peor pesadilla que podíamos imaginar los humanos: los androides se nos parecen demasiado. Así es como Rick Deckard, el protagonista, perturba con su caza de androides cuando realmente su intriga es con los animales que, según él, ayudan a ser más empáticos. En un punto de quiebre de la historia, el hombre que sueña con una oveja real para desarrollar la empatía mientras elimina

androides sin piedad se pregunta si es que estos sueñan. La respuesta está implícita: si no lo hicieran, no se rebelarían ante sus amos.

La ciencia ficción de Philip K. Dick me gusta porque invita a empatizar con una búsqueda existencial que a ratos parece aun más endemoniada que los androides y las ovejas eléctricas.



Philip K. Dick, *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, Barcelona, Booket, 2012, 272 páginas

Hellstar Remina

Christopher Rosales, escritor

Si algo nos viene advirtiendo la ciencia ficción desde hace mucho es que, sea cual sea nuestro futuro, será terrible. Y es que el futuro no puede sino remitir al ahora y, está claro, el mejor de los mundos posibles de Voltaire no es este. *Hellstar Remina* se hace cargo de este problema. Este manga nos muestra un futuro irreversible y proveniente del espacio exterior, que, lejos de unirnos como especie, no hace más que generar un apocalipsis humano, previo incluso al inminente fin que viene desde fuera; un planeta extraño con forma de ojo, tentáculos y boca, que devora cada astro que hay a su paso.

Aquí se plantean varios problemas: el futuro como abismo, la minucia de la vida humana, el peso de la palabra y la indocilidad del cosmos. Es el horror global el que toma fuerza y dice «no hay salida». No importan los avances tecnológicos, no importa la bondad humana (si la hay), el caos caerá con su peso intratable y dará fin a aquello que no debió existir.



Junji Ito, *Hellstar Remina*, Barcelona, ECC Ediciones, 2015, 296 páginas

Marciano, vete a casa

Rodrigo Salgado Boza, lector

Debe haber sido más o menos cuando llené de dibujos de personajes de Megaman las hojas en blanco de *Narraciones extraordinarias* de Poe, en parte porque nunca tuve el juego y en parte porque creí que me espantaría con sus cuentos, pero a los ocho no entendí nada. Y entonces un tío me lleva a San Diego, un barrio, unas cuadras que recién luego asocié a libros. Conseguí la antología *Cuentos de ciencia ficción* de Pehuén con tapa blanca y una sugerente pintura de una

ciudad destruida al centro. Ahí estaban contenidos los grandes, a los que luego hincó el diente. Bradbury y el espectacular «El ruido de un trueno», con esa sutil metáfora, tan delicada como la mariposa que trastoca toda la realidad; «Treinta días tenía septiembre», de Robert F. Young, que no entendí de niño pero al que vuelvo de vez en cuando por su melancolía adulta y tristeza mecánica. También me llevé *Marciano, vete a casa*, seguro que sólo por su título y la nave espacial sobre un fondo plateado, porque cada vez que intenté leerlo lo dejé, hasta que ya más crecido entendí el retorcido humor de Fredric Brown, que presenta a un escritor en sequía que presencia cómo el mundo es invadido por marcianos maleducados e invisibles, que insultan a todos y provocan descalabros planetarios, desde el suicidio del secretario general de la ONU al no conseguir expulsarlos del planeta hasta revelar intimidades personales a viva voz o secretos de Estado a países enemigos. Brown ya a mediados de los 50 juega con la intertextualidad y rasga la cuarta pared cuanto le da la gana, siendo graciosísimo y ácido por partes iguales.

Ahí deben estar arrumbados esos primeros libros, el acercamiento inocente a un género que supuse –con fortuna– sería algo que me gustaría y que nunca dejé, porque para qué alejarse de algo que propone lo que nunca será.



Fredric Brown, *Marciano, vete a casa*, Buenos Aires, Hyspamerica, 1982, 160 páginas