



**Biblioteca Central "Vicerrector Ricardo A. Podestá"**  
Repositorio Institucional

# **Mundos imaginarios en la literatura argentina (1875- 2006)**

---

Año  
2016

Autor  
García-Romeu, José

Este documento está disponible para su consulta y descarga en el portal on line de la Biblioteca Central "Vicerrector Ricardo Alberto Podestá", en el Repositorio Institucional de la **Universidad Nacional de Villa María**.

**CITA SUGERIDA**

García-Romeu, J. (2016). *Mundos imaginarios en la literatura argentina (1875-2006)*. Villa María: EDUVIM

**El siguiente texto ha sido leído y recomendado por el Comité de Evaluación de la Editorial Universitaria de Villa María (EDUVIM)**



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional

**Mundos imaginarios en la literatura argentina  
(1875-2006)**



# Índice

<b>Agradecimientos</b> .....	<b>5</b>
<b>Introducción</b> .....	<b>9</b>
1. Nociones por aclarar .....	11
2. Amplitud del cerco temático .....	14
3. Contexto nacional, político y cultural .....	14
4. Corpus .....	16
<b>Primera parte: Formas</b> .....	<b>18</b>
<b>I. Géneros y modos de la invención de mundos</b> .....	<b>18</b>
A. Los géneros: del mito al relato moderno .....	19
1. Primero, el mito .....	20
2. Entre mito y cuento tradicional .....	22
3. Hacia el relato moderno .....	23
B. Los modos .....	27
1. Lo maravilloso y sus fronteras .....	27
2. Lo prospectivo .....	33
3. Lo exótico .....	34
<b>II. Divergencia entre ficción y realidad</b> .....	<b>38</b>
A. Elementos básicos de la ficcionalización .....	45
1. Limitación .....	46
2. Distancia .....	47
3. Heterogeneidad .....	50
B. Coordenadas de la divergencia .....	52
1. Eje de veracidad .....	53
2. Eje espacio-temporal .....	58
3. Eje axiológico .....	64
<b>Segunda parte: Historia</b> .....	<b>75</b>
<b>III. Rupturas</b> .....	<b>75</b>
A. Periodización histórica de las ideas .....	76
1. Paradigma religioso .....	76
2. Paradigma empírico .....	77
3. Paradigma determinista .....	78
4. Paradigma absurdo .....	79
5. Hacia el paradigma digital, transiciones e hibridaciones .....	81
6. Influencia de los paradigmas en la recepción de las obras .....	86
B. Discusión del modelo occidental .....	89
1. Primera discusión: indigenismo y mestizaje .....	89
2. Segunda discusión: postcientificismo y postcolonialismo .....	102
3. Nostalgia ucrónica .....	106
<b>IV. Tres invenciones contemporáneas de mundos</b> .....	<b>109</b>
A. La invención retrógrada .....	113
1. Fenómenos de edición y de recepción .....	115
2. Innovación o regresión .....	117
3. Sistema actancial y maniqueísmo .....	119
4. Usos ambiguos del mito .....	122
B. La invención problemática .....	125
1. Posmodernismo y desencanto .....	127
2. Descomposición orgánica, recomposición electrónica .....	130
C. La invención autorreferencial .....	139
1. Parodia .....	139
2. Heterogeneidad .....	140
<b>Tercera parte: Textos</b> .....	<b>143</b>
<b>V. Espiritistas (1875-1906)</b> .....	<b>144</b>

A. Eduardo Holmberg: espiritismo positivo .....	145
B. Leopoldo Lugones: espiritismo idealista .....	153
<b>VI. Autorreferenciales (1940-2003).....</b>	<b>158</b>
A. Jorge Luis Borges: invención antirrealista .....	164
B. Ricardo Piglia: invención seria.....	176
C. César Aira: invención bufa.....	183
<b>VII. Enciclopédicos (1983-2006).....</b>	<b>189</b>
A. Angélica Gorodischer: parodia ambigua .....	190
B. Alberto Laiseca: fantasía sádica y populachera.....	198
C. Liliana Bodoc: fantasía <i>new age</i> .....	215
D. Marcelo Cohen: ciencia ficción verosímil .....	222
<b>Conclusión.....</b>	<b>235</b>
<b>Bibliografía .....</b>	<b>241</b>
I. Obras del corpus .....	241
II. Otras obras de invención y misceláneas (crítica con ficción).....	241
III. Películas .....	244
IV. Estudios críticos y entrevistas .....	244

## Agradecimientos

*Quiero agradecer por el diálogo permanente que estableció conmigo, por sus consejos muy oportunos y su paciencia ante mis angustiadas solicitudes, a Julio Premat. Quiero agradecer también: a Milagros Ezquerro por haberme animado a iniciar este trabajo y haberme orientado durante tantos años en el desenvolvimiento de mi carrera; a mis padres, Federico y Graciela, por su apoyo continuo; a Jordi Bonells y a Fernando Reati por haberme abierto varias puertas de esta investigación; a Tuka Manel y a Marina Segorbe por haberme alojado muy amistosamente durante mi estadía en Madrid; a Gaëlle Chapdelaine por su competencia bibliográfica; a Mercedes Cabrera Cuaresma por su traducción de oscuras expresiones inglesas; a Alfredo Salibián por mandarme desde Argentina algún libro gordo y pesado; a Daniel Bilous por sus clases improvisadas de literatura, impartidas durante nuestros trayectos entre Toulon y Niza; a Philippe Pastor por compartir conmigo su conocimiento de la ciencia ficción; a mis colegas de la Universidad de Toulon por haberme reemplazado cuando mi investigación me llevó a cumplir con un semestre sabático. Expreso también mi deuda a Dante Barrientos Tecún, a Geneviève Fabry, a Florence Olivier y a Teresa Orecchia-Havas, miembros del tribunal que aprobó esta investigación y que, aportándome preciosos consejos que me permiten hoy proponer un trabajo ampliamente enmendado, no se conformaron con una crítica llana. Por su pericia en mangas y demás expresiones de la cultura popular y juvenil, agradezco también a mi hija Ana Celia; y por su paciencia, a María, mi mujer.*



*Les Pygmées ne sont pas plus proches des Fées que les Patagons.*

J. R. R. Tolkien, “Du conte de Fées”, p. 143.

*Ce livre a son lieu de naissance dans un texte de Borges. Dans le rire qui secoue à sa lecture toutes les familiarités de la pensée – de la nôtre: de celle qui a notre âge et notre géographie–, ébranlant toutes les surfaces ordonnées et tous les plans qui assagissent pour nous le foisonnement des êtres, faisant vaciller et inquiétant pour longtemps notre pratique millénaire du Même et de l’Autre. Ce texte cite “une certaine encyclopédie chinoise” où il est écrit que “les animaux se divisent en : a) appartenant à l’Empereur, b) embaumés, c) apprivoisés, d) cochons de lait, e) sirènes, f) fabuleux, g) chiens en liberté, h) inclus dans la présente classification, i) qui s’agitent comme des fous, j) innombrables, k) dessinés avec un pinceau très fin en poils de chameau, l) et cætera, m) qui viennent de casser la cruche, n) qui de loin semblent des mouches”. Dans l’émerveillement de cette taxinomie, ce qu’on rejoint d’un bond, ce qui, à la faveur de l’apologue, nous est indiqué comme le charme exotique d’une autre pensée, c’est la limite de la nôtre: l’impossibilité nue de penser cela.*

Michel Foucault, *Les mots et les choses*, p. 7





## *Introducción*

---

Las cosas se duplican en Tlön; propenden asimismo a borrarse y a perder los detalles cuando los olvida la gente. Es clásico el ejemplo de un umbral que perduró mientras lo visitaba un mendigo y que se perdió de vista a su muerte. A veces unos pájaros, un caballo, han salvado las ruinas de un anfiteatro.<sup>1</sup>

La ficción literaria conforma un territorio discursivo basado en la imaginación y en la invención. Navegando entre realismo e inverosimilitud, conoce graduaciones innumerables. Quisiéramos interesarnos por los relatos que encaran, dentro del espectro, algunas formas radicales de ficcionalidad al representar civilizaciones íntegramente imaginadas o mundos inverosímiles.

Llamamos **civilizaciones imaginarias** universos organizados que carecen de una referencia real identificable y homogénea, cuyos aspectos culturales, políticos y sociales son descritos detalladamente en una obra de ficción: Tlön de Borges, la Tierra Media de Tolkien, Fundación de Asimov...

**Mundos inverosímiles** son los mundos cuyas leyes de constitución física no cuadran con las del mundo real experimentado por los lectores. Nelson Goodman (40-41)<sup>2</sup> hablaría de “versiones incorrectas” del mundo, por oposición a las “versiones correctas” ajustadas a las experiencias y a las opiniones comunes: el país maravilloso de Lewis Carroll, Tierrapaulita de Miguel Ángel Asturias, la isla caribeña de *La Princesa Primavera* de Aira...

Por oposición a los universos ficcionales posibles, realistas e inspirados de la realidad empírica, las civilizaciones imaginarias y los mundos inverosímiles expresan una ficcionalidad superlativa.

---

<sup>1</sup> Borges (1940: 440).

<sup>2</sup> Los números remiten a las páginas de la obra citada en la bibliografía.

En relatos de dimensiones muy variadas que van del cuento intercalado (“La isla” de Ricardo Piglia) a la trilogía folletinesca (*La saga de los Confines* de Liliana Bodoc), la narrativa argentina ha demostrado un notable interés por estos espacios de referencia irreal. En 1940 Borges escribía ya una condensada descripción de Tlön; en 1983 Angélica Gorodischer da a conocer una novela que restituye la historia maravillosa de un misterioso imperio en un libro de dimensiones bastante comunes. Años más tarde, Laiseca, Caparrós, Bodoc y Cohen componen relatos monumentales y enciclopédicos que develan una singular tendencia hacia un tipo de novela total, minuciosa y detallista. Al mismo tiempo, contraponiéndose a esas invenciones prolijas, Aira escribe una novela algo corta en la que funda un mundo imposible habitado por helados parlantes y pependieros arbolitos de navidad. El incremento sensible de esas invenciones entre 1940 y nuestros días –según las modalidades contrapuestas de la novela monumental y del relato escueto– señala la existencia de un campo de investigación que merece ser explorado.

El investigador dispone actualmente de varios estudios importantes sobre el tema. En *Postales del porvenir, la literatura de la anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*, Fernando Reati se detiene, no en los mundos inventados en general, sino en la literatura de anticipación. En “Política y ciudades imaginarias en la literatura argentina de las últimas tres décadas”, completa el propósito al repasar novelas posteriores a 1999, como *Boca de lobo* (2000) de Chejfec, *Borneo* (2004) de Oliverio Coelho y *El año del desierto* (2005) de Pedro Mairal, tres relatos que metaforizan un destino argentino regresivo sobre la base de un imposible físico.

Esa misma idea de regresión –que en estas últimas décadas y desde una visión postmoderna ha sustentado una interpretación pesimista de una América Latina descompuesta– orienta el tercer capítulo, “La ciudad *amoderna*”, del libro de Gisela Heffes: *Las ciudades imaginarias en la literatura latinoamericana*. Este trabajo aporta mucho a una interpretación cronológica y contextual de los espacios imaginarios ya que describe, en relación con una historia de las ideas, tres etapas de la invención espacial en su expresión urbana: la de las utopías nacionales decimonónicas (Miranda, Sarmiento...); la de las utopías anarco-socialistas (Quiroule, Dittrich...); la de las desintegraciones contemporáneas (Balza, Belli...).

Sugestionados por los trabajos de Reati y de Heffes, nos hemos interrogado sobre las características elementales y originales de tales entelequias. Para aclarar el caso, hemos examinado primero los modos literarios de la invención de mundos y de civilizaciones antes de hacer un repaso histórico que permitiera percibir genealogías, tradiciones e innovaciones, no sólo en el contexto nacional argentino, sino también –escala indispensable en el análisis de un fenómeno de intertextualidad universal– en el contexto occidental global. El estudio de los textos mismos nos ha ayudado luego a destacar regularidades y contrastes. Esas tres etapas (cotejo de las formas, repaso de la historia y análisis de los textos) han permitido describir, transversalmente, la relación que mantiene el contexto cultural y político con la creación literaria de universos imaginarios en cuanto indagación de problemáticas sociales y estéticas propias al ámbito nacional.

## 1. Nociones por aclarar

En su *Dictionary of imaginary places*<sup>3</sup>, Alberto Manguel expone los criterios de selección que los llevaron, a él y a Gianni Guadalupi, a componer una lista de unas mil referencias. Inspirado por la erudición subjetiva, plantea de entrada la arbitrariedad del sistema, evocando argumentos sin firmeza acerca de tal o cual elección y multiplicando las expresiones de la cavilación: “quizá... nos atreveremos a sugerir...”. Manguel justifica por ejemplo la inclusión de la mansión de los Baskerville (Conan Doyle) por su carácter pesadillesco y al contrario el rechazo del cuarto de Bouvard y Pécuchet (Flaubert) por pertenecer al orden de lo posible. En cuanto a la isla de Robinsón (Defoe), que también pertenece al orden de lo posible, la ha incluido igual, a causa de su capacidad por aludir a las nociones de evasión, soledad y sueño (Guadalupi, Manguel: 9). Ocurre que Manguel se enfrenta al hecho de que toda ficción participa en fabricar mundos imaginarios. Incluso el relato realista construye un edificio verbal que no es la realidad misma. Por lo tanto, si nos dispensáramos de definir dentro de cierto límite los modelos particulares de mundos imaginarios que proyectamos estudiar,

---

<sup>3</sup> La obra ha sido consultada en la traducción francesa. Esa versión es la que aparece en la bibliografía. Sin embargo, en este caso como en el de las otras obras extranjeras que consultamos en su traducción francesa, nos ha parecido más oportuno citar el título original.

correríamos el riesgo de tener que cubrir todo el espectro de la invención literaria, o de asumir la subjetividad de Manguel.

A propósito de la invención de ciertas ciudades por autores latinoamericanos (Santa María de Juan Carlos Onetti, Comala de Juan Rulfo y Macondo de Gabriel García Márquez) y oponiéndola a la referencia, por otros escritores, de ciudades existentes (el París de Cortázar, el Distrito Federal de Carlos Fuentes...), Dunia Gras Miravet escribe:

[...] diversos críticos han observado coincidencias entre las limitadas referencias descriptivas de Comala que aparecen en *Pedro Páramo* con la zona del sur de Jalisco de donde procede el autor mexicano [...]. En cuanto a Macondo, desde hace ya años se erige en Aracataca, pueblo natal del escritor colombiano, un museo de Macondo, en el que se afirma la completa identificación entre ambos espacios, el real y el imaginario. Aseveración sostenida, también, por parte de la crítica, en cuanto a la identidad híbrida de la Santa María de Onetti, una ciudad con la misma luz que Montevideo pero que sugiere, por el nombre truncado (Santa María de los Buenos Aires), el referente velado a la capital argentina.

Por todo ello, comprobamos que las supuestas fronteras entre ciudades reales y ciudades imaginarias están compuestas por límites difusos, ya que, a fin de cuentas, en ambos casos, nos encontramos ante espacios igualmente ficcionales (a pesar de la supuesta referencialidad de los nombres), a creaciones igualmente heterogéneas e híbridas, con elementos de ambos mundos, el real y el imaginario, aunque sea en distinta medida. (Gras Miravet: 152-153)

La dificultad en estimar la tasa de ficcionalidad de los espacios de novela se ha agudizado durante este último siglo en la medida en que la realidad concreta ha perdido su carácter unívoco. El relativismo ha llevado a considerar nuestro mundo como un mundo posible más: la idea de una realidad central a partir de la cual derivaban infinitas variantes, clasificadas por el grado de su mimetismo, ha sido sustituida por la idea de realidades paralelas. Escribe Antonio Garrido Domínguez:

[...] en cuanto se acepta la existencia de múltiples mundos, ninguno de ellos ha de verse necesariamente como representación de los demás; se trataría de mundos paralelos, sin una relación de jerarquía entre sí. De este modo se rompen las ataduras –ciertamente milenarias– que hacen del mundo actual el fundamento y el punto de referencia inevitable de cualquier construcción artística. (Garrido Domínguez, 1997: 16)

Pese a todo, no faltan los estudiosos que intentan establecer distinciones de gradación y oponen por ejemplo mundos imposibles y posibles. Según Pavel, estos se distinguen del universo real dentro de un juego de probabilidades racionales mientras aquéllos escapan a esa racionalidad (Pavel: 68-69). Por más sensata y comprensible que sea, la distinción es científicamente problemática cuando se trata de diferenciar mundos que no choquen frontalmente con las creencias del lector. Supondría en efecto que estudiáramos minuciosamente la probabilidad racional de cada mundo imaginario, con la dificultad de tener que manejar disciplinas y doctrinas complejas –desde la biología molecular hasta la física cuántica y la teología– para lograr determinar con precisión si la generación científica de dinosaurios en el siglo XXI tiene algún grado de probabilidad o no. Broma aparte, la única distinción que nos parece inmediatamente aseverable es la distinción entre mundo verosímil, adecuado a la experiencia subjetiva del lector, y mundo inverosímil, no adecuado a esa experiencia. La báscula se produciría pues en el momento en que el lector reconoce que la obra describe un mundo sin referencia real. Ello justifica las expresiones citadas más atrás –“civilizaciones imaginarias” y “mundos inverosímiles”– que no remiten a representaciones ficcionales de nuestro universo, sino a fantasías enfáticamente antimiméticas. A ellas habrá de recurrir nuestro corpus.

Como ya lo expresamos en los primeros renglones de esta introducción, distinguimos pues dos modelos de invención de mundos que pueden ser ilustrados respectivamente por el sueño absurdo de *Alicia en el país de las maravillas* (1865) de Lewis Carroll y por la minuciosa, amplísima y sistemática creación del *Señor de los anillos* (1954-1955) de John Ronald Reuel Tolkien que cuenta con miras enciclopédicas muy ajenas al *non-sens* de su predecesor: por un lado, el argumento discontinuo, las lógicas tangenciales y las asociaciones irracionales de lo absurdo y lo onírico; por otro, la narración continua y la descripción metódica de culturas y territorios enteros ajenos a nuestra realidad... En ambos casos, el mundo imaginario es creado con el propósito deliberado de exhibir su carácter irreal y fabuloso ante el lector.

## 2. Amplitud del cerco temático

El campo literario forma una continuidad cronológica y genérica accidentada de la que se pueden destacar algunos extremos (pongamos por ejemplo el cuento de hadas y la novela naturalista), pero su funcionamiento no se puede aclarar del todo si no se contemplan ciertos elementos intermedios (por ejemplo lo fantástico y lo real maravilloso) cuya comprensión exige aproximarse al proceso histórico de la literatura.

Por ello nos internaremos a modo de reflexión inicial (primera parte: *Formas*) en el conjunto de las modalidades narrativas que nutrieron la invención de mundos, desde los orígenes míticos y tradicionales hasta las innovaciones más recientes. Se justificará en ese marco una descripción general del tema que cumpla con cierta ambición teórica y que permita determinar los rasgos generales y las genealogías del género en su aspecto universal. Rastrear esas genealogías nos permitirá ver cómo cada nueva etapa comenta las anteriores (segunda parte: *Historia*): al mismo tiempo que van cambiando los modelos literarios –según un juego de rupturas y mutaciones de compás más o menos regular– no se abandonan nunca del todo formas y percepciones anteriores que se van reciclando y reinterpretando. Evolución y regresión, ambas tendencias tendrán que ser consideradas en nuestro estudio. De ahí, se podrá pasar al caso argentino (tercera parte: *Textos*) y proponer una genealogía de la invención nacional de mundos que permita comprender, desde las obras de Holmberg y de Lugones hasta las de Cohen y de Laiseca, cómo se pasa de los paradigmas decimonónicos a los de la cultura de masas y de la revolución digital.

## 3. Contexto nacional, político y cultural

Cabría además interrogarse acerca de la relación que las obras mantienen con el medio social y político argentino. Por ejemplo, la publicación de *Kalpa imperial* de Angélica Gorodischer el año en que se acababa la dictadura iniciada en 1976 ocurre en un entorno muy diferente al de la publicación, durante la restauración económica que sucedió a la crisis de 2001, de *Donde yo no estaba* de Marcelo Cohen. Recordemos que gran parte de esta problemática contextual conforma el meollo del estudio de Fernando Reati, *Postales del porvenir...* Por

diferente que sea la perspectiva que escogemos, no cabe duda que compartimos muchas de las observaciones de Reati acerca del medio de producción de las ficciones superlativas. También el trabajo de Gisela Heffes, que relaciona la invención con las ideas de tres épocas sucesivas, confirma la importancia del contexto, por lo menos en su aspecto ideológico.

Ese contexto se define también en relación con un medio cultural particular. Mientras las obras escritas hasta los años setenta y ochenta integraban un sistema de difusión cuyas características se conocen bien, los cambios intervenidos a partir de los noventa están suscitando nuevas perspectivas críticas. La globalización económica y sus efectos sobre las poblaciones de los países periféricos; las mutaciones tecnológicas que han favorecido la ampliación y la unificación de los públicos; la creciente fluidez e interactividad de las comunicaciones; la influencia de nuevas manifestaciones de la industria cultural, como los videojuegos, todo ello nos ha animado a reevaluar las condiciones de recepción y de difusión de las obras literarias basándonos en los trabajos de Raymond Williams y de los *Cultural Studies*. Asimismo, la obligación de comprender esas nuevas prácticas nos llevará a utilizar materiales que carecen, entre los representantes de la crítica literaria universitaria, del prestigio suficiente para otorgarles el estatuto de documentos científicos. A modo de ejemplo, citemos la enciclopedia Wikipedia. No cabe considerar este proyecto comunitario como una fuente de información secundaria y científica (aunque llegue a serlo en algunos artículos de calidad), sino como el yacimiento primario en el que se pueden recolectar nociones muy recientes, producidas por la cultura globalizada que las obras de referencia de la cultura normalizada y académica hispánica (por ejemplo el *Diccionario de la Real Academia*) no han recogido aún, tal como los conceptos de *friki*, ciberpunk o *nerd*.

Apreciaremos así la ruptura que cierta crítica (Baudrillard, 1981) sitúa en los ochenta y noventa pero que ya es visible en obras adelantadas de los setenta (Cortázar, 1975) con la introducción de una cultura parche, una fragmentación del saber y múltiples procesos de mezcla que perturban las jerarquías culturales anteriores. Sabemos también que gran parte de esos fenómenos de recomposición estética reflejan (en obras como las de Piglia o Aira) las importantes mutaciones impulsadas por el neoliberalismo (estudiadas por Reati y Sarlo). Éste afectó desde los años setenta el campo económico, provocando una reorganización brutal de la



industria cultural y de los públicos populares. Abandonados por el retroceso de un Estado soberano que desiste de su antigua misión de difundir una cultura nacional homogénea y oficial, tales públicos se van permeabilizando a una cultura globalizada. Ésta es determinada cada vez más en una escala internacional mediante formas multimedias y peritajes tecnocráticos y cada vez menos en una escala local mediante la escritura impresa y saberes orgánicos.

#### 4. Corpus

La lista de textos seleccionados para ilustrar el tema resulta relativamente heterogénea, lo cual podría ser un obstáculo a la definición de un objeto científico coherente. Observaremos sin embargo que tal diversidad es inherente a una noción tentacular que se mueve entre literatura utópica, paraliteratura retrógrada, invención culta, sátira social, parodia y anticipación tremendista... Así se explica la convivencia de la saga juvenil de Bodoc con la distopía sadomasoquista de Laiseca, el absurdo inverosímil de Aira con la ciencia ficción analítica de Cohen... Podríamos haber reducido fácilmente esa heterogeneidad, dedicándonos por ejemplo exclusivamente a la fantasía retrógrada y añadiendo al estudio de Bodoc y de Gorodischer otras novelas del género, como las de Carlos Gardini. Mas, así sólo hubiéramos alcanzado una visión restringida que hubiera excluido la posibilidad de revelar estrategias variadas, dirigidas a públicos múltiples y que incluyen influencias diferentes, desde Sade hasta Borges. En realidad, atenuando sus efectos divergentes, la heterogeneidad y la aparente arbitrariedad del corpus nos han permitido abarcar un panorama apropiado al estudio teórico de los caracteres generales de la ficcionalidad superlativa.

Los títulos seleccionados para el desarrollo de esa etapa de análisis textual son:

-Eduardo Ladislao Holmberg:

*Viaje maravilloso del señor Nic-Nac al planeta Marte*, 1875.

-Leopoldo Lugones:

“La lluvia de fuego (Evocación de un desencarnado de Gomorra)”, 1906.

-Jorge Luis Borges:

“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, 1940;

“La biblioteca de Babel”, 1941.

-Angélica Gorodischer:

*Kalpa imperial*, 1983.

-Ricardo Piglia:

“La isla”, 1991.

-Alberto Laiseca:

*Los Sorias*, 1998.

-Liliana Bodoc:

*La saga de los Confine I. Los días del venado*, 2000;

*La saga de los Confine II. Los días de la sombra*, 2002;

*La saga de los Confine III. Los días del fuego*, 2004.

-César Aira:

*La Princesa Primavera*, 2003.

-Marcelo Cohen:

*Donde yo no estaba*, 2006.

## *Primera parte: Formas*

---

### **I. Géneros y modos de la invención de mundos**

Las civilizaciones imaginarias y los mundos inverosímiles están eximidos de la referencia inmediata a la realidad empírica. Los modos narrativos que se dedican a su exposición describen situaciones que no han de cuadrar con la experiencia común compartida por las personas reales. El primero de esos modos es lo *maravilloso*, herencia animista transmitida por las literaturas orales a la literatura escrita. El segundo es lo *prospectivo*, proyección en el futuro de la imaginación creadora y preocupación por el porvenir. El tercero es lo *exótico*, modo promovido por los relatos de viajes verdaderos y por la expansión europea iniciada durante los grandes descubrimientos.

Antes de examinar esas nociones fundamentales tendremos sin embargo que evocar las grandes expresiones genéricas que se ocupan tradicionalmente de la invención de mundos: el mito, el cuento popular, la ficción moderna. El repaso de esos architextos, por mucho que se los haya estudiado, es indispensable ya que lo maravilloso, lo exótico... (es decir los ingredientes básicos de los universos imaginarios) implican nociones muy diferentes según se insierten en las estructuras del mito, del cuento tradicional, del cuento gótico o de la novela contemporánea, a causa no sólo de las particularidades del género que los recoge, sino porque ese género refleja las representaciones mentales propias de la época y del medio que lo producen.

## A. Los géneros: del mito al relato moderno

La evolución de las formas literarias hace que los géneros más recientes seleccionen, recuperen o releguen elementos de los géneros más antiguos. Así, la invención de universos se genera y regenera permanentemente dentro de un campo amplio y variado en el que se articulan grados de ficcionalidad e intenciones ideológicas muy heterogéneas que van transformándose con el tiempo<sup>4</sup>.

Esos intercambios y tránsitos seculares que comunican las diferentes formas literarias entre sí componen un sistema dinámico, históricamente inestable, dentro del cual es difícil recortar algún modelo ideal. Por lo cual, sólo podemos determinar ciertas categorías (el mito, el cuento tradicional, la crónica del descubrimiento, el cuento moderno, la novela...) partiendo de textos concretos, como por ejemplo:

1. los mitos de la tradición maya recogidos por el *Popol Vuh* o los de la tradición griega recopilados en la *Ilíada*, la *Odisea*, la *Teogonía*... que rescatan una creencia y un dogma;
2. los cuentos tradicionales y populares, como los colectados por los hermanos Grimm, que cumplen con una función iniciática, dirigida sobre todo a los niños;
3. las crónicas de Indias que incluyen a autores que van de Cristóbal Colón a Antonio de León Pinelo y reflejan el crédito que ellos atribuían a ciertas invenciones religiosas (el Paraíso terrenal...), míticas o literarias (las Amazonas, La Florida...);
4. los cuentos cultos, decimonónicos y contemporáneos escritos por Lugones, Darío o Borges, que exploran todas las posibilidades de lo maravilloso, de lo extraño y de lo fantástico;
5. y por fin las novelas de los siglos XIX a XXI, como *Alicia en el país de las maravillas* o *La Princesa Primavera* de César Aira, que expresan lo

---

<sup>4</sup> Podemos, para aclarar esta perspectiva histórica, evocar cómo en relación con la épica medieval la literatura contemporánea pudo producir en una misma generación de escritores el *Finnegans Wake* de Joyce (1882-1941) y *El señor de los anillos* de Tolkien (1892-1973).

maravilloso y lo extraordinario en una sociedad tecnológica y científica obsesionada por lo verosímil.

Las dos primeras categorías pertenecen a formas antiguas originalmente representativas de las literaturas orales que han sido, en alguna etapa de su transmisión, recogidas por escrito. Las tres siguientes corresponden al relato moderno, en el sentido amplio de la palabra, y se reparten por un eje de veracidad que iría desde el testimonio algo confuso de exploradores que ven o imaginan lo que no existe, hasta la invención estafalaria asumida.

## **1. Primero, el mito**

Jardín de las Hespérides griego, Edén hebreo, Xibalbá quiché..., los territorios imaginarios se elaboran inicialmente dentro del arquetipo mítico y religioso. Concebidos entonces como representaciones verídicas del mundo, servirán luego de catálogo para mundos voluntariamente inventados al ser degradados en sistemas simbólicos e irreales por las culturas posteriores.

En la introducción a *L'univers, les Dieux, les hommes*, Jean-Pierre Vernant sitúa el mito en relación con los otros dos modelos narrativos del mundo griego: el histórico y el literario (10). Mientras éstos asumen, según el helenista francés, formas escritas, fechadas y reivindicadas por un autor-firmante y se reparten distintivamente los atributos de realidad e irrealidad, el mito posee un estatuto más difuso: se presenta como un relato antiquísimo, rescatado de épocas antediluvianas; no busca las causalidades en las acciones humanas y en el mundo material, sino en principios sagrados e ideales; no surge de la fantasía creadora individual, tampoco del testimonio histórico, sino de la transmisión generacional y de la memoria común. Es el producto de una sociedad sin escritura en la que el relato original se va armando, completando y modificando al mismo tiempo que se transmite de generación en generación. Al contrario, el relato literario es un texto fijado por la escritura que expresa el orgullo individual del autor (ya sea anónimo, nombrado por un seudónimo o firmante asumido). La recuperación del mito original (oral y sagrado) por la literatura (escrita y profana) reduce aquel texto arcaico al estatuto de fragmento, de referencia y de cita. Esta distinción toca tanto el polo creador como el polo receptor.

Según Roger Caillois (1938: 154), el mito, convertido en objeto literario y estético destinado al goce individual, pierde su calidad de doctrina y de creencia impuesta a la comunidad. Lo mítico por lo tanto no se define sólo a partir del texto mismo. Se constituye también a partir de las inflexiones, históricamente variables, de su recepción. Lo que llamamos mitología griega sería hoy –si excluimos su restauración por el psicoanálisis– fuente de placer estético y habría perdido su carácter original, verídico y reglamentario. Según Thomas Pavel (99-100), tal evolución en la manera de recibir los mitos plantea el problema de su estatuto en relación con la realidad. En efecto, el personaje mítico no es considerado como imaginario por la cultura que lo produce mientras que la sociedad moderna lo ficcionaliza hasta confundirlo con un personaje de novela. Para un griego antiguo, Hércules es real, mientras que para un contemporáneo de Flaubert, tanto el semidiós griego como Madame Bovary son fictivos. Si el mito representaba originalmente una realidad sagrada, superior a la realidad profana o a la ficción asumida, su reducción en fábula supuso una revolución del régimen de la veracidad.

Ahora bien, como lo observa Jean-Pierre Vernant (8-9), sólo conocemos esos grandes mitos griegos a través de las múltiples, alusivas y a veces contradictorias retranscripciones cultas que se hicieron cuando dejaron de circular como materia viva. Notemos que gran parte de las mitologías precolombinas perduraron gracias a un fenómeno semejante a través de retranscripciones diversas elaboradas por indios colonizados o por misioneros. Hemos de concluir que la materia mitológica, griega o precolombina, que llegó hasta nosotros es sobre todo una construcción precaria, en parte selectiva y arbitraria, que se fue elaborando mediante un proceso de *collage* literario propiamente intertextual. En relación con estas áreas culturales, lo que llamamos mito tiene en realidad un carácter sumamente literario y el calificativo “mitológico” que seguimos atribuyendo a ese corpus no sería sino el vestigio de una función pasada, anterior a la retranscripción. Reconozcamos entonces que el uso literario del mito –tal como aparece por ejemplo en el teatro del siglo XX en obras de Cocteau, Sartre, Anouilh, Marechal o Cortázar– no es el mito mismo y conlleva una manipulación de las nociones antiguas, adaptadas y modificadas para reflejar realidades y preocupaciones nuevas.

## 2. Entre mito y cuento tradicional

El mito original comparte además varios aspectos formales con otras narraciones primitivas: tanto el relato actualizado por el chamán que inicia al joven púber (mito) como aquel que los padres leen para facilitar el sueño de su hijo (cuento) son relatos sin autor, viejas historias que disfrutaban de la mágica capacidad de poder ser repetidas *ab aeterno* y *ad infinitum*. Por muchas versiones que tengan, se presentan siempre en cada actualización como la palabra recogida de un pasado lejano. Carácter repetitivo y ausencia de un autor personal identificado, tales son los puntos comunes que definen el acto de comunicación de estos dos tipos de texto.

Además de esa semejanza que reúne el mito con el cuento en el acto de difusión y de transmisión, otros factores pudieron llevar a confundirlos. El romanticismo por ejemplo –y el alemán en particular– desempeñó un papel importante en el rescate y en la transformación de tradiciones orales a las que se les otorgó a menudo, paralelamente al surgimiento del concepto de folclore, el calificativo de “nacionales”. La psicoanalista jungiana Marie-Louise von Franz describe en las páginas introductorias de *Interpretation of fairy tales* (15-17) cómo los cuentos de hadas fueron utilizados por intelectuales alemanes (entre ellos Karl Philipp Moritz, 1727-1793) para alimentar un neo-paganismo anticristiano, vitalista y telúrico que buscaba en la supuesta sabiduría tradicional del terruño las raíces de una cultura nacional auténtica. Tal movimiento, desarrollado al margen del *Sturm und Drang*, no sólo incluyó los cuentos populares de tradición oral. Asimiló también relatos de la épica medieval y el ciclo mitológico escandinavo que proponían una alternativa germánica a los mitos bíblicos o clásicos impuestos hasta entonces por la tradición académica. El trabajo de Richard Wagner, que tendría una influencia decisiva en las invenciones de la fantasía heroica “a lo Tolkien”, representa el término perfecto de esa tendencia. Así se les atribuye a todos los relatos tradicionales, confundidos por la mirada literaria moderna que no distingue más mito, cuento y épica, la posibilidad de definir un territorio, no el ficticio que describen (Valhalla de la mitología, palacio encantado del cuento de hadas...), sino el territorio real que los produce, como conjunto cultural representado por un espíritu autóctono, distintivo de lo ajeno. Ese espacio es la Nación.

El hecho de haber compartido cierta forma de transmisión oral y de haber padecido luego la recuperación nacionalista no debe disimular no obstante las profundas diferencias de función y de intención que distinguen, en su forma original, el cuento tradicional y el mito: éste apunta una realidad sagrada, expresa la alta exigencia dogmática que funda la creencia religiosa y regula las relaciones sociales y nacionales; aquél asume un carácter profano y ficcional, ofrece los instrumentos que le permiten resolver al individuo, en su etapa de desarrollo infantil, los problemas planteados en su entorno familiar<sup>5</sup>. Sociedad, dogma y comunidad por un lado; familia, enseñanza e individuo por otro: el mito define los orígenes de un grupo según criterios territoriales y culturales; el cuento determina el origen de un individuo en términos de aprendizaje y de madurez. Por eso los espacios referenciales son muy diferentes en ambos relatos. El mito nombra y sitúa espacios verdaderos (Atenas, Cnosos, Quiché...), inventados (Campos Elíseos, Jardín de las Hespérides, Xibalbá...) o magnificados (Monte Olimpo...) que dibujan un mapa en el que la comunidad debe reconocer lo propio y lo ajeno, lo sagrado y lo profano. El cuento en cambio mantiene todo en una difusa generalización –organizada en torno a arquetipos esquemáticos (la selva embrujada, la cabaña humilde, el palacio estupendo...)– que corresponde perfectamente a un reparto funcional y a la percepción espacial del niño, incapaz hasta cierta edad de representarse ubicaciones y orientaciones posibles fuera del espacio doméstico, o a la del campesino, atado a la tierra en que nació por rígidas estructuras sociales y económicas. Observemos que las adaptaciones posteriores, como las de Perrault, conservan el carácter indeterminado y funcional del espacio. Pero ya no lo hacen limitadas por las representaciones del receptor o del productor, sino para aprovechar el carácter universal del arquetipo primitivo y mantener el mundo maravilloso fuera de la referencia real, prosaica y desencantada.

### **3. Hacia el relato moderno**

Los espacios imaginarios de la ficción moderna se diferencian de los del mito y de los del cuento tradicional por su ficcionalidad implícita y su precisión, a veces abrumadora (ver los mapas, las descripciones y las toponimias que Tolkien

---

<sup>5</sup> Ver Bettelheim.



va elaborando durante varias décadas). El relato moderno refleja las preocupaciones de la época, que tienen poco que ver con las preocupaciones de las sociedades tradicionales. Por ejemplo, el lector contemporáneo se distingue de públicos anteriores al manejarse en una compleja red de influencias y de juicios contradictorios entre los cuales intervienen su familiaridad con los sistemas enciclopédicos, ordenados y sistemáticos, elaborados desde el Siglo de las Luces; su racionalismo y su escasa tolerancia por lo inverosímil; su conocimiento de comarcas y países lejanos –en el tiempo o en el espacio– que le otorga una conciencia más exacta de la diversidad y semejanza de las culturas; su facultad de lector moderno que le permite tener un ejemplar de la *Odisea* y otro de *La vie quotidienne en Grèce au temps de la guerre de Troie* de Paul Faure... Al contrario de los espacios fictivos arcaicos –y fuera de relatos que pretendan parodiar textos más antiguos como por ejemplo los relatos épicos de Italo Calvino–, el espacio de las ficciones superlativas modernas será escrupulosamente detallado y conscientemente imaginario, aunque no vacile en recuperar espacios del cuento y del mito a modo de referencia intertextual y genérica, como el palacio de *La Princesa Primavera* en César Aira o los infiernos de *Los Sorias* en Alberto Laiseca.

La percepción del espacio se modifica pues en función del contexto mental de cada época. Y si cambia el espacio real, también cambia el espacio imaginario. Así es como, sucesivamente, la Ilustración relega lo maravilloso a los *cabinet* de curiosidades; el romanticismo inventa lo fantástico; el siglo XX comprueba ciertas intuiciones decimonónicas con la ciencia ficción, subgénero que muchos consideran moderno por antonomasia. Maravilloso, fantástico, ciencia ficción, Roger Caillois (1958: 22-23) establece una relación entre estas tres formas de lo irreal, que traducirían tres etapas sucesivas de la preocupación humana por dominar el mundo:

1. el cuento de hadas expresaría los deseos ingenuos de un hombre enfrentado a una naturaleza que aún no había aprendido a dominar;
2. los relatos fantásticos traducirían el pavor de ver de repente la regularidad universal, elaborada tras un arduo esfuerzo intelectual y científico, derribada por fuerzas incompatibles, nocturnas y primitivas;

3. el relato de anticipación reflejaría la angustia de una época para la cual la ciencia no representaría más una protección contra lo inconcebible, sino un loco impulso hacia la catástrofe.

La teoría de Caillois es particularmente elegante. En cuanto a la ciencia ficción, la podemos relacionar con algunas reflexiones que Borges expone en su famoso prólogo a *Crónicas marcianas* de Ray Bradbury<sup>6</sup>. Allí (1975-1988: 28), el autor argentino evoca, como modelo precursor del dispositivo ciencia-ficcional, las hipótesis de John Wilkins (1638) que sientan el viaje a la Luna como posible. Se deduce que cierta literatura especulativa (de ciencia ficción o aparentada) describe posibilidades realistas y no hechos inverosímiles. Los relatos de ciencia ficción –ocurran en el presente o en su futuro– convocarían pues un futuro posible. De ahí que se haya relacionado el género con el realismo y no con la fantasía. Pero tanto Caillois como Borges sólo contemplan casos extremos. Su visión de una sucesión cronológica y de una anticipación verosímil no considera la existencia de una ciencia ficción que, entre los viajes galácticos y las espadas láser, reproduce maravillas arcaicas y optimistas. Caillois tampoco deja sitio a la fantasía heroica que recicla mitos y cuentos de hadas en una de las ramas más populares de la novela contemporánea. Ignora igualmente la constitución, en pleno auge del positivismo y por parte de Lewis Carroll y James Matthew Barrie, de dispositivos maravillosos basados en el onirismo y en las ocurrencias infantiles. O sea que el cuento de hadas sería desbordado por una forma maravillosa –que no sería constantemente ingenua– capaz de contaminar incluso la ciencia ficción. Por lo tanto, maravilla y prospectiva no son sucesivas sino en su momento de aparición, ya que luego compiten e incluso conviven una con otra<sup>7</sup>. Si no coincidimos con Roger Caillois en la idea de una sucesión exclusiva y de una disparidad absoluta y si insistimos en considerar una gran variedad de matices, aceptamos en cambio que pueda dominar, en algunas expresiones canónicas y extremas, la oposición conceptual entre cierto optimismo arcaico y cierto pesimismo prospectivo.

---

<sup>6</sup> Para un estudio de este prólogo, ver Brunet.

<sup>7</sup> Sobre la relación ambivalente –que incluye formas radicales de hibridación– entre fantasía heroica (maravillosa) y ciencia ficción, ver Besson (38-45).

Veamos ahora cómo el último y tercer género definido por Caillois (la anticipación y la ciencia ficción) mantiene una relación intrínseca con la invención de mundos. Michel Butor escribe:

La agencia turística de la ciencia ficción propone a sus clientes tres tipos principales de espectáculo, que se pueden clasificar en las categorías siguientes: la vida futura, los mundos desconocidos, los visitantes imprevistos. (Butor, 1953: 225)<sup>8</sup>

Estas tres categorías generan: (1) mundos futuros anunciados por la invención profética; (2) mundos desconocidos descubiertos mediante el viaje de ida de terrícolas; (3) mundos desconocidos revelados mediante el viaje de venida de extraterrestres. Observemos que el caso 3 es una simple inversión especular del caso 2, ya que ambos relativizan los valores de nuestro mundo enfrentándolos a uno ajeno. Tal procedimiento contrastante, ilustrado por Montaigne (“Des cannibales”), Cyrano de Bergerac (*Histoire comique des États de la Lune*), Montesquieu (*Les lettres persanes*), Cadalso (*Cartas marruecas*), Voltaire (*L’Ingénu*, *Micromégas*)... cuenta ya con una amplia genealogía, muy anterior incluso a la ciencia ficción, que lo recicló a partir de su aparición en el siglo XIX como cómodo recurso generador de fábulas. Con lo cual se comprueba una vez más el carácter no tan innovador de esta especie literaria moderna. Por lo tanto, si queremos satisfacer nuestra manía clasificatoria y distintiva, nos vemos obligados a abandonar la escala genérica elaborada por Caillois para situarnos en la más básica y elemental de los modos.

---

<sup>8</sup> Traducimos nosotros.

## B. Los modos

Hemos mencionado en la sección anterior dos paradigmas que participan de manera predominante en la invención de mundos: el viaje y la predicción. Si a ello asociamos lo maravilloso como sistema productor de irrealidad, podemos concluir que los principales modos a través de los cuales se expresa la invención de mundos en la literatura occidental se organizan en torno a estas tres nociones, (la primera cualitativa, la segunda temporal y la tercera espacial):

1. lo *maravilloso*, cuyo territorio habrá que deslindar en relación con lo fantástico y lo extraño, conceptos emparentados;
2. lo *prospectivo*, que remite a la idea de progreso y a la planificación de mundos futuros;
3. lo *exótico* que colige –entre realidad y ficción, con el mito (Gilgamesh, Ulises...), la relación colonial (Cortés, Cook...) y hasta la travesía espacial (Vance...)–, los argumentos del viaje, del descubrimiento, de la exploración y de la alteridad.

### 1. Lo maravilloso y sus fronteras

No expresaremos más que un lugar común al recordar que lo maravilloso es un sistema en el que lo extraordinario forma parte integral de la economía general del universo fictivo. El lector acepta lo maravilloso como un conjunto de leyes coherentes entre sí, propias de un mundo alternativo que está dispensado de parecerse al real (Caillois, 1958: 7-8). El universo maravilloso es, por lo tanto, un mundo patentemente imposible cuya imposibilidad es admitida por el lector como criterio estético pertinente.

Al contrario de lo que ocurre con lo maravilloso, lo fantástico admite un juego de leyes contradictorias –unas sobrenaturales, otras racionales– que chocan entre sí, creando una situación de incertidumbre. Freud aclara (1919: 259) que el cuento de hadas mantiene vigente el pensamiento animista dentro de las fronteras herméticas del cuento, sin alterar la visión del mundo exterior real, mientras lo fantástico emplea los recursos literarios más eficaces para asociar representaciones realistas –que satisfagan el racionalismo exigido por los lectores

modernos— a representaciones arcaicas que hacen aflorar turbios y espantosos atavismos. Es decir que el arcaísmo animista es común a ambos relatos, pero en uno representa una congruencia imposible e inofensiva, en el otro una incongruencia posible e inquietante.

A lo maravilloso que crea su propia lógica y a lo fantástico que produce una ambigüedad indescifrable, Tzvetan Todorov (29, 46) añade lo extraño: situación originalmente enigmática que parece no concordar con las leyes del mundo real antes de ser definitivamente explicada dentro de esas mismas leyes. Según ello, lo maravilloso, lo fantástico y lo extraño pueden situarse en una escala que va de lo sobrenatural asumido como sistema (lo maravilloso) a lo natural comprobado mediante una especulación racional (lo extraño)<sup>9</sup> pasando por la duda insoluble (lo fantástico). Extrañamente, la distinción que Todorov contemplaría desde una perspectiva crítica para diferenciar tres géneros, Holmberg la había incluido mucho antes y de manera explícita en el cuento *La casa endiablada*, exponiéndola como el juego de soluciones alternativas a un caso misterioso:

Cuál más, cuál menos, todos creían que allí había *algo*. Para unos, había estado presente el espíritu de Nicolás Leponti [situación maravillosa]; para otros, el fenómeno era inexplicable, pero evidente [situación fantástica]; y para algunos, era explicable, pero, momentáneamente, inaccesible [situación extraña]. (Holmberg, 1896: 374)

Al contrario de Todorov y de Holmberg, Ana María Barrenechea no define el hecho fantástico como cavilación, sino como anormalidad problemática opuesta a la anormalidad no problemática de lo maravilloso. De todos modos, los críticos coinciden en que lo maravilloso es aceptado por el lector como un juego de convenciones ajenas a la duda existencial:

Coincidimos con Todorov en considerar que éstos sí [gigantes, enanos e invenciones de los cuentos de hadas] están fuera del género de lo fantástico y los adscribimos al de lo maravilloso, pero no porque se los explique como sobrenaturales sino simplemente porque no se los explica y se los da por admitidos en convivencia con el orden natural sin que provoquen escándalo o se planteen con ellos ningún problema. (Barrenechea, 1972: 397)

---

<sup>9</sup> No es una casualidad si lo extraño es una modalidad que se desarrolla, en particular mediante la novela policial, a partir del siglo XIX positivista y científico.

Todo se complica cuando Barrenechea, en un artículo posterior (1979), advierte que lo maravilloso y lo fantástico son categorías definidas por la realidad extratextual, en relación con lo que la sociedad considera real o irreal, posible o imposible. A partir de ahí observa cómo lo real maravilloso y el realismo mágico hispanoamericanos alteran los códigos al describir hechos fictivos que no remiten a un sistema homogéneo y coherente de definición de lo real e irreal, de lo fantástico y maravilloso, sino a categorías heterogéneas que no corresponden del todo a ninguna cultura identificable: ni a la tradicional animista, ni a la católica, ni a la científica, sino que lo mezclan todo. Lo cual nos da a entender que para los escritores latinoamericanos adscritos a esas escuelas lo fantástico y lo maravilloso son combinables entre sí y superan los contextos culturales sucesivos en que nacieron. Como ya lo habíamos supuesto, lo maravilloso no sería por lo tanto, al contrario de la lectura cronológica y sucesiva de Roger Caillois (1958: 9), un principio que lo fantástico habría postergado definitivamente como obsoleto. Ello nos lleva a distinguir diferentes formas de lo maravilloso, desde las formas tradicionales y populares hasta las de la novela moderna. Entre esos extremos tenemos el recorrido y las mutaciones que separan un cuento digno de interés para los hermanos Grimm de una novela como *The King of Elfland's Daughter* (1924) de Lord Dunsany. Y salvando esa distancia encontramos los hechizos de la novela de caballería o los milagros de la leyenda áurea.

No estudiaremos cada una de esas categorías. Sólo nos detendremos en algunos elementos generales, útiles en el momento de interrogarnos acerca de la supervivencia de un principio irreal poco acorde con el racionalismo dominante.

De lo que acabamos de escribir, intuimos que dos de esos elementos generales son el arcaísmo y la perenidad. En el ámbito de la descripción espacial que evocamos más atrás, el arcaísmo es un punto clave que cada lector aprecia como dato estético característico de lo maravilloso. Es notable en efecto la manera en que el cuento popular se obstina en borrar toda referencia a sitios reales. Reinos, selvas oscuras, palacios suntuosos, chozas miserables: los espacios tienen tan solo un carácter genérico y carecen de atributos que singularicen por un lado el estilo descriptivo de la narración y por otro el sitio reseñado. El hecho de que los parámetros de la descripción y de la localización no se consideren pertinentes manifiesta el signo arcaico, oral, anónimo y sintético de ese tipo de texto, todo lo

cual sostiene dos de sus propiedades fundamentales: su universalidad y su impactante sencillez. Tales características han favorecido la difusión constante, repetitiva y milenaria del cuento maravilloso, afianzando la internalización de sus elementos por el público. Por lo cual podemos razonablemente pensar que los cuentos tradicionales han fundado algunas de las pautas básicas de lo maravilloso que están todavía en función en ciertas invenciones contemporáneas. En efecto, brujas, hadas, duendes, dragones... representan los accesorios de un catálogo literariamente admitido, por su posteridad cultural, de lo inverosímil. Con lo cual se confirma que lo maravilloso ha resistido a la caducidad al consolidarse como tópico y convención.

No sorprende pues que los escritores contemporáneos que quieren recuperar arquetipos maravillosos utilicen a menudo las formas orales (expresiones mnemotécnicas, refranes), las figuras (hadas, brujas, princesas) y las funciones (búsqueda, prueba, solución) propias del cuento popular. Ese recurso a elementos derivados de la literatura oral como modo de transmitir pruebas heroicas y experiencias iniciáticas es particularmente visible en textos que pretenden describir mundos entre antiguos y medievales, como el mundo de Kalpa en la novela de Gorodischer o el de las Tierras Fértiles en la de Bodoc. Queda que ese trabajo de reconstitución arcaica pasa por carecer de los principios valorados desde el siglo XX por la crítica culta (sofisticación, invención, vanguardismo, rechazo de la leyenda continua). Y cuando el autor adelantado escoge reproducir un cuento maravilloso, lo hace con prudencia y distancia, insertándolo como cita subordinada a una narración principal. Así es como Arturo Usler Pietri retranscribe en las primeras páginas de *Las lanzas coloradas* (1931: 120-121) el relato oral, inspirado de una conseja criolla, de Espíritu Santo. La habilidad del escritor consiste en contraponer, mediante la narración encajonada, dos públicos: el ficcional de los esclavos crédulos que discuten ingenuamente la verosimilitud del relato; el real, letrado, de la novela, que adivina desde el comienzo que Espíritu Santo inventa una fábula imposible. El cuento animista tal como lo describía Freud resulta así distanciado. Se entiende que el objetivo de lo maravilloso según Espíritu Santo consiste en llevar los acontecimientos de la medianera común a lo extraordinario mediante el énfasis y la exageración. El recurso, destinado a producir efectos elementales en un público sin sentido crítico, es pueril y carece de sutileza. El hecho de que sean esclavos analfabetos –o sea

oyentes populares e ingenuos confinados en la tradición oral— quienes reciban la conseja de Espíritu Santo muestra en última instancia que el autor letrado (Uslar Pietri) sitúa los elementos de esa tradición en un estado infantil del relato. Según tal visión evolucionista, la novela contemporánea sería la expresión final de una sociedad madura, intelectualmente desarrollada, mientras el cuento maravilloso, sencillo e ingenuo, representaría el resabio mal reprimido de las supersticiones primigenias, aceptable sólo por niños o incultos.

Si consideramos la literatura como un continuo intertextual, la jerarquía expuesta por Uslar Pietri revela la oposición siguiente: por un lado, el cuento maravilloso que fortalece su perenidad gracias a su inmersión anónima en ese conjunto intertextual; por otro, la obra contemporánea que justifica la posteridad de un escritor liberado de la intertextualidad gracias a su genio. Dentro de las valoraciones modernas que exaltan el mérito y la distinción individual, el segundo sistema es superior al primero porque favorece la invención y la originalidad. Pero a lo largo del siglo XX, otras alternativas críticas han desestimado la figura del escritor genial como ingenua y artificial —construida a menudo como argumento promocional— y acreditado la idea de que el continuo intertextual y el contexto social tienen mayor relevancia que la creación individual en el campo literario. Con ello, se invierte la jerarquía entre cuento tradicional y novela moderna sugerida por Uslar Pietri y se rescata lo maravilloso.

En “El arte narrativo y la magia” (1923-1949: 226-232), Jorge Luis Borges ha ofrecido otro argumento para romper con esa jerarquía: la existencia de una teleología interna que justifica la relación de causalidad que los acontecimientos del relato mantienen entre sí según una necesidad textual mágica, inhallable en la realidad.

[...] el problema central de la novelística es la causalidad. Una de las variedades del género, la morosa novela de caracteres, finge o dispone una concatenación de motivos que se proponen no diferir de los del mundo real. Su caso, sin embargo, no es el común. En la novela de continuas vicisitudes, esa motivación es improcedente, y lo mismo en el relato de breves páginas y en la infinita novela espectacular que compone Hollywood con los plateados *idola* de Joan Crawford y que las ciudades releen. Un orden muy diverso los rige, lúcido y atávico. La primitiva claridad de la magia. (*ibid.*: 230)



Evocando pues una teoría que no hubieran despreciado Lévi-Strauss, Freud o Propp, Borges opina que el pensamiento mágico y maravilloso rige, ya no las funciones, los temas o las figuras, sino la estructura causal que hilvana por igual todos los relatos, incluso los más avanzados:

[...] la ilustración más cabal de un orbe autónomo de corroboraciones, de presagios, de monumentos, es el predestinado *Ulises* de Joyce [...]. He distinguido dos procesos causales: el natural, que es el resultado incesante de incontables e infinitas operaciones; el mágico, donde profetizan los pormenores, lúcido y limitado. En la novela, pienso que la única posible honradez está con el segundo. (*ibid.*: 232)

Este punto de vista de Borges da a entender que lo maravilloso, lejos de representar una configuración estética primitiva y caduca, perdura en la organización causal de la literatura más adelantada del siglo XX.

Queda por dilucidar qué ocurre cuando un autor moderno que tiene a su alcance los instrumentos del relato fantástico, los del relato extraño o los del relato real maravilloso, consustanciales del escepticismo moderno, recurre a la maravilla feérica sin distanciarla y prefiere la Liebre de marzo a Ligeia o el mago Saruman al gitano Melquíades<sup>10</sup> sin que se pueda tampoco comparar su invención con la elaboración anónima, oral, intertextual y multiseccular del cuento tradicional. Tal vez cierta solución se vislumbre gracias al psicoanálisis: Freud observa (1913: 108) que el neurótico huye una realidad contundente, agresiva y compleja que no lo satisface, para refugiarse en un universo imaginario, mágico y maleable que cumpla con sus deseos y sus fantasmas. Lo maravilloso es sintomático entonces de una actitud neurótica y escapista. No se ignora por ejemplo el carácter infantil y regresivo de James Matthew Barrie quien había alcanzado, sin conocer a Freud, una sensibilidad que podríamos calificar de prepsicoanalítica tal como lo comprueba alguna reflexión acerca del inconsciente de los niños en *Peter Pan* (Barrie: 14-15). Mas, el escapismo maravilloso no se origina únicamente en fantasmas individuales. En Tolkien, se puede suponer que la descripción de un conflicto radical entre el bien y el mal es un modo de redimir

---

<sup>10</sup> Como sabemos, la Liebre de marzo es una invención de Lewis Carroll y Ligeia una de Poe; Saruman es el mago ambicioso y malvado del *Señor de los anillos* y Melquíades el gitano alquimista de *Cien años de soledad*. Comparamos, con estas parejas, el personaje inequívoco de la maravilla con el ambiguo del relato problemático.

el espanto provocado por la matanza deshumanizada de las dos guerras mundiales (y sobre todo de la primera en que participó el escritor). En Alejo Carpentier, que retorna a la autoctonía americana para escapar a la deshumanización del Occidente industrial, la regresión maravillosa de *Los pasos perdidos* hacia una especie de Arcadia colonial permite fundir la estructura del cuento tradicional en una novela contemporánea. De ese modo, el escritor cubano, inventor de lo real maravilloso, expresa la nostalgia de los valores épicos, perdidos por la modernidad. Observemos que esas formas de escapismo son particularmente características de la cultura masiva actual que las exhibe en películas, telenovelas, historietas...

## 2. Lo prospectivo

Frente al escapismo maravilloso y sobrenatural que escoge, en el caso de Tolkien y de Carpentier, un decorado retrógrado (mundo pseudo-medieval o Arcadia colonial), la invención de mundos pudo expresarse también en la anticipación. Ésta, al contrario de la actitud maravillosa, ha tenido originalmente un alto grado ensayístico al tratar de prever los resultados, deseados o temidos, del progreso humano y de ciertos cambios sociales. Parte por lo tanto de una especulación más o menos racional sobre los gérmenes del futuro sembrados por el mundo actual y puede incluso, cuando elige la vía de la ciencia ficción, desarrollar una reflexión científica más o menos rigurosa y realista<sup>11</sup>. A propósito de esa proyección teleológica, Colson y Ruaud (42) han observado el papel innovador desempeñado por Louis Sébastien Mercier y su novela *L'an deux mille quatre cent quarante, rêve s'il en fut jamais* (1770) que sitúa la utopía en el futuro y no en el espacio lejano<sup>12</sup>.

No ha de extrañar que este género de carácter filosófico y racional haya tomado impulso en el Siglo de las Luces al mismo tiempo que la idea de progreso. Sin embargo la esperanza en la utopía futura se verá empañada, ya desde Thomas Robert Malthus (1766-1834) y el romanticismo, por inquietudes escatológicas que

---

<sup>11</sup> Con la condición, como lo señalábamos más atrás, de que la ciencia no sea un ingrediente maravilloso más que compita en lo inverosímil con lo sobrenatural (el brujo maligno de éste se reencarna en el sabio loco de aquélla) con el propósito de crear situaciones extraordinarias.

<sup>12</sup> Los autores citan a dos antecesores franceses: Jacques Guttin (*Épigone, histoire du siècle futur*, 1659) y Benoît de Maillet (*Telliamed*, 1748). Reati registra (2006: 17) el caso de un anónimo inglés, *The Reign of George VI (1900-1925)*, publicado en 1763.

vaticinarán las peores catástrofes<sup>13</sup>. Luego, con la masificación y el totalitarismo, con los deslices de la ciencia militarista y la transformación del ciudadano liberal en cifra de la uniformidad totalitaria o de la sociedad de consumo, aparecen relatos prospectivos claramente distópicos que imaginan mundos futuros emanados de las peores tendencias sociales y políticas observadas en su época por los autores: *Nosotros* (1921) de Evgueni Zamiatin, *Brave new World* (1932) de Aldous Huxley, *1984* (1949) de George Orwell, *Fahrenheit 451* (1953) de Ray Bradbury... En el caso Argentino, Reati ha demostrado la importancia del género que especulaba recientemente sobre las evoluciones provocadas por la lógica neoliberal a partir de los años setenta. En relación con nuestro propio corpus, Ricardo Piglia desarrolla en *La ciudad ausente* una verdadera prospectiva distópica: escrita en 1992, la novela describe una Argentina del 2004 gobernada por una dictadura experta en control mental. En cuanto a *Los Sorias* de Alberto Laiseca, por más que el relato sea voluntariamente confuso y escape a una definición estable (ni ucronía, ni anticipación, ni fantasía alternativa...), algunos elementos dan a pensar que se trata de un mundo futuro en el que, como pretendían hacerlo los conspiradores de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” de Jorge Luis Borges, la realidad ha sido borrada por arte de magia y reemplazada por una siniestra fantasía (Laiseca: 568).

### 3. Lo exótico

Cuando supera el simple recurso decorativo, lo exótico traduce el trastorno provocado por el encuentro con lo ajeno, el Otro, lo “jamás visto”. Además de los mitos inaugurales (la *Odisea*), su principal fuente son las relaciones verídicas de exploradores y naufragos (Marco Polo, Antonio Pigafetta, Álvar Núñez Cabeza de Vaca, Jean de Léry) cuyos descubrimientos han alterado las leyes comúnmente admitidas de la realidad, ampliando el horizonte de la diversidad universal. Como lo da a entender Edmundo O’Gorman, el encuentro con América representó la manifestación extrema de esa ocurrencia, ocasionando una conmoción mayor a la del difuso viaje de Marco Polo y sacando lo exótico de la improbable maravilla

---

<sup>13</sup> En literatura, ver el tema del último hombre, inventado por Jean-Baptiste Cousin de Grainville – *Le dernier homme, ou Omegarus et Syderia*, 1805– y recuperado por Mary Shelley – *The last man*, 1826– (Colson/Ruaud: 55, 60).

medieval para insertarlo en el experimento moderno. Resulta que el surgimiento del *novus orbis* ocurre en un mundo cerrado, constituido por leyes religiosas y filosóficas que van a derrumbarse de repente ante la progresiva revelación de leyes naturales inéditas. Pero el proceso se hizo a tumbos ya que la noción misma de Descubrimiento no podía ser encarada sino desde el punto de vista occidental, en aquel entonces unitario e intelectualmente desprovisto para estimar todas las consecuencias de la novedad y de la diferencia. Anticipando los progresos de la exploración, el primer gesto consistió en rellenar lo desconocido con las formas transmitidas por las tradiciones legendarias y míticas. Las comarcas maravillosas en las que creían los contemporáneos del Descubrimiento, al no haber sido halladas en el mundo conocido, fueron trasladadas naturalmente al mundo en vías de descubrimiento. Ahora bien, la realidad resultó a la vez más asombrosa y más prosaica que las leyendas: más prosaica porque los indios eran mucho menos exóticos que las amazonas, los unípodos y los cinocéfalos; más sorprendente porque, justamente, las amazonas, los unípodos y los cinocéfalos tan mentados no aparecían por ninguna parte; en cambio el tabaco, la obsidiana y los tocados de plumas de quetzal, sí. Lo extraordinario y lo exótico estaban programando nuevos significados para la ficción. Gracias a la conmoción americana, la exploración y el descubrimiento se asentaron como algunos de los motivos principales de la novela de aventuras, potenciando simultáneamente otros paradigmas de la narrativa occidental: la iniciación y la búsqueda, compenetradas desde entonces como nunca por el tema del viaje. Y quien inventa viajes, inventa también las tierras de destino (Tomás Moro, Jonathan Swift, Voltaire...).

Viaje y exotismo representan pues el pretexto diegético idóneo para la invención de universos. En el caso hispanoamericano, llama la atención el caso de *Los pasos perdidos* de Carpentier que sustituye una comarca colonial lascasiana al concepto de mundo perdido de la novela popular<sup>14</sup>. Entre las obras de nuestro corpus, se podría ver en qué medida dichas nociones inspiran *La saga de los Confines* de Bodoc que cuenta rumbos continentales o *Los Sorias* de Laiseca que describe descubrimientos sucesivos de países desconocidos.

---

<sup>14</sup> Con *King Solomon's Mines* (1885) de Haggard, *The lost World* (1912) de Conan Doyle y *The land that time forgot* (1918) de Burroughs, los mundos perdidos conforman un subgénero que tuvo cierto éxito entre finales del siglo XIX y mediados del XX. Ver Martín Rodríguez.

Pero como síntoma de las relaciones entre potencias centrales y periferia, el viaje no es solo el que emprende el conquistador, dominado por su mentalidad medieval. Desde paradigmas culturales posteriores es también la metódica investigación del geógrafo, del naturalista, del ingeniero, animados por su visión científica y racional: Humboldt, Darwin, Eberlot... Es la expedición organizada por las sociedades geográficas y los lobbys coloniales que consideran el mundo ajeno como una comarca salvaje por cartografiar, como un caudal de recursos naturales por inventariar y explotar, sin otro dueño legítimo que aquellos adelantados, vestidos de calacot, sahariana y borceguíes, motivados en su arrogante exploración por el valor supremo del progreso. Para satisfacer la compulsión coleccionista y acumulativa del capitalismo, materializada por el museo moderno, ponen el mundo en catálogos, herbarios, vitrinas... La expedición colonial se propone comprobar así la superioridad del europeo sobre el otro, primitivo e irracional, según las pautas del darwinismo social y del positivismo. También según las del cristianismo, ya que al lado del conquistador y del explorador científico hay que contar igualmente con el misionero, glorificado por una literatura católica que cuenta la abnegación de mártires manducados por negros caníbales o cortados en trocitos por malignos asiáticos de largas trenzas<sup>15</sup>. Más tarde, perdidas las ilusiones imperialistas, muchos autores intentarán lucir experiencias alternativas de viaje: “La isla” de Piglia (que describe una colonia de exiliados políticos) y *Donde yo no estaba* de Cohen (diario escrito por un prófugo) evocan otros paradigmas de la era industrial: el del claustro utópico y socialista, el de la colonia igualitaria en tierra virgen y el del migrante fugitivo en busca de un mundo mejor.

Con todo esto, no ha de extrañar que lo exótico haya sido, desde mediados del siglo XIX, un tema relevante para aventuras populares: novelas de piratas, del gran Oeste, de exploradores o de misioneros en Oriente o en África... Pese a que no sean comarcas inventadas, Texas, China o Guinea manifiestan para el lector común rasgos tan extraños como los de algún país encantado. Lo exótico, más que un cómodo pretexto y una oportunidad narrativa, pasa a representar una estructura básica de generación de mundos imaginarios. Elemento constitutivo del relato

---

<sup>15</sup> En el siglo XIX, es particularmente en Francia donde se desarrollan, fomentadas por *Les Annales de la propagation de la foi* (1822-1834) y en relación con el colonialismo, las vocaciones misioneras católicas más numerosas.

popular, sustenta su éxito complaciendo el escapismo de un público frustrado por la realidad circundante y apelando a nuevas prácticas de edición y de difusión (rotativa, publicaciones periódicas y baratas, recurso masivo a la traducción, aparición del quiosco y de la suscripción postal, influencia del reportaje y de la fotografía en tierras lejanas)<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> En el caso argentino se puede notar cómo Borges recoge en *Historia universal de la infamia* (1935) estas nuevas prácticas para producir un catálogo de biografías descentradas que constituyeron por separado, antes de ser juntadas en un libro, una sección de la *Revista multicolor de los sábados* (suplemento gratuito del muy difundido diario *Crítica*). Ver Premat (24-26) y Bernès (Borges, 1993: 1480-1487).

## II. Divergencia entre ficción y realidad

Si somos capaces de reconocer que el País de las maravillas es una invención irreal, es porque oponemos naturalmente nuestra experiencia de lector a nuestra experiencia empírica. Así se verifica la existencia de un sistema de divergencia sensible y necesario que permite cotejar la irrealidad de lo fictivo con nuestra percepción de lo real. Tal sistema de divergencia está constituido escrupulosamente por escritores que se empeñan en fundar mundos imaginarios<sup>17</sup>. Pero concretamente, ¿cuáles son los elementos que permiten componer un mundo cuyos caracteres diverjan suficientemente de los de nuestro universo para poder ser calificado de imaginario? La cuestión de la divergencia entre mundos ha sido considerada desde la noción de mundos posibles por varios teóricos de la ficción, quienes han trasladado a la crítica literaria –a partir de los años sesenta y desarrollando viejas nociones expuestas ya en su época por Leibniz– reflexiones elaboradas anteriormente en el ámbito de la filosofía, de las ciencias del lenguaje y de las ciencias cognitivas. Para aclarar nuestros propios postulados nos parece útil discutir algunas de las especulaciones sobre el tema<sup>18</sup>.

En los dos primeros capítulos de *Univers de fiction*, Pavel expone con minucia algunas teorías generales de los mundos posibles, como las de Saul Kripke, que plantean la supremacía de las nociones de realidad y de realismo y presuponen la describibilidad del mundo real así como la modelización estable de variantes potenciales. Ese análisis mimetista distingue pues, sobre la base de una diferencia ontológica radical, un mundo real, único y aseverable, de una multiplicidad de derivaciones imaginarias. A pesar de su apego por la realidad, la percepción mimetista abre paso a una visión platónica: en efecto, los mundos posibles son enumerados como potencialidades que esperan ser concretadas en la

---

<sup>17</sup> Desde ese punto de vista, cierta crítica distingue los mundos primarios (inspirados de la realidad) de los mundos secundarios (imaginados como radicalmente divergentes de la realidad). Ver Baudou (7) y Besson (110).

<sup>18</sup> Para mayor información sobre esta línea crítica, ver Garrido Domínguez.

ficción, lo cual implica su existencia ideal, previa a su plasmación por las interpretaciones humanas. Esta óptica tiene que ver con lo que Lubomír Doležel llama la “pseudomimesis”. El estudioso recuerda cómo en *The rise of the novel* Ian Watt atribuye la referencia del “particular ficcional” (todo objeto fictivo) a un mundo de cuya existencia previa el autor tendría una intuición mágica. De ese modo, Juan Carlos Onetti sería por ejemplo el intérprete (y no el inventor) de la ciudad de Santa María:

Hablo de pseudomimesis porque las afirmaciones de un crítico wattiano parecen expresar una relación mimética, mientras que, de hecho, no lo hacen: no hacen derivar particulares ficcionales de prototipos reales, sino que presuponen que los particulares ficcionales de algún modo son preexistentes respecto al acto de representación [...]. Existen las relaciones personales de Moll, Grandison Hall, la mente de Blifild, y existen Defoe, Richardson y Fielding, que tienen un acceso privilegiado a ellos, nos informan sobre ellos, los describen y comparten su conocimiento con sus lectores. Defoe describe, estudia, etc., los personajes ficcionales igual que Toynbee describe, estudia, etc., a los notables históricos romanos. Un escritor de ficción es un historiador de espacios ficcionales pre-existentes. (Doležel: 116)

Para cualquiera de los literatos escépticos del siglo XX (llamémoslo Kafka, Joyce, Borges o Aira) la noción de descriptibilidad del mundo real es teoría pura y la de modelización de variantes, pre-existentes a su propia mención, idealismo puro. Como lo observa Doležel, la variabilidad de los mundos posibles contamina incluso el mundo real, cuya constitución interpretamos a partir de sistemas heterogéneos que turnan como turnan las culturas y las ideologías. Por su lado, Nelson Goodman considera que sólo existen *versiones* de mundos y no *un* mundo real propiamente dicho (Goodman: 16-21, 36-37). De ello se puede inferir que las teorías –incluso las científicas– que interpretan la “realidad”, inalcanzable por sí misma, se conforman con proponer un juego de metáforas e imágenes, de representaciones e interpretaciones más o menos eficientes. O sea: el mundo considerado real en un momento y en un sitio dados representa una postulación teórica. Producto de una serie de experimentaciones históricamente fechadas, más o menos perdurables, es tan solo un mundo posible, entre otros, y no *el único* definitivamente real. Dando a entender que los mundos posibles no disponen de una referencia real superior sino que integran un sistema de entidades paralelas, Doležel confirma esta opinión contra el prejuicio mimético:



[...] sólo puede desarrollarse una alternativa radical a la mimesis si el marco de referencia de un mundo es sustituido por un modelo de mundos múltiples, es decir, por una semántica de mundos posibles. (Doležel: 117)

Por lo tanto, se hace difícil ver el mundo imaginario como la simple derivación de un inconsistente mundo real. Inducidos por nuestras lecturas borgesianas y por el relativismo de Goodman y de Doležel, nosotros preferimos trabajar la idea de universos inventados, no desde la noción de mimesis, sino desde los elementos generativos (procesos culturales e ideológicos, corrientes y géneros literarios, intenciones del autor...) que regulan la constitución de cada invención según las pautas y las creencias de cada época. Tal perspectiva, relativista, permite considerar que los mundos imaginarios son elaborados por un polo creador a partir de tres modelos:

1. el primero que los define como substancialmente diferentes de un mundo fáctico;
2. el segundo que los define como la fiel modelización de ese mundo;
3. el tercero que los define como un modo de revelar, por analogía y contagio, la ingenuidad de las representaciones optimistas de la realidad.

En la primera categoría ponemos la literatura maravillosa moderna, desde Lewis Carroll hasta Tolkien, que supone una divergencia absoluta entre mundo real y mundo imaginario. En la segunda categoría clasificamos la literatura realista, adscripta a la verosimilitud, que establece, según aquel refrán del espejo que Stendhal pretendía pasear a lo largo del camino, la representabilidad efectiva de un mundo real. Ambos modelos son complementarios. A modo de prueba por lo absurdo en el primer caso y de prueba empírica en el segundo, postulan la existencia de una referencia real estable, comprobable y única. Con la tercera categoría en cambio se produce un salto conceptual. En ella ponemos todas las formas derivadas del realismo mágico y de los superrealismos que pretenden sustituir la arbitraria descripción de un mundo supuestamente real por la descripción de los modos de percibirlo y experimentarlo. En la medida en que la realidad misma no puede ser definida, se definirá pues el punto de vista sobre la realidad, retirándose del objeto observado hasta el sujeto observador. Con ello, se

debilita la noción de realidad, contagiándola con el carácter indeterminado, difuso e inseguro de la ficción.

La interpretación mimetista y la “pseudomímesis” reflejan adecuadamente las intenciones de los dos primeros modelos al postular la existencia del mundo real, la posible modelización de alternativas infinitas y su mención intuitiva por la ficción según un camino lógico que desciende de lo más consistente a lo más inconsistente:

mundo real  
→ mundo posible  
→ ficción

Pero son incapaces de comprender el tercer modelo que sólo reconoce experimentaciones variables del mundo. Preocupados por integrarlo, nosotros seguimos un camino lógico en el que la inconsistencia de los tres términos es uniforme:

ficción = mundo imaginario = mundo experimentado

Además de nuestro escepticismo teórico acerca de la posibilidad de definir un mundo real y mundos posibles ideales, la profusión de universos de fantasía brindada por la tradición literaria nos parece ser otro obstáculo, práctico esta vez, para la elaboración de una tipología basada en modelos estables. No nos detendremos pues en fabricar un catálogo prolijo que nos obligaría a incorporar diversos infiernos o paraísos de los mitos originales, comarcas de la novela de caballería o de la fantasía heroica, arcadias pastoriles, utopías filosóficas, sátiras a lo Gulliver, imperios galácticos del *space opera*, juzgados kafkaianos, aldeas del realismo mágico<sup>19</sup>... Sólo estableceremos a partir de algunos ejemplos una tipología esquemática de los recursos divergentes, más que de los mundos divergidos.

---

<sup>19</sup> Si se quiere tener una visión relativamente amplia de la historia de las utopías, ver Servier. En cuanto a Colson y Ruaud, establecen una lista abrumadora de mundos imaginarios. Tampoco olvidemos el diccionario de Manguel y Guadalupi ni el interesante trabajo de Heffes dedicado a las ciudades imaginarias en la literatura hispanoamericana.

Ahora bien, si la realidad, en cuanto realidad única, definitiva y constante, es inalcanzable, no por eso la comunicación literaria excluye la posibilidad de un sistema de referencias exteriores, identificables y compartidas por escritores y lectores. En ese sentido, cierta concepción de Lubomír Doležel tampoco parece del todo adecuada a nuestras intenciones críticas, intenciones que consisten en establecer una ficcionalidad superlativa dentro de un juego determinado por cierta experiencia empírica. Recordemos que Doležel, después de haber criticado la pseudomímesis, rechaza también la referencia universalista. Ésta, particularmente activa en *Mimesis* de Auerbach, consiste en adjudicar a las entidades ficticias referencias sacadas de la experiencia universal, social y política. De ese modo, un “particular ficcional” como Andrés en *Sin rumbo* de Cambaceres se fundiría en el “universal real” de la oligarquía desencantada de los ’80:

Nótese que el crítico auerbachiano realiza una doble operación: primero transcribe la realidad a categorías abstractas en términos de un sistema conceptual ideológico, sociológico, psicoanalítico, etc., y en segundo lugar confronta sus particulares ficcionales con las categorías postuladas en la transcripción. Para este crítico las ficciones son representaciones de una realidad *categorizada* [...].<sup>20</sup>

No es sorprendente que muchos críticos y teóricos estén insatisfechos con esta semántica. Lo que amamos, admiramos o gozamos en las representaciones artísticas son personas concretas ficcionales en situaciones espaciales y temporales específicas, unidas por relaciones peculiares, envueltas en frustraciones, aspiraciones y luchas únicas. Sin negar la importancia de la semántica universalista para ciertos objetos de los estudios literarios generales y comparativos, debemos afirmar enfáticamente que será muy deficiente una teoría de la ficcionalidad que no pueda incorporar el concepto de particular ficcional. (Doležel: 115-116)

Si discrepamos con Lubomír Doležel, es porque consideramos que la referencialidad universal proporciona una contextualización histórico-social imprescindible para comprender ciertos paradigmas novelísticos. Si renunciáramos a esa referencialidad, ¿cómo explicaríamos la preocupación de Tolkien por la Guerra total, gran invención del siglo XX? ¿Cómo explicaríamos la ambición de Julien Sorel si ignoráramos que se inscribe en una sociedad marcada por la decadencia de la aristocracia y el empuje de la burguesía? ¿Podemos imaginar, además, que el escritor carece de toda conciencia acerca de aquellas

---

<sup>20</sup> Subraya el autor.

“categorías abstractas” sobre las cuales imprime los “particulares ficcionales”? Los objetos ficticios que va elaborando, ¿dan vueltas en el vacío de un sistema inventado *ex nihilo*, fuera del sistema ideológico externo? Reconozcamos asimismo que estudiar a los personajes como “personas concretas ficcionales [...] envueltas en frustraciones, aspiraciones y luchas únicas” podría hacernos caer en la alucinación psicologista que consiste en confundir los personajes con personas reales (con el peligro de tropezar de nuevo con la pseudomímesis denunciada por el propio Doležel)<sup>21</sup>.

Tampoco adherimos del todo a la idea según la cual todas las invenciones literarias mantienen una distancia ontológica constante con respecto a la realidad:

*Los mundos posibles son ontológicamente homogéneos.* La semántica de mundos posibles asigna un único estatuto ontológico a todas las entidades de los mundos ficcionales: el estatuto de los posibles [...]. El Londres de Dickens no es más real que el país de las maravillas de Lewis, y el Napoleón de Tolstoy no es menos ficcional que su Pierre Bezuchov [...]. (*ibid.*: 120)<sup>22</sup>

No distinguir personajes de novela “puramente ficticios” y personajes que serían en parte “gente real” (*ibid.*: 121) representa un adelanto crítico al aclarar el carácter particular de lo fictivo. Pero sostener la idea de una distancia ontológica invariable entre ficción y realidad –aunque sea físicamente exacta– lleva a despreciar la percepción del lector que no lee una novela histórica (pongamos *La fiesta del chivo* de Vargas Llosa) con el mismo criterio de credulidad que una novela de fantasía (pongamos *The Wonderful Wizard of Oz* de Lyman Frank Baum). Si siguiéramos a Doležel por esta vía, sería imposible distinguir a Tolkien de Balzac, a Frodo de Rastignac, una novela maravillosa de una realista... No creemos en efecto que los lectores dispongan de un botón *on/off* que les permita desactivar la experiencia personal a partir de la cual van a interpretar la obra y modular los criterios que rigen su suspensión de la incredulidad. La vivencia del lector constituye pues una tela de fondo referencial, compuesta por su visión experimental del mundo, en la que participan tanto hechos concretos como el amplio catálogo de invenciones culturales, ideológicas y colectivas anteriores

---

<sup>21</sup> Inútil es recordar el interés que puede tener para el estudio de los universales reales un trabajo como *Les règles de l'art* de Pierre Bourdieu.

<sup>22</sup> Subraya el autor.

(todo aquello que Jauss llama el horizonte de expectativa). Si dejamos de considerar los mundos ficticios como entidades cerradas –sin relación con la compleja trama referencial que el lector pone en juego en cada una de sus lecturas– resulta de nuevo posible y pertinente medir la manera en que varía la distancia entre ficción y referencia empírica. Obtenemos así la condición necesaria para poder hablar de grados de ficcionalidad, de mundos imposibles, de ficción superlativa, de énfasis antimimético...

En resumidas cuentas, contra la escuela mimetista:

1. rechazamos la idea de una realidad constante y representable una vez por todas;
2. descartamos la pre-existencia ideal de mundos alternativos.

Y contra la escuela relativista:

3. aceptamos la referencialidad universal como conjunto de categorías abstractas e ideológicas a las que remiten los particulares ficcionales;
4. pensamos que la distancia entre mundo imaginario y mundo empírico varía y puede ser estimada.

## A. Elementos básicos de la ficcionalización

A partir de los postulados que acabamos de describir, acudiremos a ciertas nociones elaboradas por Pavel para determinar algunas características decisivas de lo fictivo, ajustándolas a lo que nos preocupa en esta etapa específica de nuestro estudio: los efectos de distancia entre mundo inventado y mundo empírico.

Según Pavel, algunas de las características básicas de la ficción son:

1. la distancia (alejamiento máximo tolerado con respecto a la realidad, más allá del cual la ficción caería en el despropósito y en lo absurdo, 109-113);
2. la dimensión (relación entre dimensión relativa de la descripción –más o menos larga y detallada– y dimensión total del mundo descrito, 119-132);
3. lo incompleto (carácter incompleto y selectivo del texto referente con respecto al mundo referido, 132-142);

A propósito de la *distancia*, Pavel va proponiendo diferentes conceptos a lo largo de su estudio. Tras sostener la idea de *alejamiento máximo tolerable* –que coincide en parte con el mimetismo por postular la existencia de una referencia superior y autorizada–, prefiere luego acercarse a Doležel, imaginando la distancia como diferencia necesaria, ontológica, entre el mundo de ficción y el mundo real. Por fin, adelanta la noción de *pertinencia* como conjunto de elementos identificables que puedan remitir, aunque de manera alegórica, a cierta realidad (Pavel: 183-185). El *Castillo* de Kafka por ejemplo produciría distancia al romper con el mimetismo más elemental, pero a pesar de su inverosimilitud no caería en el despropósito por proponer una parábola de la condición humana real (probablemente, Doležel calificaría esto de referencialidad universal). Sin regresar al error mimetista, conviene sin embargo matizar estas dos últimas teorías y no descartar la primera, en la medida en que son los lectores mismos los que asumen a veces la idea de *alejamiento máximo tolerable* cuando acuden a las referencias exteriores y oponen verosimilitud e inverosimilitud.

En cuanto a la *dimensión* y a lo *incompleto* (*incomplétude* en francés), ambos conceptos son similares ya que contemplan la relación entre el mundo y su descripción. Suponen pues que toda descripción es incompleta con respecto a lo

que sería la versión completa del mundo descrito. Si podemos atribuir semejante proposición al realismo o a la pseudomímesis, más difícil es atribuirlo al irrealismo y al relativismo que manifiestan la imposibilidad de conseguir una versión completa del mundo. Todo ello nos incita a remplazar los dos términos por el único de *limitación*, que se conforma con comprobar solo el carácter obligatoriamente limitado de toda descripción, sin averiguar cuál sería la extensión teórica e ideal del mundo supuestamente referido.

Pavel contempla también, brevemente y sin articularla con las nociones anteriores, la idea de *heterogeneidad* (81-84). Nosotros le otorgaremos un papel central en la invención de civilizaciones y mundos ficticios ya que la constitución de esos universos deriva a menudo de la asociación de elementos culturales y literarios más o menos heteróclitos.

Habiendo adaptado de ese modo las nociones de Pavel a nuestras preocupaciones, estudiaremos pues: *la limitación, la distancia y la heterogeneidad*.

## 1. Limitación

Cada productor de texto procede por selección, limitándose a mencionar lo que considera más pertinente y descartando lo que le parece menos oportuno según criterios variables de un autor a otro, de una disciplina a otra, de un receptor proyectado a otro. Por ejemplo, acerca del discurso histórico, Lévi-Strauss recuerda la imposibilidad de escribir una historia total y aclara que incluso las historias universales son fragmentarias (Lévi-Strauss: 306-307). Con ello, cada autor supone que existe una extratextualidad estable, sugerida por las referencias del texto, que el lector pondrá en función para completar los huecos descriptivos. Pavel opina por ejemplo que el lector atribuye al mundo ficcional todas las leyes naturales que no sean refutadas de manera explícita por el texto (Pavel: 133). Así podemos considerar que en el universo de Balzac la generación es sexual y que las hijas de Goriot no brotaron de una coliflor ni fueron esculpidas en una madera mágica. El problema aparece cuando el texto sugiere la singularidad de ciertas entidades inventadas sin describir explícitamente en qué consiste esa singularidad. Así ocurre con los magos en *El señor de los anillos* de Tolkien, seres que se distinguen racialmente de los hombres, elfos o hobbits, sin que se explique nunca

cómo se constituyeron como raza y cómo se transmiten la herencia, ya sea biológica, ya sea social, entre generaciones. Algo semejante ocurre en *Los Sorias* de Laiseca donde se alude a una selva misteriosa, cerrada a toda exploración, cuyas leyes físicas son indescifrables. En ambos casos, no se sugiere solamente que las leyes que rigen esas entidades singulares no son las del mundo verdadero, sino que se omite su descripción, abandonando al lector ante un caso impenetrable de indeterminación.

El carácter selectivo y parcial de la textualidad supone una tensión entre síntesis y totalidad, entre lo explícito y lo implícito, lo determinado y lo indeterminado. El autor cuenta pues con la posibilidad de variar el volumen de información acerca del mundo que describe. Pero si la representación total e integral de un mundo es inoportuna o incluso imposible –como los mapas 1/1 del imperio imaginados por Borges<sup>23</sup>–, tampoco la síntesis extrema parece del todo pertinente en la invención de mundos por frustrar el elemental anhelo de información que la mayoría de los lectores cobija. En ese eje, entre totalidad imposible y síntesis abusiva, se sitúa por un lado el enciclopedismo de un Tolkien, de un Laiseca o de un Cohen –que Michel Lafon podría calificar de xeno-enciclopias (13)–, y por otro el sistema de reseñas de Borges o el fragmentarismo de Piglia.

## **2. Distancia**

El mundo imaginario se distingue del mundo real según una infinidad de grados posibles que se articulan a menudo con la noción anterior de limitación. Así es como Tolkien intenta atribuirle cierta ilusión de totalidad (imposible, ya lo hemos visto) a un mundo imaginario que define como distinto del universo tangible. El propósito no carece de ambición, incluso de temeridad. En efecto, una cosa es proponer una versión, obligatoriamente limitada, del mundo sensible que el lector podrá completar gracias a su experiencia vivencial, limando así los efectos más notables de las elipsis textuales. Otra cosa es proponer una visión lo más amplia posible de un mundo imaginario para ahorrarle al lector el recurso a referencialidades problemáticas, que no funcionarían sino postulando un catálogo de analogías entre el texto y la realidad. Notemos que esto último debilita el

---

<sup>23</sup> Borges, “Del rigor en la ciencia” (1952-1972: 225).



prurito de originalidad ambicionado por la mayoría de los escritores modernos: al recurrir a las referencias extratextuales, el lector altera obligatoriamente la dimensión extraordinaria y original del mundo imaginario. Probablemente, el proyecto de Tolkien se mantenga, indeciso, entre esas dos intenciones: crear la enciclopedia integral de un mundo imaginario y original, por un lado; establecer por otro un sistema de referencias culturales que vivifique viejas tradiciones míticas y legendarias. En un complejo juego de objetivos cruzados y contradictorios, además de sugerir una descomunal invención salida *ex nihilo* de su genio, Tolkien actualiza un viejo fondo de referencias tradicionales.

La distancia plantea además problemas de competencia y de cultura para el receptor. Por ejemplo, la comprensión, incluso superficial, del universo de Baltasar Gracián necesita cierta pericia acerca del contexto lingüístico y cultural de producción. Al contrario, un mundo inventado que pretenda no referirse a una realidad particular y que no exija ser insertado, por su voluntad de explicitarlo todo, en una referencialidad alusiva, puede ser interpretado correctamente sin que el lector necesite acudir a otros conocimientos que los rudimentarios otorgados por la experiencia cotidiana. Evidentemente, haber leído los *Edda* escandinavos puede ayudar a determinar el sistema intertextual en el que se inscribe *El señor de los anillos*. Asimismo, conocer ciertos episodios de la Conquista o ser capaz de objetivar la influencia del *new age* permite aclarar muchos elementos místicos y diegéticos de *La saga de los Confines* de Liliana Bodoc. Pero esas lecturas cultas no son necesarias para una recepción exitosa de tales obras autoenciclopédicas – que intentan bastarse por sí mismas– como lo comprueba la popularidad de Tolkien entre jóvenes lectores no muy al tanto de la existencia de un tal Snorri Sturluson. En cambio, no estar preparado mínimamente a la lectura de *El Criticón* condena el lector a un chasco más o menos rotundo que sólo podrá mitigar su tesón en superar las dificultades iniciales de comprensión.

Esto comprueba que la invención de mundos no es un mero ejercicio gracias al cual el autor demostraría la fuerza de su inspiración poética y cuyo éxito consistiría en lograr la mayor distancia posible con la realidad, sino que establece una compleja relación dialéctica con esa realidad, relación compartida esencialmente en dos ámbitos autónomos: (1) el ámbito material representado por los seres, accesorios y decorados, e ilustrado por la presencia de ambientes, criaturas y objetos exóticos (bombas temporales y robots guerreros de Laiseca,

sirenas y pirámides superlativas de Bodoc, edificios biomecánicos de Baradit, autos voladores de Cohen...), ya totalmente inventados por el autor, ya heredados de mundos imaginarios anteriores; (2) el ámbito ideológico que opera desde la experiencia social y cultural y mediatiza verdaderas cuestiones políticas (la tortura en Laiseca, los debates institucionales en Cohen...). Cualquier lector atento habrá observado al respecto que la divergencia con el mundo concreto provocada por estas ficciones es, en general, mayor en el primer ámbito que en el segundo. En efecto, es más fácil describir un objeto que no exista en el mundo material que tener una idea nueva en lo político y en lo social, desconectada de la compleja realidad que componen los discursos dominantes, el campo literario, la difusión mercantil... De ahí que muchas novelas maravillosas como las de Tolkien, Gorodischer o Bodoc puedan barajar nociones ideológicas muy comunes e incluso rancias. En ese sentido, el esfuerzo de Laiseca y de Cohen por engendrar instituciones monstruosas es particularmente notable.

La distancia afecta también el pacto de lectura y el hecho de que el lector admita, o no, suspender su incredulidad para adentrarse en universos más o menos irreales, más o menos imposibles. Ello tiene que ver con lo que Pavel llama (118) la “expectativa antimimética” de los lectores atraídos por universos muy diferentes del empírico, a la que podríamos oponer una expectativa mimética, propia de lectores aferrados al realismo. La lógica y la coherencia internas del texto, determinadas a menudo por un complejo equilibrio entre las convenciones genéricas y las maneras de representar el mundo, desempeñan en este caso un papel importante. Si no plantea mayor dificultad aceptar por ejemplo el universo equilibrado descrito por Cohen en *Donde yo no estaba*, algo más difícil resulta admitir el mundo de *La Princesa Primavera* de Aira en el que una princesa de cuento tiene que luchar, no contra una bruja, sino contra un arbolito de navidad y un helado parlante. Aira reemplaza una convención genérica maravillosa, poco probable en la realidad pero aceptada justamente por formar parte de una tradición literaria (el conflicto secular entre princesas y brujas o entre primavera e invierno), por un absurdo integral (no solo el conflicto entre una princesa y un arbolito de navidad, sino el hecho mismo de que un *picea abies* cortado y decorado con guirnaldas pueda participar en un conflicto). Esto nos lleva pues a contemplar el tercer elemento básico implicado en la separación entre mundo fáctico e imaginario: la heterogeneidad.

### 3. Heterogeneidad

Los mundos inventados no son generados espontáneamente, *ex nihilo*, por el cerebro genial del escritor. Ningún texto deja de referir, aunque sea de manera lejana, hechos anteriores, incluso cuando esos hechos provienen de una invención canonizada por la tradición: si las sirenas no existen en el mundo físico, existen en el legendario y en el literario. Por lo tanto, cuando Liliana Bodoc incluye sirenas en el universo de *La saga de los Confines*, no las inventa. Asimismo, la relación, en esta novela, de la conquista de un hemisferio occidental –dominado por clanes animistas– por un hemisferio oriental –sojuzgado por una tiranía autocrática y tecnológica–, remite claramente a la historia de la Conquista americana, cruzándola con el totalitarismo moderno. En ambos casos, la referencia, literaria por un lado e histórica por otro, son combinadas en una creación heterogénea, en una suerte de quimera temática.

Tal heterogeneidad puede ser producida también por la mezcla genérica y por la combinación de niveles culturales originalmente dispares. Por ejemplo, en *Los Sorias*, Laiseca describe un mundo en el que el heroísmo medieval es asociado a elementos sacados del cómic norteamericano o del cine de terror. El problema es medir tal heterogeneidad, ya que ello supondría justamente que existan referencias originales homogéneas de las que se puedan extraer ciertos ingredientes con el fin de asociarlos en una nueva invención heterogénea, una de esas heterotopías de las que habla Michel Foucault (9). Si eso es posible en algunos casos, como el de Laiseca<sup>24</sup>, no habría que desestimar la dificultad que supone identificar las referencias intertextuales, muchas de las cuales son, por definición, inestables e inasibles. Así ocurre por ejemplo con la famosa *Princesa Primavera* evocada más atrás. En efecto, sin entrevistar al autor, difícil es saber si el helado parlante es una invención suya o si un ser tan singular no le fue sugerido por el cartel de alguna heladería o las fantasías de algún videojuego japonés.

Intentaremos aclarar luego (III, A) la problemática interesándonos por los paradigmas sucesivos que atravesaron la cultura occidental desde la época de la Conquista para facilitar justamente la identificación de algunos de los elementos

---

<sup>24</sup> Pavel propone (82) por su lado dos ejemplos de esos sistemas heterogéneos: el *Quijote* de Cervantes y *The once and future king* (1938-1958) de Terence Hanbury White.

originales que constituyen parte de la materia prima reciclada por la invención de mundos.

## B. Coordenadas de la divergencia

Después de haber estudiado los elementos básicos que distinguen la ficción de la realidad, quisiéramos detenernos en las coordenadas que acentúan la distancia con el propósito alcanzar aquellos grados de ficcionalidad que llamamos superlativos y que sustentan las civilizaciones imaginarias y los mundos imposibles. Clasificaremos esas coordenadas según tres ejes:

En el **primer eje (eje de veracidad)**, nos interesaremos por la idea de frontera entre los mundos imaginarios y la referencia empírica. Primero determinaremos la diferencia entre los relatos *ficcionales* y los *no-ficcionales* tomando en cuenta los puntos de vista del escritor y del lector: lo que el autor consideraba verídico (no-ficcional) en su época, puede dejar de serlo para el lector posterior. Recordemos por ejemplo que América sirvió de receptáculo a las proyecciones legendarias de la cultura europea, animada en la etapa inicial del Descubrimiento por su inclinación medieval hacia lo maravilloso, concebido entonces como veraz y hoy día como fabuloso.

Descartados los relatos no-ficcionales, estudiaremos luego *lo real* y *lo irreal*, preocupándonos por distinguir los universos que el narrador ficcional presenta como reales de los universos que presenta como irreales. En resumidas cuentas, la primera pareja (lo ficcional/lo no-ficcional) contempla la perspectiva del autor/lector (entidades concretas) y la segunda (lo real/lo irreal) la del narrador/narratario (entidades textuales).

En el **segundo eje (eje espacio-temporal)**, nos detendremos en los elementos que permiten crear una distancia física entre el universo inventado y el mundo sensible. Distinguiremos un eje *espacial* (el mundo imaginario se sitúa en un espacio singular, mágico o lejano que comunica, o no, con el mundo empírico) de un eje *temporal* (el mundo imaginario se sitúa en tiempos remotos, futuros o fuera de nuestro calendario).

En el **tercer eje (eje axiológico)**, observaremos los sistemas que establecen divergencias con la realidad concreta con fines *axiológicos* e *ideológicos*. No es desatinado opinar en efecto que los filósofos no componen

utopías si no es para enfrentarlas críticamente con el mundo real. Nos fijaremos entonces en los procesos intelectuales, hispanoamericanos e internacionales, que llevaron a poner en tela de juicio los designios teleológicos del liberalismo occidental, contraponiéndole críticas y proyectos alternativos que influyeron de manera cada vez más extensa en las invenciones literarias.

## 1. Eje de veracidad

### *La ficción/la no-ficción: punto de vista del autor y del lector*

El foco de nuestra reflexión tiene que dirigirse ahora a la visión del autor (que puede creer en la fantasía que describe o al contrario solicitar conscientemente su libre inspiración) y a la del lector (que puede considerar la descripción del autor más o menos real, más o menos verosímil).

Cuando Antonio de León Pinelo (*circa* 1590-1660) escribe *El paraíso en el nuevo mundo, comentario apologético, historia natural y peregrina de las Indias Occidentales, Islas de Tierra Firme del Mar Océano*, elabora una hipótesis que no es del todo nueva ya que el propio Colón había expuesto, con motivo de su tercer viaje, la idea de que el Paraíso terrenal se situaba en América. El hecho de que cerca de un siglo y medio separe a ambos cronistas demuestra la persistencia de ciertas teorías en el imaginario americano. En el contexto del Descubrimiento, la milenaria tradición religiosa no es la única que justifica la creencia en comarcas inexistentes. También aparecen creencias espontáneas como la de El Dorado que adquiere, a partir de una tenue leyenda, proporciones descomunales por sintonizar con los fantasmas auríferos de hidalgos codiciosos. Añadamos también a la lista de las ilusiones el mito de las amazonas, sacado a relucir por Colón, quien registra la existencia de una isla llamada Matinino únicamente poblada por mujeres guerreras<sup>25</sup>. Éstas y demás creencias del Descubrimiento derivan esencialmente de tres tendencias –la espiritual (Paraíso terrenal), la económica (El Dorado-Cucaña) y la cultural (amazonas...)- interiorizadas por los exploradores e historiadores de un mundo fragmentariamente conocido que se manejaban en un entorno mental definido por pautas antiguas, medievales, humanistas, religiosas y caballerescas.

---

<sup>25</sup> Ver Gandía (74) que propone, además de este caso, una enumeración precisa de otras invenciones semejantes. Duviols dedica también un estudio pormenorizado a la visión mítica de los descubridores.

Juan Durán Luzio ha subrayado la importancia del papel desempeñado por el almirante en la edificación de América a partir del pensamiento mítico europeo:

Los escritos colombinos ofrecen la primera descripción del Nuevo Mundo. El relato del navegante tiene una particularidad especial: junto con detallar la esplendorosa realidad de las tierras halladas, pone de manifiesto el rico legado de tradiciones y leyendas que, en cierto modo, las habían prefigurado. Colón sabía bien de un número de referencias librescas alusivas a territorios sospechados más allá de los mares conocidos. Así, los datos literarios, la calidad óptima del insólito paisaje y de sus habitantes, la imprecisión de la geografía, en fin, todo tiende a dominar la veracidad del cronista. Por el ambiente de rasgos tan positivos, evocadores de pasajes bíblicos admirados por el Almirante, éste llegó a creerse en las cercanías del Paraíso terrenal. Los sueños de Europa habían modelado el cosmos que desde el principio se impuso a la realidad del *acá* porque su encuentro era producto de ese anhelo colectivo. (Durán Luzio: 7)

A medida que avance el conocimiento concreto, retrocederán esas interpretaciones imaginarias que reflejan la heterogeneidad de las mentalidades de la época. Obviamente, la ciencia geográfica descartará como absurdas e imposibles las fantasías de estos hombres. En cambio, la crítica textual no puede evacuar tan sencillamente el problema: ha de detenerse en los textos, en las ideas que los animan, en su complejo sistema de recepción y de intercambio y no en su relación exclusiva con la realidad concreta. Sobre todo que tales quimeras no desaparecen con el racionalismo moderno. En 1925 por ejemplo vuelve a aplicarse inesperadamente a los orígenes de América la fantasía imposible de los mundos legendarios en el discurso pseudo-científico de José Vasconcelos (*La raza cósmica*), demostrando así cómo esa tendencia se mantiene hasta una época muy adelantada. Por más que la ficción involuntaria de Colón –inspirada de los filósofos clásicos, de la *Biblia* y de los padres de la Iglesia–, no sea del todo equivalente a la de Vasconcelos –basada en una comprensión errada de las nuevas teorías geológicas–, ambas invenciones exponen claramente los credos de sus autores, el límite de sus conocimientos, su propensión en extrapolar la realidad según su grado de fantasía o el horizonte de sus creencias, distinguiéndose así de las ficciones explícitas y asumidas que no siempre manifiestan con tanta claridad las ideas e intenciones del escritor.

Observemos que esas interpretaciones mágicas de la realidad expresan dos paradigmas americanos: primero el de una tierra singular abierta a lo legendario y

luego el de una tierra para uso de exploradores y pioneros, capacitados por descubrir alteridades extraordinarias. La fuerza de esos paradigmas, transformados en clichés destinados a gratificar el gusto europeo por cierto encantamiento exótico, fue recordada por Gabriel García Márquez en su discurso de recepción del Premio Nobel (1982). Era aquella una ocasión particularmente oportuna y solemne para presentar la confusión entre realidad y ficción como un rasgo continental típico. Vemos pues cómo se mantiene, mucho después de Colón, una visión mágica de América, no sólo en el pensamiento ensayístico de Vasconcelos, sino también en la ficción explícita. Ésta maneja sin complejo los arquetipos irracionales legados por los conquistadores. Alcanza su mayor eficiencia estética dando la espalda a la realidad física, desencantada, y preservando la realidad intelectual de los descubridores. Tal tendencia por perpetuar lo maravilloso dentro de la geografía americana aparece en particular en *Los perros del paraíso* de Abel Posse (1983). Queda sin embargo que Posse, al contrario de Colón, está consciente de elaborar una invención que requiere, no la credulidad del lector, sino una sensibilidad poética abierta a lo inverosímil. Posse y Colón ponen en evidencia la doble dialéctica que anima la lectura: la que opone credulidad e incredulidad por un lado, suspensión y confirmación del deseo de verosimilitud por otro. El primer caso (Colón) contempla la no-ficción y solicita el juicio del lector acerca de un texto que pretende exponer una verdad determinada. El segundo caso (Posse) concierne la ficción y permite medir la tolerancia de ese mismo lector ante invenciones más o menos disparatadas. Veremos por ejemplo cómo, al llevar sus relatos al grado máximo de lo absurdo, César Aira (VII, A, 2) desafía la indulgencia del lector por lo inverosímil.

#### *Lo real/lo irreal: punto de vista del narrador*

Dejemos al escritor y al lector para interesarnos por el narrador. En relación con el universo imaginario que describe, la narración puede asumir dos posturas opuestas:

**Caso 1:** el mundo imaginario es presentado como real. Así procede el narrador homodiegético y parcial de *Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift o el narrador heterodiegético y omnisciente del *Señor de los anillos* de Tolkien<sup>26</sup>,

---

<sup>26</sup> Según Genette, el narrador homodiegético es un personaje que ha participado de algún modo en las peripecias que relata. El narrador heterodiegético es ajeno a ellas (1972: 252).



atribuyéndole a la invención los atributos de lo que Pavel llama (81) “mundo-real-en-la-novela”. Evidentemente, el propósito de esa voluntad de realidad (y no de realismo) diverge mucho de un escritor a otro. El primero propone, mediante la tensión comparatista entre mundo verdadero y mundo imaginario, una crítica de la sociedad inglesa de su época. Su intención es bastante similar a la de un Tomás Moro (*Utopía*, 1516) de la que difiere sin embargo por el tono satírico, por la amplitud literaria del proyecto y por la ausencia de un esquema descriptivo y metódico propio de la especulación filosófica. De todos modos, en Swift como en Moro, la relación con la realidad concreta no estriba únicamente en la afirmación del narrador según la cual está contando la verdad, sino también en el voluntario alcance político de ambas obras ya que describen sus respectivos mundos imaginarios con el fin de cuestionar el mundo empírico en el que viven los lectores de esas obras. En Argentina, veremos que esa intención comparatista se manifiesta en la obra de Holmberg.

En el caso de Tolkien, la declaración de realidad es implícita ya que se describe un mundo alternativo en relación con el cual el mundo verdadero de los lectores es ignorado por completo. Sólo existe la Tierra Media, sus pueblos, sus culturas y su historia. Al contrario de Swift o de Moro, Tolkien –o su epígona argentina Bodoc– no interroga a través de la fábula la realidad social y política concreta. Propone más bien una apertura que satisfaga, gracias a la descripción de un universo en el que la épica sigue siendo una facultad exaltada, el deseo escapista de los lectores. Al fundar su universo fuera de las leyes físicas del nuestro hace inoperante el juicio sobre su imposibilidad. Sin embargo, también en este caso el mundo verdadero penetra por rendijas múltiples: mundo de la tradición literaria que se manifiesta por ejemplo a través de la influencia de los *Edda* escandinavos; mundo de la Historia que se devela en la metáfora de la Primera Guerra mundial en la que participó Tolkien, inspirándole la idea de una guerra definitiva entre el bien y el mal... De ahí los límites del escapismo y la necesidad de buscar, incluso en los relatos más estrafalarios, las referencias a la realidad física. Observemos que las versiones argentinas de mundos inventados, cuando adquieren proporciones enciclopédicas, funcionan de forma semejante al inscribir de manera explícita o implícita la invención en un conjunto de referencias no del todo ajenas a las realidades empíricas. Así es el caso por ejemplo de *Los Sorias* de Alberto Laiseca que se apoya en el totalitarismo

moderno y en la satrapía antigua para representar un mundo en el que conviven países de referencia inventada (Tecnocracia, Protonia...), real (U.R.S.S.) y tergiversada (la Soria española a escala 5/1). Asimismo, *Donde yo no estaba* de Marcelo Cohen no puede entenderse del todo si no se observa cómo refleja o contradice, según los casos y mediante un complejo juego de contrastes, ciertos elementos de la realidad concreta social e ideológica. Por fin, al proponer una alternativa más feliz a la historia verdadera de la Conquista y del colonialismo genocida, *La saga de los Confines* de Liliana Bodoc cumple con una función consoladora para quienes lamentan la destrucción de las sociedades precolombinas. Todo ello comprueba que la fabricación enciclopédica de mundos irreales –presentados como reales por la ficción misma– remite necesariamente, aunque sea de modo fragmentario, a lo concreto, ya sea para discutirlo, ya sea para consolar de ello, ya sea para parodiarlo. Con lo cual volvemos a cuestionar el concepto de distancia descrito más atrás.

**Caso 2:** el narrador no acredita la existencia del mundo imaginario. En *Alicia en el país de las maravillas*, se esfuma la magia al final de la novela cuando se le enseña al lector que la protagonista estuvo soñando. En “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, se describe la invención de una civilización ficticia por una misteriosa cofradía. En estos textos, la declaración de irrealidad se dirige a mundos físicamente imposibles. Notemos sin embargo que los procedimientos narrativos empleados por ambos escritores empañan esa aparente intención de “no realidad”. Lewis Carroll por ejemplo sólo revela ese carácter esencial en las últimas páginas del relato mientras que Jorge Luis Borges cuenta que la misteriosa cofradía proyecta reemplazar la historia y el pensamiento del mundo verdadero por los de su invención. Tales elaboraciones son particularmente turbadoras: paradójicamente, el hecho de asumir la irrealidad de un mundo imposible, de presentarlo como una pura creación mental, permite contagiar con esa misma irrealidad el mundo referencial real cuya existencia se vuelve dudosa. De ahí que, en la obra de Borges, no siempre se logre saber si algo existe por sí mismo o por haber sido imaginado, como el ermitaño de “Las ruinas circulares” (1923-1949: 451-455). Lewis Carroll y Borges no se conforman pues con desarrollar lo maravilloso y lo inverosímil; al contrario, ponen en pie complicadas estrategias que, en ciertos momentos estratégicos, hacen caer el argumento en lo fantástico y lo extraño. Asimismo, como en *El señor de los anillos*, tampoco podemos

descartar aquí el carácter ideológico de estas ficciones, en particular la de Borges que hace del mundo irreal un reflejo del mundo fáctico, o por lo menos un reflejo de ciertos proyectos totalitarios elaborados en el mundo fáctico.

## 2. Eje espacio-temporal

Walter Benjamin escribe que el arte del relato, en su expresión arcaica, obedece a dos coordenadas: una temporal asumida por el sedentario (el labriego) que se da vuelta para observar el pasado de su pago; otra espacial encarnada por el viajante (el comerciante) que promueve la aventura exótica (Benjamin, 1936: 117). Por sus raíces arcaicas, el relato dedicado a la invención de mundos no escapa a esas coordenadas. Al contrario, las luce para potenciar sus dispositivos de divergencia con el universo real. Incluso en el caso de los universos inventados por el astrónomo francés Camille Flammarion (*La pluralité des mondes habités*, 1862; *Lumen*, 1866; *Uranie*, 1889; *Stella*, 1897), el presente de eternidad cósmica y la vida extraterrestre casi inmaterial que imagina distribuida en el cosmos infinito expresan por saturación la importancia de ambas coordenadas.

### *Espacio*

La invención de mundos puede atañer a lo geográfico, como en Tolkien, o a lo mental, como en Lewis Carroll y Borges. Pero en ambos casos la coordenada espacial es absolutamente central en la medida en que todos estos relatos sugieren en el lector la necesidad de imaginar una relación entre su espacio real y el imaginario representado en el relato. Ello nos lleva a examinar el paso que la ficción da para trasladarse del mundo familiar al mundo inventado, e incluso si existe tal paso.

**Caso 1:** el mundo imaginario y el real están conectados. Muchos textos describen mundos imaginarios alcanzados por los protagonistas a partir del mundo referencial real mediante alguna artimaña o accidente que permite un traslado espacial: naufragio (*Los viajes de Gulliver* de Swift; *Utopía* de Moro...), armario mágico (*El mundo de Narnia*, 1949, de Clive Staple Lewis...), vuelo (*Peter Pan* de James Matthew Barrie; *Histoire comique des États et Empires de la Lune*, 1655, de Cyrano de Bergerac...), traslado espiritista (*Viaje maravilloso del señor Nic-Nac al planeta Marte* de Eduardo Holmberg), etc. En la mayoría de los casos,

esos universos de fantasía son descritos por la ficción como mundos reales y el vínculo que mantienen con el mundo verdadero expresa la voluntad por parte del escritor de proponerle al público, no una simple fábula extraordinaria sin relación con experiencias concretas de vida, sino un modo indirecto de ilustrar las ideas del autor acerca del mundo sensible, preservando al mismo tiempo la posibilidad de identificación entre el público y los protagonistas. Así se establece entre el mundo concreto y el imaginario una relación comparativa de tipo especular. Ya hemos evocado el caso de Swift y de Moro. Podríamos añadir aquí el de Cyrano de Bergerac que transmite también una visión crítica de la sociedad. A propósito de Clive S. Lewis, se ha glosado sobre el carácter mesiánico y cristiano de su obra en la que el origen inglés de los personajes facilita la identificación. En cuanto a Holmberg, su sociedad marciana le permite interrogarse acerca de la oposición entre cientificismo positivista y misticismo retrógrado así como sobre la influencia de la inmigración en la ilustrada argentina criolla. Igualmente, el *space opera*<sup>27</sup> que describe a menudo la colonización del universo a partir de la Tierra revela la supervivencia de las certidumbres optimistas y expansionistas de las sociedades occidentales. El progreso tecnológico, la superioridad de la raza humana sobre los extraterrestres, la expansión territorial..., todo ello reanuda los sueños perdidos del colonialismo.

En la medida en que el mundo de Tlön ha de sustituirse al mundo concreto, el cuento de Borges propone un tipo de comunicación original entre universo imaginario y real, una comunicación que no es material y geográfica sino ideológica. En efecto, el mundo borgesiano está constituido por ideas. Unas pueden progresivamente reemplazar a otras, engendrando así una nueva imagen del mundo. Tlön ilustra perfectamente el concepto según el cual la existencia del mundo depende únicamente de su percepción y de su representación, concepto que Borges –adepto del famoso “*esse est percipi*” (ser es percibir) de George Berkeley– venía exponiendo desde *Fervor de Buenos Aires*:

Curioso de la sombra  
y acobardado por la amenaza del alba  
reviví la tremenda conjetura  
de Schopenhauer y de Berkeley

---

<sup>27</sup> Para una definición del *space opera*, ver la tipología de Capanna (1992).

que declara que el mundo  
es una actividad de la mente,  
un sueño de las almas,  
sin base ni propósito ni volumen.<sup>28</sup>

**Caso 2:** el mundo imaginario y el real están desconectados. El mundo imaginario se presenta por lo tanto como el único mundo descrito, entidad completamente ajena al mundo empírico. Su dimensión –expuesta a menudo en un relato de caracteres enciclopédicos mediante la acumulación de descripciones detalladas– permite sustentar la ilusión de una realidad integral e independiente. Así ocurre con *El señor de los anillos* de Tolkien. También es el caso de algunas de las novelas de nuestro corpus: *La saga de los Confines* de Liliana Bodoc, *Donde yo no estaba* de Marcelo Cohen... Sin embargo, como ya lo hemos notado al considerar la profesión de fe que el narrador expone acerca del carácter real o irreal de su relato (B, 1), estos mundos imaginarios no dejan de derivar del mundo sensible mediante su inclusión intertextual en un complejo sistema de relatos, mitos, novelas, etc. *La saga de los Confines* propone una reescritura de la Conquista mientras *Kalpa imperial* de Angélica Gorodischer arraiga los mitos originales de su mundo en la mitología griega y en el cine hollywoodense. Es decir que el mundo imaginario se presenta como una metáfora, un comentario o una ampliación encantada (Bodoc) o cultural (Gorodischer) del mundo real, mundo real que puede estar ausente de la referencia explícita (Bodoc) o fragmentariamente referido (Gorodischer).

Ya nos situemos en el caso 1 o en el caso 2, hemos de aseverar la idea común de un doble desplazamiento, puesto que el transcurso geográfico afecta siempre el transcurso narrativo. En efecto, no pocos teóricos insisten en cierta forma de consubstancialidad entre el viaje y el relato como procesos semejantes de descubrimiento. Pavel compara por ejemplo las aventuras del explorador con el recorrido textual del “yo ficcional”, entidad en la que se proyecta el lector y que le sirve de mediación entre el mundo sensible y la ficción (Pavel: 113). Baquero Goyanes muestra igualmente cómo las etapas y los encuentros experimentados por el protagonista viajante suscitan los cuentos intercalados de la novela clásica.

---

<sup>28</sup> Borges, “Amanecer” (1923-1949: 38-39).

De ahí que el relato de viaje sea una de las formas paradigmáticas asociadas a la novela:

El viaje es, pues, un motivo y hasta un tema novelesco, pero también una estructura, por cuanto la elección de tal soporte argumental implica la organización del material narrativo en una textura fundamentalmente episódica [...]. (Baquero Goyanes: 32-33)

Por medio de la búsqueda y del exotismo, narración y viaje se potencian mutuamente, determinando algunos de los elementos básicos del relato<sup>29</sup>. Los mundos imaginarios, por más extraordinarios que sean, no podían escapar a este proceso.

### *Tiempo*

Otra coordenada que permite recalcar la distancia con respecto a la realidad concreta es la temporal.

**Caso 1:** a menudo, el mundo imaginario se sitúa en el pasado y se constituye como origen alternativo del universo real. El procedimiento supone remplazar (aunque sea en términos paródicos) la prehistoria verdadera por misteriosas civilizaciones olvidadas. No ha de extrañar que este recurso haya sido usado sobre todo por autores americanos cuya patria carecía de la profundidad cronológica tan apreciada, como modo de legitimación nacional, por la historia liberal decimonónica. *La Historia* de Martín Caparrós por ejemplo le da un brillo fantástico al pasado calchaquí de los territorios argentinos mientras los cuentos de Robert Ervin Howard (1906-1936) dedicados al personaje de Conan sustituyen, a la precaria prehistoria de los paleontólogos, reinos de un exotismo sofisticado. Ahora bien, esta ocurrencia no dio sólo lugar a invenciones abiertamente fictivas. A menudo fue motivada también por objetivos ideológicos y nacionalistas. Sabemos por ejemplo que José Vasconcelos expuso en *La raza cósmica* una interpretación según la cual los indios eran descendientes de los atlantes (con lo cual, como veremos luego, se acercaba a las fantasías de Howard). En esa hipótesis estrafalaria se puede ver la influencia de las teorías de Ignatius Donnelly (1831-1901) acerca de una Atlántida maya (*Atlantis: the Antediluvian World*, 1882); las mismas probablemente que Rubén Darío recogió para describir una

---

<sup>29</sup> Recordemos la importancia de la invención de América como vector de esas nociones.

vieja y prestigiosa América meridional, muy superior a la advenediza América anglosajona:

Mas la América nuestra, que tenía poetas  
Desde los viejos tiempos de Netzahualcoyotl,  
Que ha guardado las huellas de los pies del gran Baco,  
Que el alfabeto pánico en un tiempo aprendió;  
Que consultó los astros, que conoció la Atlántida  
Cuyo nombre nos llega resonando en Platón,  
Que desde los remotos momentos de su vida  
Vive de luz, de fuego, de perfume, de amor,  
[...] esa América  
Que tiembla de huracanes y que vive de amor,  
Hombres de ojos sajones y alma bárbara, vive.<sup>30</sup>

La fantasía ideológica llevó a teorías menos atrevidas pero más siniestras, como la de los nacionalistas argentinos que le inventaron a la Argentina un idealizado origen castizo y greco-latino<sup>31</sup> que les permitiera rechazar el antiguo elemento indígena y el migratorio más reciente. No vamos a rastrear aquí, por muy interesantes que sean, estos casos de historiografía fraudulenta<sup>32</sup>. Los citamos únicamente para indicar que la invención de civilizaciones y orígenes antiguos no se limita a la creación literaria abiertamente ficticia sino que alcanza también el discurso histórico. “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” de Borges juega justamente con esa ambigüedad.

Otro caso interesante de proyección en el pasado es el que ilustra un cuento fantástico de Leopoldo Lugones. “El origen del diluvio” (1993/b: 127-135) relata cómo una médium recibe una suerte de conferencia académica dictada por un ser antediluviano, proveniente de una era en la que la vida terrestre estaba basada en una química muy diferente de la actual. Tal invención –que tiene en Howard P. Lovecraft y Clark Ashton Smith representantes más tardíos pero de mayor resonancia internacional– hace irrumpir un pasado tanto más terrorífico

---

<sup>30</sup> Darío, “A Roosevelt” (1904: 203).

<sup>31</sup> Podríamos pensar que volvemos al problema analizado en el eje 1 en el que hemos opuesto el cronista crédulo al escritor de ficciones. Pero en este caso no se trata de credulidad sino de manipulación.

<sup>32</sup> Hacemos un repaso sintético de algunos de ellos en García-Romeu (2006: 18-26).

que remonta a épocas indiscernibles, aniquilando toda posibilidad de antropocentrismo en una cíclica historia cósmica.

**Caso 2:** la invención puede proyectarse también en el futuro, con lo cual (ver I, B, 2) los mundos imaginarios adquieren un carácter ensayístico y programático notable. En las sociedades modernas, impregnadas por cierta teleología que atribuía al futuro la realización de un mundo mejor, se cuenta con relatos de anticipación utópicos y optimistas entre los cuales podemos citar el capítulo V de *Argirópolis* (1850) de Domingo Faustino Sarmiento. Pero al decaer el optimismo y al desarrollarse el temor por una tecnología deshumanizada, los relatos de anticipación cayeron en la denuncia del totalitarismo científico que parecía imponerse como meta del supuesto progreso material en una sociedad preocupada cada vez más por el control político, moral y racial de la población.

La diferencia entre las invenciones orientadas hacia el pasado y aquellas orientadas hacia el futuro tiene en parte un motivo ideológico. Con excepción de lo fantástico antediluviano constituido por Lugones o Lovecraft, lo pasado expresa a menudo la nostalgia por un mundo integrado, sencillo y mágico, en el que el guerrero solitario, heroico y hercúleo (Conan) lograba oponer eficientemente su entereza a los vicios de brujos siniestros, de príncipes decadentes y de malvados lujuriosos; lo futuro indica según los casos la esperanza en los progresos de la humanidad o la desconfianza por su vocación totalitaria y su delirio prometeico. Ya sea optimista o pesimista, la prospectiva se desentiende del superhombre individual, chapado a la antigua, y reflexiona mucho más en términos de comunidad, de sociedad y de especulación política. En Argentina, son justamente varios los títulos que examinan el futuro político del país considerando, como punto de partida de su reflexión, la situación social del momento<sup>33</sup>.

Queda por aclarar que lo “antiguo” y lo “futuro” son modalidades descriptivas que pueden ser empleadas para reseñar mundos imaginarios que no se injertan en ninguna geografía ni temporalidad experimentadas. En ese caso lo futuro y lo pasado ya no se definen con respecto a la cronología de nuestro mundo; son únicamente calidades sugeridas por los accesorios empleados en el relato (espadas o rayos láser). Así ocurre con Tolkien y su universo pseudo-

---

<sup>33</sup> Ver Reati (2006).



medieval, no conectado al nuestro sino por la analogía que sugieren el argumento y los accesorios.

### 3. Eje axiológico

Cabe desarrollar ahora una temática cuyo alcance acabamos de comprobar con la oposición entre hemisferios. En la medida en que este eje encara problemas ideológicos centrales –y no sólo estructuras y pretextos narrativos–, habremos de desarrollarlo algo más que los anteriores, mostrando cómo, en el caso particular de la invención americana de mundos, se ha establecido una compleja dialéctica acerca de los modelos escogidos para conformar, entre civilización occidental y civilización indígena, adhesiones y rechazos determinados por la historia local. No podemos ignorar que la idea de modelo, como proyecto futuro en debate, se inscribe en los paradigmas de la utopía y de la distopía<sup>34</sup>. Estudiaremos las relaciones que los oponen antes de interesarnos por la manera en que uno u otro se proyecta en los debates hispanoamericanos, interfiriendo en la invención de mundos.

#### *Utopía y mundo mejor*

La genealogía de las utopías, desde la Atlántida hasta los proyectos decimonónicos, ha sido detalladamente registrada por Jean Servier en *Histoire de l'utopie*. Dentro del ámbito hispanoamericano y recogiendo sintéticamente una larga tradición filosófica y crítica, la revista *América* le dedica su número 32. En el trecho epistemológico que separa ambos volúmenes podemos observar cómo un tema de vigencia antiquísima y universal alcanza una notable ilustración en el Nuevo Mundo. Aclaremos que Servier escribe en realidad una historia de los mundos que han sido imaginados desde una perspectiva filosófica o política y no una historia de las utopías propiamente dichas en el sentido en que la noción ha sido definida comúnmente (es decir: universo ideal sin existencia posible<sup>35</sup>). Ello

---

<sup>34</sup> Al contrario de Capanna (1992) y para simplificar, no dividimos la utopía en eutopía y distopía, sino que otorgamos a la utopía el carácter positivo que le presta la tradición por oposición a la distopía negativa.

<sup>35</sup> “**Utopía** o **utopia**. (Del gr. οὐ, no, y τόπος, lugar: lugar que no existe [...]). **f.** Plan, proyecto, doctrina o sistema halagüeño, pero irrealizable.” *Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española, Madrid, 1984. Esta definición descarta los proyectos políticos que no pueden

le permite interesarse por ejemplo en el marxismo, que rechaza enérgicamente el carácter idealista, antihistórico y pasivo de la ensoñación utópica tradicional<sup>36</sup>.

Quimera filosófica (Platón) o aspiración mesiánica (San Agustín), el mundo mejor alternativo se vuelve luego expresión de la ponderación humanista (Tomás Moro, Tomás Campanella, Francis Bacon) o del optimismo ilustrado (abad Saint-Pierre, Louis Sébastien Mercier) y refleja la voluntad de entregar la *polis* a los filósofos, quienes han de reivindicar la razón y el orden como principios organizadores de la comunidad humana. Por fin, ante los efectos de la revolución industrial, se elaboran doctrinas contestatarias que militan por una sociedad más justa, según el modelo del falansterio (Charles Fourier, Victor Considerant), el de la reforma progresiva (Pierre-Joseph Proudhon) o el de la ruptura revolucionaria (Karl Marx, Friedrich Engels)... Ensoñación individual, proyecto mesiánico o plan colectivo, la utopía puede ser generada también por un impulso nostálgico. En efecto, se piensa a veces que el mundo mejor ha existido y se lamenta su desaparición, esperando que algún día se reúnan las condiciones de su refundación. De todos modos, en todas sus formas, el mundo mejor imaginado cumple con una función dialéctica en la medida en que se lo esgrime como antítesis de la sociedad vigente. Sistema de divergencia radical con respecto al mundo empírico, su función original y esencial es contrastante. Por eso mismo, aclara Gisela Heffes<sup>37</sup>, el mundo mejor es un proyecto que la ficción afronta por medio de la descripción, de la exaltación visual, fundando un estado coherente, definitivamente estable: el fin de todo progreso en la perfección. Ello implica la relegación de la peripecia, limitada a la esfera del personaje viajante ya que en la utopía clásica la única aventura consiste en el traslado del mundo real al mundo perfecto. Luego, el resto es pura descripción, estática:

[...] las literaturas utópicas carecen de una narración; hay en ellas una ausencia de conflictos, pasiones y afectos (o en caso de aparecer representados, se encuentran domesticados [...]). Asimismo, no hay argumento, no hay historia y no hay desenlace, ya que ese umbral que se aspira aprehender ya ha sido alcanzado. La experiencia utópica es de hecho asociada con una experiencia visual, ya que a través de su lectura se reafirma lo

---

ser considerados idealistas e inaplicables sino desde una posición crítica y no desde su propia doctrina. Por ello añadimos al término de utopía la expresión más general de mundo mejor.

<sup>36</sup> Para mayor información acerca de la relación entre utopía y marxismo, entre socialismo utópico y socialismo científico, ver Labica.

<sup>37</sup> Heffes se basa en parte en el trabajo de Louis Marin, *Utopiques: jeux d'espace*, Paris, Éditions de Minuit, 1973.

que muchos consideran como la “función” de la literatura utópica: distanciar al lector de la realidad presente de manera que éste pueda ver y sentir de la mejor manera posible cuáles son las alternativas respecto al presente, y que a su vez vea y sienta su propio presente de una manera nueva. (Heffes: 59)

Confirmando ese desajuste con la realidad, la misma palabra *utopía* indica que Tomás Moro consideraba su isla tan solo como una entelequia ideal, escrupulosamente diseñada, pero que no aspiraba a una fundación concreta. A partir de las Luces sin embargo el utopismo empieza a vestir los destellos de la ilusión: cuando Mercier proyecta la posibilidad de conseguir un mundo mejor en el siglo XXV, el utopismo pierde su carácter de no efectividad espacial para adquirir un carácter de efectividad futura. Escribe Jean Servier:

La utopía tiende a realizarse, como un sueño tiende a cumplirse, con toda la fuerza del deseo de los hombres. En su corazón y en su razón, está presente como la única realidad posible, la única forma de organización de la sociedad futura. (Servier: 265)<sup>38</sup>

En 1840, el americano Simón Rodríguez expresa también esa esperanza en la fundación próxima de la utopía:

[...] esperar que, si *todos* saben sus obligaciones, y conocen el interés que tienen en cumplir con ellas, *todos* vivirán de acuerdo, porque obrarán por principios... no es sueño ni delirio, sino filosofía...; ni el lugar donde esto se haga será imaginario [sic.], como el que se figuró el Canciller Tomás Morus: su Utopía será, en realidad, la América. (Rodríguez: 214)

Los modelos reformistas y revolucionarios pretenden entonces superar la pasividad idealista de la utopía clásica registrando la idea de que la perfección puede ser alcanzada mediante, por lo menos, dos procesos diferentes: (1) el aislamiento (ejemplo: el falansterio) que crea la cápsula, el “refugio” (Servier: 272) de una realidad alternativa; (2) el progreso por vía de revoluciones y cambios sucesivos (ejemplo: las fases históricas del marxismo) que promete modificar la realidad en un futuro más o menos próximo según un programa determinado, o incluso una fatalidad teleológica.

---

<sup>38</sup> Traducimos nosotros.

Más precisamente, en el caso de América, Fernando Aínsa (32-33) destaca cinco etapas del pensar utópico:

1. El de la invención de la alteridad:

–La impronta de los signos del imaginario europeo que precede y caracteriza el descubrimiento de América, “juego de espejos” entre Europa y las Américas [...] que permite el surgimiento de una conciencia de alteridad y otredad con que se identificará el género utópico.

2. El de la utopía misionera:

–La aparición de un primer discurso alternativo en el período de la Conquista y la Colonización, especialmente a través de los planteos del cristianismo misionero de cómo construir un “mundo nuevo” en el Nuevo Mundo.

3. El de la esperanza ilustrada y, luego, liberal:

–La importancia de la función utópica en el momento de la Independencia, especialmente en la formulación de proyectos de unidad y de organización de los flamantes estados soberanos.

4. El de la tierra de promisión para emigrados:

–En la revalorización del mito de la tierra prometida como sustrato utópico de la emigración que afluye a partir del último tercio del siglo XIX [...].

5. Y por fin, el de la construcción de una identidad ideal por intelectuales optimistas del siglo XX:

–Y, finalmente, en la proclamación del “derecho a nuestra utopía” que caracteriza reflexión filosófica y ensayística del americanismo contemporáneo, a partir de las obras emblemáticas de Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes.

América, como lo revelaron pues los proyectos sucesivos de las comunidades religiosas (puritanos y jesuitas), de la ilustración masónica (Washington y Bolívar), del liberalismo spenceriano (inmigrantes europeos sí,

indios no), del socialismo utópico (Rhodakanaty)<sup>39</sup>, fue considerada a menudo como tierra promisoría, página en blanco en la que se podía, sin las resistencias propias del viejo mundo, crear una sociedad nueva<sup>40</sup>. Incluso, se le otorgó un carácter paradisíaco: Paraíso terrenal por reintegrar según Colón; o paraíso político por fabricar según los inmigrantes y colonos exiliados de viejas monarquías europeas... El frente pionero, la ciudad moderna fundada en tierra virgen (Trujillo, La Plata o Brasilia, que corresponden a tres modelos sucesivos), la sociedad de iguales, la conquista del desierto, el gran imperio continental... son algunos de los arquetipos de ese impulso americano. En Argentina, tales proyectos fueron ilustrados en su perfil liberal de manera escrupulosa, atendiendo a los detalles más mínimos de la organización moral, institucional y social, por Sarmiento en *Argirópolis* y Alberdi en *Bases y puntos de partida para la organización política de la República* (1852). Tal vez algo más utópico que Alberdi y menos fantasioso que Sarmiento, Esteban Echeverría (en compañía del propio Alberdi, quince años más joven que el de *Bases...*, y de demás miembros de la Asociación de Mayo) les precedió con el *Dogma socialista*. Finalmente, cuando el liberalismo argentino ocupa el poder, dejando de ser un proyecto en ciernes, la utopía, como discurso contrastante y crítico hacia la realidad contemporánea, se va a encarnar en las ideologías de extrema izquierda. Felix Weinberg<sup>41</sup> señala así la existencia de dos anticipaciones utópicas, una anarquista, otra socialista, que imaginan una Argentina impregnada por una igualdad ideal: *Buenos Aires en 1950 bajo el régimen socialista* (1908) de Julio Otto Dittrich, y *La ciudad anarquista americana* (1914) de Pierre Quiroule (seudónimo de Joaquín Alejo Falçonnet)<sup>42</sup>. No cabe aquí estudiar todos esos proyectos, pero no es imprudente considerar que le confían al porvenir la corrección de los vicios presentes: ya sean liberales, anarquistas o socialistas, manifiestan la esperanza teleológica de un futuro mejor, enraizada en la idea de progreso positivo. Sin embargo, no todo es impulso hacia adelante: también existe la utopía retrógrada que reanuda las leyendas de la Edad de Oro y del Paraíso perdido. Observaremos

---

<sup>39</sup> Ver Heffes (112-114).

<sup>40</sup> Al respecto, ver también la síntesis propuesta por Heffes (78-80, nota 4) a partir de *The Old World and the New* (1970) de J.H. Elliot.

<sup>41</sup> Citado por Reati (2006: 173).

<sup>42</sup> El trabajo de Heffes –que estudia esta literatura anarco-socialista (117-172)– confirma este cambio al basarse en una división cronológica que empieza con los proyectos utópicos de los estados nacionales decimonónicos y sigue con la visión anarquista.

luego que la nostalgia por las sociedades precolombinas y por la alternativa indígena, interrumpida en su desarrollo natural por la Conquista, expresa justamente esa aspiración retrospectiva bastante ajena al pensamiento progresivo y evolucionista.

### *Distopía y mundo peor*

El romanticismo produce con Thomas Robert Malthus la primera sospecha de que el mundo por venir será peor que el vigente. Desde entonces, como los mundos mejores, los mundos peores van a manifestarse en todo el espectro de los universos imaginarios. En los siglos XX-XXI y en el caso argentino van a incluir el delirio exterminador de un Astrólogo megalómano (*Los siete locos*, 1929, de Roberto Arlt); una lejana referencia a la realidad, injertada en una creación sádica ampliamente fantásica (*Los Sorias* de Alberto Laiseca); un universo futuro que hubiera divergido ucrónicamente de nuestra realidad (*La ciudad ausente* de Ricardo Piglia); un infierno colonialista (*La saga de los Confines* de Liliana Bodoc)... Cuando son el producto de una organización social compleja, estos mundos peores suelen recibir el nombre de distopías. La palabra no ha sido recogida por la edición digital del diccionario de la Real Academia sino a partir de 2015<sup>43</sup>. Para conseguir su definición había que consultar hasta entonces la *Wikipedia* o, como lo señala esa misma enciclopedia comunitaria, el *Diccionario Manuel Seco del español actual*:

Una **distopía** es una *utopía perversa* donde la realidad transcurre en términos opuestos a los de una sociedad ideal. El término fue acuñado como antónimo de *utopía* y se usa principalmente para hacer referencia a una sociedad ficticia (frecuentemente emplazada en el futuro cercano) en donde las tendencias sociales se llevan a extremos apocalípticos [...].

De acuerdo al *Oxford English Dictionary*, el término fue acuñado a finales del siglo XIX por John Stuart Mill, quien también empleaba el sinónimo creado por Bentham, *cacotopía*, al mismo tiempo. Ambas palabras se basaron en el término *utopía* [...], normalmente descrito en términos de una sociedad perfecta o ideal. De ahí, entonces, se

---

<sup>43</sup> Consultado el 23/12/2015 en: <<http://dle.rae.es/?id=DyzvRef>>. En nuestras exploraciones anteriores, el término no aparecía.

deriva *distopía*, como una *utopía negativa* donde la realidad transcurre en términos antitéticos a los de una sociedad ideal.<sup>44</sup>

**Distopía** *f (lit)* Situación imaginaria en que todo es lo peor que puede ser. *Se opone a UTOPIA.* / F. Orgambides *País* 16.2.92: Para Flores Olea, las utopías están siendo sustituidas por distopías, basadas en pavorosas imágenes de ficción científica y en un futuro que se presenta más como amenaza que como esperanza.<sup>45</sup>

La actual versión digital del diccionario de la RAE se conforma con esta definición escueta: “Representación ficticia de una sociedad futura de características negativas causantes de la alienación humana”. Recalcando el alcance ensayístico, prospectivo y político de la distopía, Fernando Reati aclara las cosas:

Distópica será toda aquella literatura que extrapole rasgos presentes al futuro y proponga sistemas sociales imaginarios de carácter negativo donde, al revés que en las utopías, todo aquello que podría empeorar ha empeorado [...]. [...] mientras no toda obra de ciencia ficción es política, toda obra distópica adopta un cariz político, puesto que en principio contiene una crítica al estado actual de cosas cuando se extrapolan los defectos del presente al futuro. (Reati, 2006: 19)

Es inútil reseñar en detalle los modelos distópicos de la literatura occidental. El lector recordará las numerosas prospectivas pesimistas que anuncian el advenimiento de siniestros regímenes de control absoluto (Zamiatin, Huxley, Orwell, Bradbury...). En la medida en que el mundo futuro y peor representa una anticipación lógica del mundo real, tales distopías han de reflejar los aspectos más nefastos de la realidad, representados por el totalitarismo, el genocidio colonial (tal como lo ilustraron sucesivamente Bartolomé de las Casas, Joseph Conrad o Céline) y el campo de concentración (desde la “reconcentración” organizada por el general Valeriano Weyler durante la guerra de Cuba hasta el innoble perfeccionamiento industrial de Auschwitz). Cabe señalar que estas perversiones históricas no sólo inspiran las distopías prospectivas, sino también la fantasía retrógrada. Las guerras mundiales, la trinchera, el exterminio de masas, la

---

<sup>44</sup> *Wikipedia*, artículo consultado el 30/03/2010 en: <[http://es.wikipedia.org/wiki/Distop%C3%ADa#cite\\_note-0](http://es.wikipedia.org/wiki/Distop%C3%ADa#cite_note-0)>.

<sup>45</sup> *Diccionario Manuel Seco del español actual*, vol. I, Olimpia Andrés, Gabino Ramos, Madrid, Aguilar, 1999.

oposición entre imperios autoritarios y democracias liberales, el proyecto imperial nazi o soviético..., todo ello habrá inspirado a Tolkien la representación del reino distópico de Sauron en *El señor de los anillos*. Fiel a la convención de las luchas maniqueas, Liliana Bodoc innova algo en *La saga de los Confines*, relacionando la distopía con el horror colonialista<sup>46</sup>. Mientras tanto, Alberto Laiseca no rehusa recurrir al venerable arquetipo del infierno, cruzando la distopía moderna con la referencia retrógrada, cuando describe cómo los enemigos del Monitor son torturados en un subterráneo dantesco (Laiseca: 371-411). En estas novelas del siglo XX, la distopía infernal no tiene contrapeso paradisiaco ni está respaldada por la necesidad de alguna sentencia justa y divina: el infierno de Laiseca y los reinos inicuos de Tolkien y de Bodoc carecen en efecto de justificación espiritual. No participan en un modelo cósmico equilibrado en que los espacios se repartan según dos polos, uno positivo (el paraíso) y otro negativo (el infierno). El único sistema que se les opone, a veces, es el modelo frágil de una sociedad liberal, pacífica y generosa. Así ocurre con las tiranías de Sauron y de Misáianes, inventadas respectivamente por Tolkien y Bodoc para sugerir la secularización de la maldad, sustraída a la influencia de los demonios medievales por los totalitarismos modernos<sup>47</sup>. La ausencia de un contrapeso divino y positivo hace que Sauron y Misáianes solo sean –por más que sus atributos maravillosos les otorguen un aspecto demoníaco–, una metáfora del dictador moderno, figura que Laiseca representa en cambio directamente, sin disimular su problemático carácter humano mediante el disfraz maravilloso.

Bodoc, Laiseca, Piglia... En Argentina así como en América Latina es difícil conseguir escritores anteriores al posmodernismo que se interesen por la distopía. Tal vez Arlt sea una de las pocas excepciones, pero notemos que su distopía no supera, en la ficción misma, el estado teórico. Probablemente porque para muchos autores hispanoamericanos el mundo peor es efectivo, ahora y acá, por culpa de las dictaduras, de la miseria, del cipayismo..., calamidades reales que hubiera sido inocuo proyectar en una anticipación fabulosa.

### *Relación especular entre utopía y distopía*

---

<sup>46</sup> Sobre la constitución de un canon por Tolkien, imitado hasta el agotamiento por herederos y epígonos, ver Besson (85-95).

<sup>47</sup> Volveremos a estas nociones cuando llegue la hora de describir con mayor precisión el maniqueísmo en la fantasía retrógrada (IV, A, 3) y en *La saga de los Confines* (VII, C).



A menudo, la distopía literaria se presenta como la degeneración de un proyecto utópico. Refiriéndose a la ciencia ficción, el escritor francés Philippe Pastor ha descrito la especularidad entre la utopía y la distopía en estos términos:

[...] el absoluto placer de uno puede ser el absoluto horror de otro, sobre todo si el poderoso soñador, empeñado en manipular la realidad, logra concretizar su fantasma.

La ciencia ficción ha contemplado muchos casos semejantes, desde el investigador ansioso de satisfacer las pulsiones más egoístas y personales (de la mujer objeto al dominio del mundo) hasta el hombre de Estado, convencido de saber lo que es bueno, y deseoso de convertir un país, incluso el mundo, con sus fantasmas generosos [...]. La utopía de uno será la distopía de otro; esa regla es casi sistemática. Obviamente, es ineludible cuando el hombre de Estado cae en la paranoia. Intentará ejercer el mayor control posible sobre la población, provocando directamente la distopía [...]. Se pueden imaginar incontables variaciones sobre el tema, siendo la peor y la más difícil de tratar literariamente la de una utopía lograda. *Casi* lograda. Una civilización ideal, modelada por la paz y la libertad, impregnada por la cultura y la ética, bañada por la dicha y la armonía. Una civilización feliz en la que, algunos segundos por mes, cada uno se raze la cabeza con perplejidad y diga: “Aquí falta algo”. (Pastor: 58)<sup>48</sup>

Acerca de la inquietud política que inspiran los mundos perfectos, William Gibson (1948-...) cuenta la alucinación de un fotógrafo que descubre una utopía procedente de la estética futurista de los años mil novecientos treinta cuya perfección le huele a propaganda nazi (Gibson: 39 y 42). La sociedad perfecta encubre por lo tanto un ambiguo sueño totalitario: es incuestionable y ha de prohibir cualquier cambio o proyecto alternativo, cualquier expectativa que amenace su excelencia estática<sup>49</sup>. Sospechada de cobijar oscuras tendencias tiránicas, la utopía tradicional es desplazada entonces por nuevas nociones, dialécticamente nutridas por el moralismo burgués y por su contracara contestataria. Desde el parque de atracción falsamente eterno de Carlo Collodi (*Le avventure di Pinocchio*, 1883) hasta el palacio de la comedia musical de Richard O'Brien (*The Rocky Horror Show*, 1973) pasando por el planeta Delirius de

---

<sup>48</sup> Traducimos nosotros. Subraya el autor.

<sup>49</sup> Nuestra dramática experiencia histórica nos hace leer por lo tanto con recelo obras como *La República* de Platón, *Utopía* de Tomás Moro, *Fragment d'histoire future* de Gabriel Tarde... o *Eugenia* (1919) de Eugenio Urzaiz, inventor de una Villautopía en que la práctica optimista de la eugenesia adquiere para el lector actual un siniestro tinte totalitario. Ver Heffes (139-145).

Philippe Druillet y Jacques Lob (*Delirius*, 1972)<sup>50</sup>, la utopía ha sido reemplazada a menudo por ambiguos países o palacios del placer continuo. Contemplada desde el moralismo cristiano y liberal (el siglo XIX), la ambigüedad de esas utopías se resuelve negativamente, por cobrar muy caro el placer otorgado a sus visitantes. Considerada al contrario desde la contracultura libertaria (1960-1980)<sup>51</sup>, se resuelve positivamente, por cumplir con los sueños de un colectivismo desinhibido. Ahora bien, a partir de comienzo de los años ochenta la interpretación moralista se impuso sobre la libertaria. Al ser leída en términos simbólicos por los discursos dominantes, la contingencia que sumaba los efectos de la drogadicción a los del SIDA sugirió el regreso de una especie de moraleja trascendente, a lo Collodi, que hubiera castigado a quienes habían extremado los anhelos de libertad sexual y el escapismo alucinógeno. Asimismo, pero desde otra perspectiva que la moralista, Lob y Druillet ya habían aseverado el carácter distópico del palacio de los placeres, sometiéndolo a una lógica capitalista en la que el placer de algunos suponía la explotación de los demás.

Descartada la posibilidad de que existan utopías positivas basadas en la desinhibición sexual y en los paraísos artificiales, se recupera –en sitios que enfatizan hasta la caricatura la popular ciudad de Las Vegas<sup>52</sup>– el mito medieval del país de Cucaña, reflejando obsesiones nuevas que ya no son las de la llana satisfacción del hambre, sino las del gozo sexual, del alarde materialista y de la emoción lúdica. Como lo demuestra Collodi, esos paraísos engañosos son en realidad una antecámara del infierno que tienden a los hombres la tentación diabólica de un mundo sin obligaciones, destinado a irresponsables inmaduros gobernados por instintos infantiles de placer. De ahí que la utopía virtuosa y rigorista de Tomás Moro haya sido sustituida en las representaciones más recientes por la distopía del desenfreno, el ghetto prostibulario, los infiernos del vicio, de la drogadicción y de la satisfacción sexual más brutal, que alcanzan incluso la pesadilla sádica en algunos casos extremos, recordando el castillo de

---

<sup>50</sup> Existe una adaptación cinematográfica de la comedia musical de O'Brien: *The rocky horror Picture show* de Jim Sharman (1975). *Delirius* es una famosa historieta francesa dibujada por Druillet y escrita por Lob.

<sup>51</sup> A propósito de la contracultura, movimiento que se desarrolla en los Estados Unidos como disidencia juvenil del orden burgués, ver *Contre-cultures!* y en particular la instructiva síntesis de Olivier Penot-Lacassagne (Bourseiller/Penot-Lacassagne: 3-19).

<sup>52</sup> Para comprobar la posteridad literaria de Las Vegas como emblema de la modernidad desinhibida y como asociación mágica de infierno y paraíso, se pueden leer *Las Vegas Parano* (1972) de Hunter S. Thompson y *Lost Vegas* (2011) de Paul McGuire.

Silling del Marqués de Sade (*Les cents vingt journées de Sodome*, 1785)<sup>53</sup>. Otra versión de esa utopía degradada por los bajos instintos humanos es la de los centros comerciales, *malls* y supermercados absolutos que remedan paraísos del consumo sin fin. James Graham Ballard (1930-2009) los describe en *Kingdom come* (2007) y Beatriz Sarlo los distingue bajo el rótulo de *shoppings* como uno de los emblemas de la posmodernidad disociativa (Sarlo: 15-23) mientras César Aira, en *La prueba* (1992), profana uno de esos espacios dedicados a la sacralidad consumista. Años antes, Lob y Druillet habían sugerido que el sadismo y el consumismo se juntaban en el *sex shop*, en el prostíbulo y en el cabaret de *strip tease* en los que el sexo y el cuerpo se transforman en una mercancía de masas.

El falso paraíso sádico, mercantil o ambas cosas a la vez, toma entonces un cariz totalitario<sup>54</sup>, legitimando una brutal desigualdad entre amos y esclavos, entre poderosas multinacionales y consumidores hipnotizados, entre sujetos y objetos sexuales... O sea: en la era posmoderna ningún proyecto utópico resiste al desencanto y a la sospecha. No resiste la falsa utopía basada en el desenfreno, pero tampoco la utopía virtuosa y rigorista heredada de Moro cuya escrupulosa organización exigen un orden uniforme y fijo, así como una implacable coerción. Ello comprueba que el desencanto contemporáneo ha deslucido definitivamente el brillo de la utopía.

---

<sup>53</sup> Véase *Sexilia* (1998) de Roberto Panko, novela a la que Reati (2010: 26-28) le dedica un breve análisis y que representa una aclimatación argentina y maravillosa del tema del prostíbulo infernal.

<sup>54</sup> En realidad, los totalitarismos modernos como el nazi, el estalinista y el jemere rojo son sadismos de masas. No por nada Pier Paolo Pasolini ha ambientado una adaptación de la obra de Sade en la Italia fascista (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975).

## *Segunda parte: Historia*

---

### **III. Rupturas**

Las reflexiones anteriores nos han permitido observar de qué manera la percepción del mundo, propia de cada época, influye directamente en la concepción de los universos imaginarios. Sin habernos propuesto poner de relieve una cronología precisa, hemos evocado primero cómo lo ficticio y lo real cambian de estatuto a medida que la mirada maravillosa entra en competencia con la mirada racional, y luego cómo la utopía humanista es sustituida por la distopía posmoderna. A esta altura, debemos aclarar el carácter periódico de esas rupturas antes de interesarnos por las evoluciones más recientes. Manifestando la importancia funcional, dentro de la invención de mundos, de una dialéctica permanente entre ideas pasadas y actuales, veremos entonces de qué manera los antiguos paradigmas son rechazados o reciclados por los más recientes.

## A. Periodización histórica de las ideas

El estatuto de la ficción, ¿es idéntico en el *Diario de a bordo* (1492-1493) de Colón y en *Los viajes de Gulliver* (1726) de Swift; en *Fragment d'histoire future* (1896) de Tarde y en “La biblioteca de Babel” (1941) de Borges; en *Crónicas marcianas* (1950) de Bradbury y en *Ygdrasil* (2007) de Baradit? Claro que no. Pero entonces, ¿qué es lo que distingue los diferentes grados de ficcionalidad de cada uno de estos textos? La pregunta obliga a contemplar los cambios culturales que inducen un salto en las maneras de representar el mundo y que influyen tanto en la producción de textos como en su recepción, sobre todo si entre ésta y aquélla distan varios siglos. En su ensayo monumental, *Les mots et les choses*, Michel Foucault ya repasó los grandes cambios que llevaron del pensamiento renacentista al clásico y al moderno. Nosotros quisiéramos recordar, de manera muy sintética, esos tres paradigmas antes de adjuntarles dos más para llegar hasta nuestros días. Esperando que el carácter abrupto de nuestra enumeración sea tolerable dentro de los límites de nuestra investigación y que nadie se imagine que pretendemos emular a Foucault, evocaremos pues:

1. el paradigma religioso, que corresponde a la mentalidad mágica del medioevo y del renacimiento inicial;
2. el empírico, generado en la era clásica;
3. el determinista, relacionado con la visión positivista y científicista decimonónica;
4. el absurdo, provocado por un relativismo radical que problematiza la representación de la realidad;
5. el digital, caracterizado por el simulacro virtual, la interactividad y el intercambio informáticos.

### 1. Paradigma religioso

En el primer término (Cristóbal Colón-Renacimiento inicial) encontramos el *paradigma religioso* que expone una representación estable del mundo organizada en torno a la Providencia, cabalmente circunscrita por la sabiduría antigua, la Biblia y los Padres de la Iglesia, saberes definitivos que basta

interpretar y esgrimir para conseguir todas las respuestas. La forma privilegiada del conocimiento es entonces el *comentario*, aplicado a una creación unitaria que manifiesta la obra de Dios mediante un juego infinito de continuidades y analogías. El sistema postula la existencia de una lengua original, primitiva, eterna, cuyos signos impregnan el universo entero. En ese contexto, la descripción de mundos maneja preocupaciones religiosas e ingredientes legendarios y maravillosos. En ella, la creencia acredita representaciones que hoy consideramos fantásticas. Los relatos del siglo XX y XXI que aspiran a remedar la visión unitaria de aquella época –describiendo un mundo preservado de la complejidad posterior y regido por nociones religiosas básicas– representan territorios retrógrados, mágicos, en los que la tecnología se limita a algún aparejo elemental, que apenas influye en el mundo natural, cuando no es señalada como una perversión destructora (fraguas y dispositivos mecánicos de Misáianes en *La saga de los Confines* y de Saruman en *El Señor de los anillos*).

## **2. Paradigma empírico**

En el segundo término (Jonathan Swift-época clásica) está el *paradigma empírico* que dispone un universo observable que hay que explorar metódicamente según el protocolo deductivo elaborado por Francis Bacon. El conocimiento se identifica en esa época con el *análisis*, aplicado a un mundo complejo que habrá de ser significado mediante la comparación, el orden y la clasificación, operaciones críticas y especulativas (es decir, en el sentido etimológico, determinadas por la observación visual) más disectivas que el comentario. El propósito final de la operación es recuperar una visión orgánica y unitaria que pueda ser presentada en una tabla universal y estable en la que las analogías y las diferencias de los caracteres aparezcan de manera simultánea. El hombre empírico busca fundar una lengua eficiente que pueda medir ese universo, ramificada con optimismo en el proyecto enciclopédico y enteramente orientada hacia la función representativa (Foucault: 76-77). Anticipando en parte la investigación de Foucault y comprobando la importancia de la invención de América en la historia de las ideas occidentales, Edmundo O’Gorman señaló cómo la exploración del *novus orbis* acabó con las viejas geografías derivadas de

las especulaciones religiosas y desencadenó el paso del paradigma religioso al empírico:

La cosa es clara: desde el momento en que se aceptó que el *orbis terrarum* era capaz de trascender sus antiguos límites, la arcaica noción del mundo como circunscrito a sólo una parcela del universo benévolamente asignada al hombre por Dios perdió su razón de ser y se abrió, en cambio, la posibilidad de que el hombre comprendiera que en su mundo cabía toda la realidad universal de que fuera capaz de apoderarse para transformarla en casa y habitación propia; que el mundo por consiguiente, no era algo dado y hecho, sino algo que el hombre conquista y hace y que, por lo tanto, le pertenece a título de propietario y amo. (O’Gorman: 178-179)

Los mundos imaginados en este contexto son utopías que reflejan el proyecto crítico y analítico. Domina en ellos una visión contrastante, dirigida a indagar el mundo real, justificada a menudo por el relato de viaje que permite, mediante lo exótico, implementar la eficiencia de la observación como modo de conocimiento.

### **3. Paradigma determinista**

En el tercer término (Gabriel Tarde-positivismo) se yergue el hombre *determinista* que interviene en un mundo explotable con la certidumbre de que las ciencias aplicadas provocarán un progreso continuo. El conocimiento se vuelve ahora *perfeccionamiento*. El análisis ya no tiene más por meta la comprensión del mundo sino su transformación. Se sustituye la observación de los caracteres visibles y externos por el estudio de las funciones invisibles e internas (Foucault: 240-242, 251-253); se crea una dinámica que posterga como fin más o menos lejano pero asequible la posibilidad de una tabla definitiva, ya que la ciencia ha de reformar esa tabla permanentemente, acercándose progresivamente a la verdad positiva. En ese impulso progresista, la serie, la concatenación desarrollista y evolucionista sirven para distribuir las analogías y las diferencias de las funciones de manera sucesiva (y ya no simultánea), determinista y jerárquica (*ibid.*: 230-231, 263, 278). Con ello, sembrando un cisma que germinará y se amplificará en el período siguiente (*ibid.*: 261), se rompe la relación entre ciencia, considerada pura, soberana e imperialista, y subjetividad, reducida a lo empírico, arbitrario e

irracional. Se adquiere entonces la conciencia de la variabilidad histórica de los idiomas: por un lado se ratifica la existencia de un fondo primitivo, original, a partir del cual la marcha histórica fue componiendo derivaciones y ramificaciones locales que manifestaran los diferentes espíritus nacionales (*ibid.*: 303, 310); por otro lado el racionalismo científicista pretende perfeccionar la lengua, según el modelo de los signos matemáticos, para transformarla en espejo de la realidad, en testimonio fidedigno orientado hacia aquella verdad definitiva hacia la cual tiende el conocimiento (*ibid.*: 309-310). Así, el error, la fantasía o la mentira son atribuidos a un empleo inadecuado del idioma y relacionados con un síntoma de enfermedad mental (el delirio del alienado) o de atraso cultural (la fabulación del salvaje o del niño), cuando no son el resultado de una experiencia subjetiva incompatible generada por marginales e inadaptados (el poeta bohemio). El enciclopedismo se extiende y pasa a ser, ya no un proyecto filosófico (Diderot y d'Alembert), sino editorial y técnico (Larousse). El realismo domina la literatura y sirve de referencia, incluso para definir como singulares las experiencias del simbolismo o del *non-sens* (Lewis Carroll).

Los mundos inventados en ese contexto, como el subterráneo de Tarde, muestran la saludable esperanza en el progreso científico que permitirá superar las mayores catástrofes naturales. En cuanto al viaje exploratorio, que permitiera durante las eras anteriores ennoblecer al conquistador feudal o ampliar la noción de ecúmene, su propósito es modificado por la intención colonialista y la inversión capitalista. Desde ese punto de vista, el paradigma determinista está definido por la doctrina spenceriana de supervivencia de los más aptos y de lucha por la vida. Expresa a menudo un deseo de potencia y de dominación.

#### **4. Paradigma absurdo**

En cuarto término (Jorge Luis Borges-relativismo) está el *paradigma absurdo*<sup>55</sup>. Éste se encarna en un hombre extraviado, habitante de un mundo inasible y relativo, en parte inexplicable. A causa de la ramificación de las ciencias fundamentales, las descripciones de ese mundo derivan en teorías

---

<sup>55</sup> Foucault (313 y 317-318) no se pronuncia del todo sobre una distinción entre el tercer y el cuarto período. Solo muestra, a través de Mallarmé y de Nietzsche, cómo el lenguaje literario se hace autorreferencial en ese momento que nosotros, más adictos a las categorías didácticas, consideramos como la entrada en un cuarto estado.



discontinuas, tan complejas que alejan definitivamente al científico del intelectual medio (anteriormente asociados en el “honnête homme” del clasicismo francés). El conocimiento se hace *duda*. Como en la época clásica, se vuelve a poner en tela de juicio la visión anterior pero el pensamiento experimental, en vez de apuntar una nueva certidumbre global, evidencia la dispersión. La línea recta y ascendente seguida por el hombre determinista es sustituida por la búsqueda errática. Ésta puede recuperar simultánea y confusamente, por un procedimiento acumulativo y contradictorio que acude a un juego múltiple de disciplinas dispares, las sendas escogidas antaño por el hombre religioso, el hombre empírico y el hombre determinista sin decidirse definitivamente por una vía específica.

El lenguaje del hombre absurdo se hace traicionero, inseguro y ambiguo, tironeado entre el sujeto hablante megalómano que afirma su potencia subjetiva (Nietzsche) y el aniquilado (Mallarmé) que se borra intentando transmitir vanamente una lengua absoluta, inalcanzable (*ibid.*: 317). Al mismo tiempo que se pone a funcionar de manera autorrefencial, fuera de toda relación lógica con la realidad física, la lengua abre paradójicamente paso, mediante el acto fallido, a la revelación de otra realidad, oscura, la del subconsciente: el *non-sens* adquiere el valor perturbador de un sentido secreto. Además, esa independencia del lenguaje permite reanudar la idea de un idioma primitivo, mas con el desencanto de quienes saben que ese idioma está definitivamente perdido, disperso en jergas sociales y disciplinarias cada vez más fragmentadas e incommunicables entre sí. El enciclopedismo optimista de las eras anteriores es entonces parodiado, o reducido en sus ambiciones a esquemáticas selecciones a lo *Reader's Digest*. Por su lado, la idea de un idioma nacional, popular y adecuado a la expresión de una idiosincrasia local está amenazada por la conciencia de la inestabilidad, del mestizaje, del modismo, que algunos pretenden resolver mediante la invención de lenguas *ad hoc* (Joyce, Xul Solar, Cortázar...).

Los universos imaginarios adquieren entonces un cariz inquietante, autorreflexivo. A menudo, pueden leerse como parodias de las utopías anteriores o como revelaciones de una realidad inestable. A no ser que se propongan, en un gesto ambiguo y contradictorio, reanudar la unidad primigenia del hombre religioso, en cuyo caso la invención se hace nostálgica y retrógrada.

## 5. Hacia el paradigma digital, transiciones e hibridaciones

En *Simulacres et simulations*, Jean Baudrillard describe cómo la cultura contemporánea dominada por el consumismo elabora simulacros que terminan reemplazando la realidad en cuanto valor central. Camino a esa supremacía de lo virtual, se distinguirían tres modelos sucesivos de invención de mundos (Baudrillard: 177-179):

1. la invención preindustrial, ceñida a la utopía clásica, que representaba mundos imaginarios ideales sin inclusión en la realidad. Realidad e invención mantenían una relación de oposición dialéctica (paradigma empírico);
2. la invención industrial que concebía mundos que enfatizaban el productivismo industrial y el progreso tecnológico. Cuando su signo era positivo, esos mundos representaban una utopía teleológica (paradigma determinista)<sup>56</sup>. Cuando era negativo, describían una distopía alienante y totalitaria (paradigma absurdo). En ambos casos, realidad e imaginación mantenían una relación de hipertrofia;
3. la invención virtual contemporánea que implementa simulacros y modelos hipnóticos (información, juegos, imágenes...), los cuales desvían hacia ellos las preocupaciones dirigidas anteriormente hacia lo real. Jean-Marie Schaeffer (8) observa por ejemplo que Lara Croft, heroína videolúdica, es definida como una emanación de la *realidad* virtual y no, simplemente, como un personaje de ficción. Élie During aclara (132) que la simulación no es un régimen particular de la ilusión, sino el remplazo puro y llano de lo real por el simulacro. Realidad e invención mantienen una relación de sustitución.

Estas tres etapas muestran cómo se pasa de las utopías positivas del humanismo (Tomás Moro) y de la Ilustración (Sébastien Mercier) a las esperanzas (Jules Verne)/desesperanzas (Aldous Huxley) de la era de las masas que articulan individualismo liberal y masificación totalitaria hasta llegar a las distopías de la desintegración individual (Philip Dick, James Ballard, William Gibson)<sup>57</sup>. Éstas funden el cuerpo humano en lo tecnológico, creando modelos de hibridación

---

<sup>56</sup> Un interesante modelo hispanoamericano de este tipo de perspectiva lo conforma el singular trabajo del mexicano Juan Nepomuceno Adorno, descrito por Heffes (47-56), que imagina en 1862 una utopía industrial.

<sup>57</sup> Proponemos tan sólo algunos nombres de escritores para identificar cada una de estas modalidades ficcionales.

transhumanistas en los que el comportamiento de los seres vivos se va confundiendo con el simulacro informático y en los que las actividades humanas, cada vez más artificiales, virtuales y “aumentadas”, necesitan prótesis tecnológicas y audiovisuales. Mas, reconozcamos que antes del simulacro tecnológico existió el simulacro ideológico. Roberto Arlt en *Los siete locos* (1929) y Jorge Luis Borges en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1940) midieron la capacidad del discurso performativo totalitario por suplantar, sin esperar la aparición de la virtualización informática, la realidad; con lo cual se comprueba el paso gradual del hombre absurdo al digital.

Jean Baudrillard describe pues tres etapas recorridas por la cultura europea urbana. Desentendiéndose de lo folclórico, descarta, en pro de una clara visión sucesiva, la idea que puedan coexistir lo tradicional y lo moderno. Desde ese punto de vista refleja un hábito de la crítica francesa que interiorizó la obra centralizadora del “Grand siècle”. Éste, al definir las pautas del buen gusto artístico de manera unilateral, enjuagó enérgicamente cuando no sepultó del todo las expresiones de los terruños regionales, consideradas desde el centro como inferiores y caducas. Hemos visto que en Alemania o en Inglaterra, al contrario, el folclore permitió rescatar, a veces con propósitos nacionalistas, diversos elementos de las culturas plebeyas tradicionales. Todo lo cual se reflejaría luego en la etapa de las masificaciones culturales. En países como los hispanoamericanos –que no anduvieron las etapas de desarrollo de las potencias centrales; que tuvieron que negociar la articulación conflictiva entre cultura autóctona y cultura europea; que superpusieron al folclore nacionalista una dimensión antiimperialista–, las relaciones entre lo popular y lo erudito han seguido un cauce particular, orientado a menudo por vigorosas y contrastadas elecciones ideológicas. En *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Néstor García Canclini recuerda por ejemplo que América Latina no conoció una verdadera modernidad al mismo tiempo que anticipaba de varias décadas, a causa de la ya vieja heterogeneidad y deficiencia de sus esferas culturales y sociales, la fragmentación que caracterizaría las sociedades posmodernas de las potencias centrales:

El peso cotidiano de estas “deficiencias” hace que la actitud más frecuente ante los debates posmodernos sea en América Latina la subestimación irónica. ¿Para qué vamos a

andar preocupando por la posmodernidad si en nuestros continentes los avances modernos no han llegado del todo ni a todos? No hemos tenido una industrialización sólida, ni una tecnificación extendida de la producción agraria, ni un ordenamiento sociopolítico basado en la racionalidad formal y material que, según leemos de Kant a Weber, se habría convertido en el sentido común de Occidente, el modelo de espacio público donde los ciudadanos convivirían democráticamente y participarían en la evolución social. Ni el progresismo evolucionista, ni el racionalismo democrático han sido entre nosotros causas populares. (García Canclini: 41)

Resulta que en América Latina, de las tres edades descritas por Baudrillard la intermedia, relacionada con el progreso industrial y la participación democrática, no tuvo verdadera vigencia mientras que la primera y la tercera se superponían, produciendo precarias utopías que imitaban el ideario ilustrado o liberal europeo y estadounidense, proyectándolos en un ambiente fragmentado por los desajustes culturales y económicos entre castas<sup>58</sup>. Es así como, en los procesos de evolución que conducen de la cultura tradicional a la cultura de masas, las distinciones sociales y geográficas entre cultura rural y cultura urbana, entre cultura popular y cultura erudita adquieren, en América Latina, un carácter más brutal y un papel más importante que en los países del primer mundo, tanto más que están contaminadas por distinciones de raza. Escribe García Canclini:

La historia del arte y la literatura, y el conocimiento científico, habían identificado repertorios de contenidos que debíamos manejar para ser *cultos* en el mundo moderno. Por otro lado, la antropología y el folclor, así como los populismos políticos, al reivindicar el saber y las prácticas tradicionales, constituyeron el universo de lo *popular* [...].

Tanto los tradicionalistas como los modernizadores quisieron construir objetos puros. Los primeros imaginaron culturas nacionales y populares “auténticas”; buscaron preservarlas de la industrialización, la masificación urbana y las influencias extranjeras. Los modernizadores concibieron un arte por el arte, un saber por el saber, sin fronteras territoriales, y confiaron a la experimentación y la innovación autónomas sus fantasías de progreso. Las diferencias entre esos campos sirvieron para organizar los bienes y las instituciones. Las artesanías iban a ferias y concursos populares, las obras de arte a los museos y las bienales [...].

Hoy existe una visión más compleja sobre las relaciones entre tradición y modernidad. Lo culto tradicional no es borrado por la industrialización de los bienes simbólicos [...].

---

<sup>58</sup> Heffes analiza también la superposición, en el espacio urbano latinoamericano, de paradigmas históricos diferentes (199-201).

Del lado popular, hay que preocuparse menos por lo que se extingue que por lo que se transforma [...]. Lo que se desvanece no son tanto los bienes antes conocidos como cultos o populares, sino la pretensión de unos y otros de conformar universos autosuficientes y de que las obras producidas en cada campo sean únicamente “expresión” de sus creadores. (*ibid.*: 38-39)

Por lo tanto, mediante la comercialización de los bienes culturales, el folclore compone una línea que interfiere dialécticamente con lo culto, elaborando una compleja hibridación. Desde ese punto de vista es notable la manera en que en Argentina, Chile o México las clases medias urbanas mayoritariamente europeizantes han recuperado, a partir de mediados del siglo XX y con fines decorativos e identitarios, el artesanado rural mestizo o indígena. También llama la atención cómo entran en el “living” del departamento moderno las músicas campesinas –huaynos, cuecas, rancheras, zambas o chacareras– modificadas a veces por nociones provenientes de la academia culta como el virtuosismo y el profesionalismo, o del mercado amplio como la fama y el estrellato. Esa asimilación de lo indígena, lo mestizo y lo popular debe de haber alterado, en las representaciones culturales americanas, los paradigmas occidentales definidos en términos tan constantes por Foucault y Baudrillard.

En el campo literario, esos procesos de hibridación ofrecen un espectro amplio y complejo. En el continente mestizo, si han conocido últimamente con McOndo y la generación del Crack un acercamiento a la cultura globalizada popular, no son tan tardíos como lo han pretendido los estudios posmodernos, atentos sobre todo a las evoluciones ocurridas en los países centrales. Cuando Ana María Barrenechea observaba en 1979 cómo el realismo mágico alteraba las distinciones académicas entre lo maravilloso y lo fantástico, no hacía sino poner de relieve la estructura híbrida de nuestras literaturas. La verdad es que, si el carácter propio de cada cultura hispanoamericana ha sido modificado recientemente por las orientaciones globalizadas, nunca se ha perdido del todo las señas del folclore o de la autoctonía. Así se producen, por orden cronológico: (1) obras en las que la ambición vanguardista y culta se entronca con la vivificación de un fondo cultural indígena y criollo (Miguel Ángel Asturias); (2) relatos cultos que postergan lo folclórico en un movimiento de integración mundializada, recuperando los aluviones de la cultura masificada de origen central (César Aira) según un modo grotesco y paródico que revela cierta distancia periférica; a no ser

que (3), injertando lo criollo y lo folclórico en un movimiento *new age*, se le otorgue a la cultura de masas más actual un tinte indígena (Jorge Baradit, Liliana Bodoc)<sup>59</sup>. Queda por precisar, más allá de la intuición que nos permite observar una mayor integración de lo autóctono en la cultura de masas globalizada, cómo esas hibridaciones, presentes ya en los años treinta en las obras de Asturias y de Borges, se prolongan hasta la era del simulacro numérico que describiera Baudrillard. ¿Hay o no hay una ruptura ontológica notable entre Borges y Aira, entre Cortázar y Baradit? El simulacro, como sistema que anula la distancia entre la representación y lo representado, ¿provoca, o no provoca, un cambio en los paradigmas literarios?

Para contestar a esas preguntas, en el momento en que estudiemos los textos, tendremos que analizar la tensión entre distinción e hibridación: distinción entre cultura popular y erudita, entre cultura indígena, criolla y cultura europea, entre sucesivos paradigmas culturales; hibridación entre todos esos campos, según dosis propias a cada manifestación literaria, determinadas por la época, la región de origen y las intenciones estéticas e ideológicas del autor. Esa tensión, podremos medirla de manera adecuada si comprendemos que no sólo se extiende por un eje temporal que enfrentaría textos recientes y textos más antiguos, sino por un eje geográfico y otro social que oponen obras mestizas y obras europeas así como obras populares y obras eruditas. Analizar cómo la invención de mundos ha ido nutriéndose con una compleja plurivocalidad, ya sea desde las periferias indígenas o las metrópolis, ya sea desde los centros cultos o las masas populares, ya sea por fin desde los círculos progresistas o los conservadores, nos permitirá verificar de qué manera el modelo occidental moderno y sus optimistas utopías teleológicas empezaron a ser discutidos, según ángulos diferentes, por los proyectos alternativos de las culturas mestizas e híbridas.

---

<sup>59</sup> A propósito del *new age*, ver Ferreux y Vernet. El filósofo Slavoj Žižek (11) lo define de manera sintética y despectiva (traducimos nosotros): “Cambalache pseudo-filosófico aparecido en los años 1980 en California, que procura contestar a las preguntas sobre la vida evocando caóticamente a los ángeles, los extraterrestres, el esoterismo, el simbolismo, las sabidurías orientales, las vidas anteriores, las experiencias psíquicas, etc.” El *new age* representa pues una tentativa desordenada e insustancial de recuperar el paradigma religioso.

## 6. Influencia de los paradigmas en la recepción de las obras

Habría que preguntarse si todos los lectores de la época de Swift eran analíticos; si todos los de la época de Colón eran adictos al comentario y a una visión mágica y mítica; los de la época de Tarde positivistas; los de la época de Borges relativistas y escépticos; los de las últimas décadas híbridos y digitales. Más espinoso aún: habría que preguntarse si todos los lectores pertenecen a una categoría exclusiva y si no combinan racionalismo, duda y magia, según su edad, las preocupaciones del momento e incluso cierta variabilidad que un mismo lector puede aplicar al pacto de lectura en relación con la obra que escoge leer en tal o cual circunstancia, impulsado por tal o cual curiosidad. El escapismo ofrecido por la fantasía heroica contemporánea demuestra la vigencia de una visión mágica. Asimismo las doctas extravagancias de José Vasconcelos, paradójicamente basadas en la (entonces) muy adelantada y científica teoría de la deriva continental de Alfred Wegener, comprueban que los ensayistas modernos tampoco asumen del todo el racionalismo dominante de su época. La mezcla es aún más abrumadora en Baradit, quien, siguiendo el rastro de Philip K. Dick y del ciberpunk estadounidense, otorga un alma al circuito integrado.

Todo ello, así como el cuadro cronológico descrito en las secciones anteriores, nos lleva a reflexionar acerca de la manera en que cada lector de cada época percibe la variedad histórica de los mundos extraordinarios. Un estudio detallado nos obligaría a proponer una tabla en cuya abscisa habría que situar diferentes categorías de invenciones, como, por ejemplo: las que Colón considera verídicas; las que Swift concibe para oponer críticamente a la realidad social de su época; las que Verne imagina como futuro eminente y posible y Tarde como proceso evolucionista a largo plazo; las que Tolkien propone como evasión algo reaccionaria hacia una maravilla de lejana inspiración medieval; las que Borges elabora como experiencia intertextual infinita e inasible y Baradit como cambalache tecno-espiritual... En la ordenada, se colocarían diferentes tipos de lectores, más o menos determinados –como los Reyes Católicos a quienes se dirige Colón; Bartolomé de Las Casas que fue exegeta atento del Almirante; Voltaire que se entusiasmó por *Los viajes de Gulliver*; Terry Pratchett, adolescente inglés que descubre *El señor de los anillos* en una noche de insomnio; Ricardo Piglia, sensible a las construcciones fantásticas de Borges...– y ver qué

pasa cuando se cruza cada uno de esos lectores con cada una de esas obras. Los anacronismos serían divertidos (¿Fernando de Aragón leyendo a Verne?). Fuera de esta broma borgesiana (el científico renunciaría a los encuentros imposibles, dibujando una vistosa cruz en la casilla correspondiente), la tabla pondría en evidencia el papel de la recepción en la manera de catalogar los mundos imaginarios. Pero recordemos que la iniciativa de los receptores está limitada por la disciplina literaria y las convenciones editoriales que programan categorías particulares de lectores, adjudicándoles modelos literarios fijados por criterios de la época. Al componer colecciones destinadas a públicos definidos *a priori* (libros de tapa azul para niños, de tapas rosadas para niñas, novelas sentimentales para amas de casa, biografías históricas para señores serios, relatos libertinos para señores menos serios), ejercen un papel limitador, determinado a menudo por nociones ideológicas y morales extraliterarias. Habría por ejemplo que interrogarse sobre el tino de muchos editores del siglo XX, incapaces de comprender la mentalidad clásica, que hicieron de *Los viajes de Gulliver* una obra exclusiva para niños. ¿Dicha apreciación no estaría inspirada por el prejuicio positivista de que lo inverosímil es aceptado con mayor facilidad por un público infantil que carece, al contrario de los adultos, de un juicio suficientemente firme como para rechazar las invenciones más estrafalarias?

Ahora bien, si añadimos a las abscisas alguna obra científica contemporánea, reputada por describir aspectos particulares del mundo real, como por ejemplo *The Structure of Evolutionary Theory* (2002) de Stephen Jay Gould o *Information Loss in Black Holes* (2005) de Stephen Hawking, nos tocaría entonces considerar los efectos de su recepción por lectores que carezcan de la enciclopedia necesaria a su comprensión (borremos las vistosas cruces y caigamos de nuevo en el anacronismo), como por ejemplo, no sólo su servidor, sino también los Reyes Católicos (cuya lectura tal vez no sería tan diferente de la de algún creacionista norteamericano actual). Probablemente, determinados por su visión sagrada y unitaria, calificarían esas obras –cuya lógica científica posterga la fe religiosa en un plano metafísico e individual– de peligroso y herético delirio ficcional. Jay Gould leyendo la descripción de las sirenas de Colón, o Isabel de Castilla la teoría de los agujeros negros de Hawking, postularían, cada uno por su lado el insalvable carácter ficticio e inverosímil del universo representado. Como ya lo habíamos evocado a propósito de la noción de mundos posibles, ello revela



la variabilidad histórica de las nociones de realidad e irrealidad, de posibilidad e imposibilidad, y debiera preocuparnos, como Borges lo señaló en varias ocasiones, por la inestabilidad de lo que consideramos “real”. Tal versatilidad no nos impide comprobar, sin embargo, que ciertos sistemas de descripción son más convincentes que otros. Así es como admitimos por ejemplo la prueba científica de la sucesión geológica que demuestra la evolución de las especies a largo plazo y descarta las teorías creacionistas. Habría que reflexionar por lo tanto sobre el carácter peculiar, en relación con la realidad, de la prueba científica. Carácter que se complica, desde el punto de vista discursivo y lingüístico, cuando se experimentan los cómicos efectos de veracidad de ciertos pastiches científicos como los que elaboró Georges Perec en *Cantatrix sopranica L. et autres écrits scientifiques*.

## B. Discusión del modelo occidental

La invención de mundos está determinada por el marco histórico y cultural en el que se desarrolla. Debido a su inserción en el contexto hispanoamericano, la mayoría de las obras del corpus señalan la vigencia de los temas relacionados con el imperialismo y el colonialismo, manifestando una preocupación indigenista y autóctona particularmente constante. Ello nos incita a estudiar la genealogía de las ideas americanas que se empeñaron en discutir el modelo occidental dominante considerado desde la periferia como imperial, racista y agresor<sup>60</sup>. Observaremos además que a la impugnación antiimperialista e indigenista se ha añadido recientemente una impugnación antitecnológica, más difusa y global, que encuentra su origen, ya no sólo en América Latina, sino también en los países centrales. Encontramos pues como vector de esa crítica al modelo occidental la reivindicación indigenista y americana por un lado y la denuncia internacional del prometeísmo por otro. Hubiéramos podido añadir también la reacción nacionalista de extrema derecha descrita por Fernando Reati (2006: 37-39), que se distingue por el rechazo de una supuesta mundialización de carácter sionista, ilustrada por algunos relatos de anticipación argentinos: *Su Majestad Dulcinea* (1956) de Leonardo Castellani y *Momento de morir* (1979) de Abel Posse. Mas, no nos parece pertinente agregar nada a las observaciones precisas que Reati les dedica. En cambio, terminaremos el repaso de estas discusiones del modelo occidental deteniéndonos en la ucronía, forma literaria que propone una reescritura y una corrección ficcional de los acontecimientos históricos más aciagos que marcaron la relación entre colonizadores y colonizados.

### 1. Primera discusión: indigenismo y mestizaje

Poco antes de que Manuel González Prada riñera con el racismo evolucionista (1904), el arqueólogo argentino Adán Quiroga (1863-1904) había

---

<sup>60</sup> Recordemos sin embargo que el modelo dominante, antes de ser discutido a partir de esa conciencia que llamamos periférica, fue adoptado por gran número de pensadores latinoamericanos que interpretaron las coordenadas raciales y sociales del continente como un impedimento para alcanzar el anhelado modelo de desarrollo europeo. Ver Heffes (99-111).

llevado a cabo en *Calchaquí* (1897) una nueva valoración histórica de la cultura indígena justificada por medio de tres argumentos:

1. el pueblo calchaquí había sido un pueblo heroico, partícipe, por su resistencia a la Conquista, de la mayor epopeya americana (16-17);
2. los calchaquíes habían alcanzado un alto grado de civilización, comparable al de Grecia antigua (18-19);
3. por fin, los calchaquíes pertenecían a las raíces de la Patria y su estudio era indispensable para el conocimiento de una nación mestiza, ajena a la idealización blanca de Sarmiento y demás liberales (37).

En su afán por ensalzar el objeto de su estudio, Quiroga intentó adelantarse al prejuicio racista de sus lectores. Por ello glorificó la cultura calchaquí mediante una comparación con el Viejo Mundo, sancionando indirectamente el hecho de que Europa representaba el patrón de lo civilizado. También recicló dos grandes paradigmas de las historias académicas del siglo XIX: la heroicidad de los pueblos y la nobleza de los orígenes, modalidades épicas sumamente literarias que han sido utilizadas para fundar la legitimidad de lo nacional según una perspectiva occidental.

El rescate por Adán Quiroga del esfumado pasado calchaquí mediante la indagación científica representa una primera etapa en la valoración de lo indígena. Veremos que la segunda va a consistir en invertir el principio mismo de la utopía, sustituyendo a la idea de progreso occidental la de regeneración indígena o mestiza. Observaremos luego que en las últimas décadas la perspectiva indigenista se institucionalizó al pasar de la exposición ensayística de intelectuales comprometidos a la reivindicación étnica atendida por importantes organizaciones internacionales. Por fin, a modo de caso singular, nos interesaremos por Xul Solar que propone una compleja alternativa utópica al ideario occidental basada en lo americano y en lo híbrido.

### *Utopías indigenistas y mestizas*

Los años veinte ven organizarse el pensamiento indigenista en torno a un rechazo radical del pasado colonial. Anticipando de varias décadas la toma de conciencia asumida por los estudios postcoloniales en los países anglosajones, los andinistas echan las bases de una visión nostálgica que apela a la recuperación de la comunidad telúrica india. Ante el eurocentrismo de las élites criollas,

transmisoras del sistema colonial de castas, adscriptas luego a la globalización liberal y complacientes hacia la penetración de las multinacionales extranjeras que importaban modelos de dominación neocolonial, el peruano Luis Eduardo Valcárcel buscó la alternativa en un lamentado e idealizado mundo precolombino: la utopía no se estaba por alcanzar según las pautas de las ideologías occidentales, sino que había existido en el pasado, en la América india. Quedaba por restaurarla mediante un proyecto indigenista.

Según una visión etnicista que Mario Vargas Llosa calificaría de racista (Vargas Llosa: 68-70), Valcárcel vaticina en *Tempestad en los Andes* (1927) el despertar de los indios y la restauración de la antigua sociedad incaica, campesina, pura y trabajadora. Reclamándose del marxismo so pretexto de reivindicar la abolición del latifundio, presenta en realidad un proyecto retrógrado bastante afín al de las derechas agraristas europeas:

Proclama el andinismo su vuelta a la pureza primitiva, al candor de las almas campesinas. Andinismo es agrarismo: es retorno de los hijos pródigos al trabajo honesto y bendito bajo el gran cielo: es la purificación por el contacto con la tierra que labraron con sus manos nuestros viejos abuelos los Incas. (Valcárcel: 104-105)

Ajeno al mesianismo de Valcárcel, José Carlos Mariátegui acude a la lectura racionalista del materialismo histórico. Si no otorga al teocrático imperio inca el cariz de un mundo perfecto, discute el aporte civilizador del colonialismo comparándolo a los logros de la sociedad precolombina. Al considerar en efecto que el colectivismo quechua había alcanzado un grado de desarrollo histórico superior al feudalismo europeo, consigue un plano de acuerdo entre el indigenismo y el socialismo (Mariátegui: 37). Su análisis aporta un argumento importante contra la visión teleológica occidental y contribuye al debilitamiento del optimismo europeocentrista.

Frente al proyecto de Valcárcel que estipula un regreso al mundo anterior o a los análisis de Mariátegui que halaba el precomunismo incaico, se elabora también un proyecto mestizo, igualmente antieuropeo pero que intenta reanudar las raíces indígenas para proyectarse en un futuro renovado. Así es como el mexicano José Vasconcelos esgrime en *La raza cósmica* (1925) una supuesta

alcurnia americana, basándose en las recientes teorías de la deriva de los continentes (mal entendidas y alteradas por una garrafal anacronía):

A medida que las investigaciones progresan se afirma la hipótesis de la Atlántida, como cuna de una civilización que hace millares de años floreció en el continente desaparecido y en parte de lo que es hoy América [...].

[...] queda, sin embargo, viva la leyenda de una civilización nacida de nuestros bosques o derramada hasta ellos después de un poderoso crecimiento, y cuyas huellas están aún visibles en Chichén Itza y en Palenque [...]. El misterio de los hombres rojos que, después de dominar el mundo, hicieron grabar los preceptos de su sabiduría en la tabla de Esmeralda, alguna maravillosa esmeralda colombiana, que a la hora de las conmociones telúricas fue llevada al Egipto, donde Hermes y sus adeptos conocieron y transmitieron sus secretos.

Si, pues, somos antiguos geológicamente y también en lo que respecta a la tradición, ¿cómo podremos seguir aceptando esta ficción inventada por nuestros padres europeos, de la novedad de un continente, que existía desde antes de que apareciese la tierra de donde procedían descubridores y conquistadores? (Vasconcelos: 10-12)

Vasconcelos –influido por las especulaciones del estadounidense Ignatius Donnelly– descubre que los atlantes de Platón eran indios y que América alcanzó en la prehistoria un alto nivel de civilización que se transmitió luego a Egipto.

Con pereza contemplaríamos la obra de la civilización contemporánea, si los palacios toltecas no nos dijese otra cosa que las civilizaciones pasan, sin dejar más fruto que unas cuantas piedras labradas puestas unas sobre otras, o formando techumbre de bóveda arqueada, o de dos superficies que se encuentran en ángulo. ¿A qué volver a comenzar, si dentro de cuatro o cinco mil años otros nuevos emigrantes divertirán sus ocios cavilando sobre los restos de nuestra trivial arquitectura contemporánea? La historia científica se confunde y deja sin respuesta todas estas cavilaciones. (*ibid.*: 12)

Ya sabemos que esta visión pseudo-científica de una brillante civilización –desaparecida sin dejar mayores rastros que una influencia difícil de vislumbrar tras el borrón y cuenta nueva de las sucesiones geológicas– coincide extrañamente con el universo ficcional de un Robert E. Howard quien, en los relatos de Conan el Cimmerio, describe un mundo antiguo y prestigioso desaparecido (Howard: 27). Los mitos de la Atlántida nutren pues de la misma manera la ficción más fantasiosa y el ensayo prospectivo más serio. Vasconcelos imagina así un pasado americano ideal que habrá de ser recuperado cuando en el trópico del hemisferio

occidental la raza india, después de generaciones de decadencia, sea revitalizada por el mestizaje y aparezca la quinta raza, la raza cósmica. Los párrafos que nos atrevemos a citar de manera extensa conforman una anticipación fabulosa. Demuestran la vigencia de la creencia maravillosa en Vasconcelos, así como la influencia de la cultura popular:

Los blancos intentarán, al principio, aprovechar sus inventos en beneficio propio, pero como la ciencia ya no es esotérica, no será fácil que lo logren; los absorberá la avalancha de todos los demás pueblos, y finalmente, deponiendo su orgullo, entrarán con los demás a componer la nueva raza síntesis, la quinta raza futura.

La conquista del trópico transformará todos los aspectos de la vida; la arquitectura abandonará la ojiva, la bóveda, y en general la techumbre que responde a la necesidad de buscar abrigo; se desarrollará otra vez la pirámide; se levantarán columnatas en inútiles alardes de belleza, y quizá construcciones en caracol, porque la nueva estética tratará de amoldarse a la curva sin fin de la espiral que representa el anhelo libre; el triunfo del ser en la conquista del infinito. El paisaje pleno de colores y ritmos comunicará su riqueza a la emoción; la realidad será como la fantasía [...].

Existe el peligro de que la ciencia se adelante al proceso étnico, de suerte que la invasión del trópico ocurra antes que la quinta raza acabe de formarse. Si así sucede, por la posesión del Amazonas se librarán batallas que decidirán el destino del mundo y la suerte de la raza definitiva. Si el Amazonas lo dominan los ingleses de las islas o del continente, que son ambos campeones del blanco puro, la aparición de la quinta raza quedará vencida. Pero tal desenlace resultaría absurdo; la Historia no tuerce sus caminos; los mismos ingleses, en el nuevo clima se tornarían maleables, se volverían mestizos, pero con ellos el proceso de integración y de superación sería más lento. Conviene, pues, que el Amazonas sea brasilero, sea ibérico, junto con el Orinoco y el Magdalena. Con los recursos de semejante zona, la más rica del globo en tesoros de todo género, la raza síntesis podrá consolidar su cultura [...]. Si el Amazonas se hiciese inglés, la Metrópoli del mundo ya no se llamaría Universópolis, sino Anglotown, y las armadas guerreras saldrían de allí para imponer en los otros continentes la ley severa del predominio del blanco de cabellos rubios y el exterminio de sus rivales oscuros. En cambio, si la quinta raza se adueña del eje del mundo futuro, entonces aviones y ejércitos irán por todo el planeta, educando a las gentes para su ingreso a la sabiduría. La vida fundada en el amor llegará a expresarse en formas de belleza. (Vasconcelos: 15-16)

Vasconcelos tal vez no ignorara que el tema de la guerra futura había sido uno de hitos de la novela popular<sup>61</sup>. En efecto, a partir de mediados del siglo XIX,

---

<sup>61</sup> Ver Colson y Ruaud (94-95, 104). Algunos de los modelos del género son *The war in air* (1908) de H.G. Wells y *La guerre infernale* (1908) de Pierre Giffard. En esta novela, el tema de la guerra

el nacionalismo que recicla la figura del guerrero heroico; el choque colonial con civilizaciones extrañas; la guerra moderna (la de secesión estadounidense, que comprobó los efectos de la industrialización bélica y luego la de los Bóers, cuya relación se benefició del incipiente periodismo fotográfico); el fin de los santuarios étnicos sometidos a nuevas migraciones..., todo ello inspiró muchos relatos de anticipación. El género decayó sin embargo a partir de 1914, probablemente por quedarse corto ante la realidad y haberse vuelto retrospectivamente demasiado referencial. En este aspecto, como en el de la alcornia atlántida, es sorprendente la coincidencia entre la reflexión ensayística y la ficción popular.

Limitándose a una evocación más razonable, el argentino Ricardo Rojas predica también un mestizaje cultural positivo, etapa superadora de una conflictiva historia cíclica que ha visto oponerse, desde la Conquista, lo exógeno europeo identificado como un impulso materialista, a lo americano autóctono definido como un elemento estético. La propuesta es original en Argentina, ya que intenta resolver la vieja dicotomía “civilización y barbarie” teorizada por los románticos liberales que apartaron a gauchos e indios de la historia nacional:

[...] tenemos: primero los indios precolombinos vencidos por los conquistadores españoles; luego los conquistadores españoles vencidos por los gauchos americanos; más tarde los gauchos argentinos vencidos por los inmigrantes europeos; y tendremos, por fin, a los mercaderes inmigrados vencidos por los artistas autóctonos, o sea al exotismo nuevamente vencido por el indianismo [...].

El exotismo es necesario a nuestro crecimiento político; el indianismo lo es a nuestra cultura estética. No queremos ni la barbarie gaucha ni la barbarie cosmopolita. Queremos una cultura nacional como fuente de una civilización nacional; un arte que sea la expresión de ambos fenómenos.

“Eurindia” es el nombre de esta ambición. (Rojas: 21)

Llegará día en que todos coincidamos: europeos de América y americanos de otras Naciones continentales. Deseamos anticipar ese día, y a ello tienden estas admoniciones. Eurindia es doctrina de amor, que aconseja ayuntar en cópula fecunda lo europeo y lo indiano. La experiencia histórica nos ha probado que, separadamente, ambas tradiciones se esterilizan. El exotismo pedante sólo nos ha dado efímeros remedos, progresos

---

futura se cruza con el del peligro amarillo. Lo chino pensado en términos de repulsión y de peligro era entonces un motor importante de la anticipación como lo demuestran otros textos: *L'invasion jaune* d'Émile Driant (1905) y *La Chine et l'Europe en l'an 2000* (1900), anónimo publicado en la revista *Le Monde illustré*.

aparentes, vanidad de nuevos ricos trasplantados. El indianismo sentimental sólo nos ha dado rusticidad violenta, fantasmas anacrónicos, pobreza de viejos indios y de gauchos. Queremos reducir ambas fuerzas en la unidad de un nuevo ser, y superarlas. (*ibid.*: 152)

Por muy diferentes que sean, las ideas de estos cuatro ensayistas contribuyen a fundar un proyecto americanista, presentado como disyuntiva futura a la dominación exclusiva de la cultura europea. Veremos que la centralidad de esas ideas se ha impuesto, desde el ensayo, a la literatura, incluso en años muy recientes. Así es como Alejo Carpentier pretende corregir los excesos de la Conquista ofreciendo un proyecto colonial positivo (*Los pasos perdidos*) y Miguel Ángel Asturias evoca el conflicto entre culturas en términos mágicos y maravillosos que confunden las valoraciones tradicionales (*Mulata de tal*, 1963), mientras años más tarde, confirmando la vigencia de esas nociones, Liliana Bodoc (*La saga de los Confines*) señala el mundo precolombino como una alternativa a los desvaríos genocidas y prometeicos del mundo occidental. Que se mantenga con ochenta años de distancia la voluntad de oponer lo europeo a lo indígena, a pesar del salto conceptual entre ensayo indigenista y *new age*, muestra el papel medular de esa dialéctica cultural en la invención de mundos.

#### *Institucionalización indianista, ecologismo y altermundialismo*

Si el *new age* de Liliana Bodoc prolonga ciertas preocupaciones de los años veinte, también se nutre de nuevas tendencias etnicistas y ecologistas que modificaron profundamente la visión de las comunidades nativas. Mientras el indigenismo de Prada, Valcárcel y Mariátegui se desarrolla desde pautas ideológicas ajenas a las verdaderas identificaciones culturales indígenas, a partir de las últimas décadas del siglo XX, al contrario, los indígenas aportan al debate su visión propia. En la introducción a un interesante trabajo colectivo, *Indianismo e indigenismo en América* (1990), José Alcina Franch describe justamente cómo, a partir de los años setenta y superando los repartos nacionales, las reivindicaciones indigenistas recuperan el modelo del simposio y de la organización internacionales para mejorar su difusión. La celebración del *Consejo Mundial de Pueblos Indígenas* en Canadá (1975), las sucesivas reuniones de Barbados (1969-1977), la creación de un *Congreso Regional de Pueblos de América Central* (1977) y la de un *Consejo Indio de América del Sur* (1980)...



todo ello manifiesta una efervescencia que revela la apropiación de las reivindicaciones indígenas por las poblaciones nativas así como su impulso continental por organizarse. Tras varias décadas de debates, manifestaciones y protestas que conocen un auge en torno a los festejos del quinto centenario, el movimiento culmina en el 2007 cuando la Asamblea General de las Naciones Unidas adopta una declaración sobre los derechos de los pueblos indígenas. En un informe publicado por la UNICEF argentina, Gladys Acosta Vargas escribe:

La Declaración sobre los derechos de los pueblos indígenas es un compromiso político internacional de derechos humanos para la protección de los derechos individuales y colectivos de los pueblos indígenas. Adoptada en la Asamblea General de las Naciones Unidas el 13 de septiembre de 2007, es un logro del arduo trabajo realizado por representantes de gobierno, líderes indígenas y organizaciones no gubernamentales. Sus considerandos y artículos son una expresión universal, firme, de los Estados, resultado de un largo proceso de análisis, discusión y búsqueda de consensos con los pueblos indígenas. Por primera vez se reafirma que el derecho a la tierra y al territorio de los pueblos indígenas es un derecho humano por su relación intrínseca con la naturaleza. Así también, en la Declaración se les reconoce a las comunidades y las familias indígenas su rol en las responsabilidades por la crianza, la formación, la educación y el bienestar de sus niños, niñas y adolescentes. Ellos adquieren su identidad cultural como pertenecientes a un pueblo indígena, en el contexto más amplio, en la comunidad. (UNICEF: 7)

El paso es fundamental ya que reconoce, paralelamente a –y dentro de– los Estados, la existencia de comunidades cuyos derechos y fundamentos tradicionales pueden superponerse al derecho central. Las nociones de educación y de “relación intrínseca con la naturaleza” que evoca Acosta Vargas vienen a rematar una serie de reflexiones que Alcina Franch describía bajo el rótulo de *indianismo*:

Es así como el *indianismo* empieza a identificarse con un proyecto civilizatorio diferente del occidental, caracterizado por el capitalismo a ultranza, el desarrollismo y el consumismo hasta su extremo más alto, la degradación contaminante del medio ambiente, etc. Ese proyecto civilizatorio no sólo es compartido por la mayor parte de las organizaciones indias, sino que coincide, parcialmente al menos, con muchos de los movimientos críticos de la propia civilización occidental, tales como los de los ecologistas, anarquistas y radicales en general. Ese *indianismo*, todavía mal definido, hace un gran énfasis en los valores de carácter cultural de la civilización india a los que quiere

utilizar como base para un género de convivencia diferente del que proponen las culturas nacionales de cada país de América Latina. (Alcina Franch: 15)

Las recientes protestas, en Argentina, Bolivia, Brasil, Canadá, Ecuador y Perú, de las comunidades indígenas por la defensa de su medio ambiente y contra la penetración de multinacionales agrícolas o mineras expresan la resistencia de un modelo apegado a los equilibrios naturales contra el desarrollismo a ultranza que evocara Alcina Franch. También renuevan las teorías antiimperialistas e indigenistas anteriores, moderando su inspiración marxista con las nociones de comunitarismo, de ecologismo y de cultura étnica. No es pues una casualidad si las asociaciones indígenas implicadas en esa lucha reciben el apoyo de los movimientos ecologistas y altermundialistas, fundando así un nuevo eje de impugnación contra el prometeísmo occidental<sup>62</sup>. Dentro de la fantasía heroica, *La saga de los Confines* de Liliana Bodoc refleja el interés de la literatura por esas nuevas tendencias. Pero, como veremos luego, las edulcora al observarlas a través del prisma apolítico del *new age*.

#### *Un caso particular: Xul Solar*

Por la misma época en que escriben Vasconcelos y Rojas, Alejandro Xul Solar (1887-1963) propone lo que podría ser la primera figuración de Eurindia. En los años veinte, el pintor argentino se une a los vanguardistas de *Martín Fierro* y traba amistad con Jorge Luis Borges y Macedonio Fernández. Su obra manifiesta entonces la tendencia por recuperar lo indígena a través del mestizaje y de la hibridación en un proyecto futurista continental: los cuadros *Neo Bau* (1922)<sup>63</sup> y *Bau* (1926)<sup>64</sup> representan edificios coloridos que reúnen arquitectura precolombina y vanguardista occidental<sup>65</sup>; *Tlaloc* (1923)<sup>66</sup> recupera la figura del dios azteca; *Drago* (1927)<sup>67</sup>, así como los proyectos para un anuncio de la revista *Proa* (*Boceto y Proa*, 1925<sup>68</sup>), invierten la Conquista en conquista de Europa por América. En una carta que dirigió en 1923 a Emilio Pettoruti, el pintor escribe:

---

<sup>62</sup> Sobre todas estas cuestiones, ver el amplísimo trabajo colectivo coordinado por Barreondo.

<sup>63</sup> MALBA (112).

<sup>64</sup> Museo Nacional Reina Sofía (129).

<sup>65</sup> Bonet (187, 190) que rastrea la biblioteca de Xul Solar registra en ella *Vers une architecture* (1923) de Le Corbusier y recuerda los estudios en arquitectura, suspendidos, del pintor.

<sup>66</sup> MALBA (113).

<sup>67</sup> *Ibid.* (116).

<sup>68</sup> Museo Nacional Reina Sofía (122-123).

COLORES: Raza blanca, raza roja, raza negra; con el ensueño azul de lo futuro, la aureola dorada intelectual, y lo pardo de las mezclas. (Artundo, 2005: 25)

En el espíritu de Xul Solar, la invención de lenguas –como el *neocriollo* y la *panlengua* que inspiraron a Borges el idioma de Tlön y a Marechal algunas referencias en *Adán Buenosayres* (1948)– participaba también en la fundación de ese nuevo mundo mestizo y utópico<sup>69</sup>. Acerca del *neocriollo*, Jorge Schwartz escribe:

Es en Europa donde [Xul Solar] da forma a las primeras señales de una nueva escritura que posteriormente evolucionará hacia el neocriollo: un lenguaje aglutinante, mezcla de español y de portugués, pensado en función de una utopía de confraternización latinoamericana. (Schwartz: 35)

La base nacionalista del proyecto residiría inicialmente en la defensa y tentativa de definir una lengua argentina, muy oralizante, y que fue defendida por gran parte de la generación vanguardista argentina. Aunque parezca paradójico, el gaucho, símbolo por excelencia de la literatura nacionalista [...], renace en la vanguardia, entronizado en el título de la revista *Martín Fierro*, y en el lenguaje agauchado como definidor de un patrón moderno y nacional. A esto se le mezcla un proyecto lingüístico/social de confraternización internacional con los pueblos. (*ibid.*: 41)

Es decir que el proyecto de Xul Solar enfatizó de un modo tangencial y experimental el debate acerca del idioma que opuso los vanguardistas argentinos a ciertos intelectuales españoles, enfrentados por reivindicar una identidad autóctona o la hegemonía del castellano ibérico. La vanguardia argentina consideraba pues necesario reafirmar la independencia cultural y lingüística hacia España, declarada el siglo anterior por Esteban Echeverría en *El matadero* (1838) y en la “Ojeada retrospectiva” (1846)<sup>70</sup>. En ese contexto se entienden las protestas que provocó en 1927, en las columnas de la revista vanguardista *Martín Fierro*, el artículo de Guillermo de Torre, “Madrid, meridiano de Hispanoamérica”<sup>71</sup>. Asimismo, *La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico* (1941)

---

<sup>69</sup> Invención de mundos e invención de idiomas, como lo veremos luego en los casos de Tolkien, Laiseca y Cohen, están intrincadamente relacionadas.

<sup>70</sup> Ver la polémica que Echeverría entabla con Alcalá Galiano (Echeverría: 87-98), autor de un artículo titulado: “Consideraciones sobre la situación y el porvenir de la literatura hispanoamericana” (*Comercio del Plata*, 24, 25 y 26 de julio de 1846). Citado por Fernando Alfón (15).

<sup>71</sup> Ver Barrera (19-20).

de Américo Castro será contestada por Borges en “Las alarmas del doctor Américo Castro”<sup>72</sup>. En 1931, en *El hombre que está solo y espera*, Raúl Scalabrini Ortiz hacía del lunfardo el idioma del hombre nuevo porteño mientras que Oliverio Girondo cavilaba, en una carta abierta a Carlos de la Púa (1925), entre su reticencia hacia el patriotismo y su orgullo de poeta argentino:

[...] uno contesta a la insinuación de algún amigo: “¿Para qué publicar? Ustedes no lo necesitan para estimarme, los demás...”, pero como el amigo resulta apocalíptico e inexorable, nos replica: “Porque es necesario declararle como tú le has declarado la guerra a la levita, que en nuestro país lleva a todas partes; a la levita con que se escribe en España, cuando no se escribe de golilla, de sotana o en mangas de camisa. Porque es imprescindible tener fe, como tú tienes fe, en nuestra fonética, desde que fuimos nosotros, quienes hemos oxigenado el castellano, haciéndolo un idioma respirable, un idioma que puede usarse cotidianamente y escribirse de “americana”, con la “americana” nuestra de todos los días...” Y yo me ruborizo un poco al pensar que acaso tenga fe en nuestra fonética y que nuestra fonética acaso sea tan mal educada como para tener siempre razón... y me quedo pensando en nuestra patria, que tiene la imparcialidad de un cuarto de hotel, y me ruborizo un poco al constatar lo difícil que es apegarse a los cuartos de hotel. (Girondo: 25-26)

Se deduce de todo ello que una de las preocupaciones de la vanguardia que Xul Solar frecuentaba era definir, como nacional y por oposición a España, un idioma propio, auténtico y eficaz. Pero más allá de una lengua argentina, lo que propone Xul Solar, mediante un gesto singular y extremo, es una utópica lengua americana.

Schwartz apunta sin embargo los límites de la experiencia de Xul Solar:

El neocriollo es un proyecto de lenguaje blindado en la diacronía, invulnerable al tiempo que, al incorporar los otros lenguajes –hipotéticamente, el portugués–, se hibridiza, pero elimina las alteridades, transformándose en una especie de mónada lingüística sudamericana. La única flexibilidad es el proceso continuo de autocorrección, que paradójicamente le impide a Xul llegar a una versión definitiva. A esto podríamos agregar otro tipo de crítica, como la de Annick Louis: “‘Tlön, Uqbar, Orbis Tertius’ puede ser leído como un homenaje a las ideas de Xul Solar sobre el lenguaje, pero es también innegable que puede ser interpretado como una parodia de esas ideas o, todavía peor: como una lectura ideológica. En la narración el idioma creado no es sólo un juego

---

<sup>72</sup> En *Otras inquisiciones* (1952-1972: 31-35).

practicado por una pequeña élite: es también el instrumento de un totalitarismo que lleva a la desaparición de otros idiomas”. (Schwartz: 43)<sup>73</sup>

Pero justamente –con ello se resuelve la contradicción descrita por Schwartz y por Louis– el proceso de invención y modificación en el que Xul Solar se sumerge posterga en un futuro inalcanzable la perversión totalitaria que conllevan muchos modelos utópicos. No es por lo tanto un hecho accidental ni paradójico que Xul Solar no fije de una vez por todas las reglas del neocriollo. Resistiendo al totalitarismo de toda lengua imperialista, el neocriollo es una obra que cumple con una *performance* perpetua. Lo confirma Daniel E. Nelson al referir las razones por las que Xul Solar no publicó su obra neocriolla, *San Signos*:

En los últimos años de su vida, Xul Solar postergó indefinidamente la eventual publicación de los *San Signos*, diciendo que el mundo “no estaba listo” para su difusión, pero, a mi parecer, la verdadera razón por su demora en darlos a conocer se debió a que se sentía incapaz de renunciar a ese constante trabajo de revisión que tenía el efecto de postergar hacia un futuro indefinido el cierre definitivo de su significado en un texto publicado. (Nelson: 58)

Ese carácter volátil y esa tendencia por la hibridación universal tenían que tomar forma en algún proyecto pictórico. Así es como Xul Solar pinta *Vuel villa* en 1936 (Museo Nacional Reina Sofía: 141), representación *naïve* de una ciudad volante acerca de la cual escribe igualmente un corto texto programático y utópico<sup>74</sup>. La ciudad volante remeda el sueño de Jules Verne de una tecnología suspendida en un espacio desde el cual se superen los conflictos territoriales mediante la atalaya que otorga el progreso científico. Pero la imaginación de Xul Solar no se arraiga únicamente en la referencia verniana algo caduca, puesto que anticipa también alguna invención posterior, bastante más pesimista. En efecto, al imaginar una pesada Ruedivilla que acompañe por tierra la celeste e ideal Vuelvilla<sup>75</sup>, aportándole la pesada logística material, Xul Solar no sólo recuerda *La maison à vapeur* (1880) de Jules Verne. Coincide también en su preocupación

---

<sup>73</sup> La cita de Louis proviene de “Acontecimientos: Xul-Borges, a cor do encontro”, en *Xul Solar/J.L. Borges. Língua e imagem*, Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, catálogo de exposición, 1998: 44.

<sup>74</sup> Ver Artundo (2003) y Xul Solar.

<sup>75</sup> El nombre de la ciudad se escribe con dos palabras en el título del cuadro y con una sola en el texto de Xul Solar.

práctica con el escrupuloso Christopher Priest, inventor de una desesperada ciudad rodante en *The Inverted World* (1974). Y tal vez, involuntariamente, rompa con el ideal de la utopía presentando una asociación desigual entre los privilegiados de “arriba” y los manipuladores de “abajo”.

A esta altura de sus especulaciones (años treinta), pareciera no obstante que Xul Solar haya relegado sus preocupaciones por el mestizaje. *Vuel villa* en efecto es un proyecto típicamente occidental por su aspecto mecánico, proyecto corroborado el mismo año por la representación de extraños seres volantes<sup>76</sup>. En la mezcla de hombres con ruedas, globos, alas, chimeneas humeantes y picos de pájaro, se observa una asociación integral y poética que plantea las relaciones entre los hombres y las máquinas en términos de prótesis y de hibridación y no, como lo pregonaban el fervor mecanicista del futurismo y el orden geométrico del constructivismo, en términos de masa y de producción. Xul Solar se distingue así de las vanguardias del siglo XX, construyendo algo que evoca ciertas invenciones recientes del *ciber-* y del *steampunk*<sup>77</sup>. Mas, quisiéramos que no se nos malinterpretara: tanto esta comparación como la anterior a Priest comprueban, no la dudosa disposición profética del genio, sino la facultad experimental potenciada por un constante trabajo de búsqueda estética.

Aclaremos que el impulso utópico de Xul Solar no se limita al neocriollo y a la Vuelvilla. Animado por la astrología, el hermetismo y el esoterismo, imagina realidades alternativas sustentadas por correspondencias cosmológicas universales que otorgan una unidad sincrética a todas las creencias, doctrinas y razas. Escribe Jorge López Anaya:

Durante muchos años Xul anotó sus ideas, programas de trabajo, poemas y visiones en cuadernos con una compleja grafía, pequeña, apretada, con direcciones diversas, correcciones y tachaduras; abundan las abreviaturas y las palabras en creol [neocriollo]. Algunas páginas están ilustradas con breves croquis, trazados con lápiz. En ellos abundan las propuestas utópicas: “curas, rabinos, molah, magos [...]. Construcción del Templo espiritual: san libro, san glifos, san versos, revela divinas, horóscopos, mensajes astrales.” “Ciudades: Nueva raza tipo. Ciudades de colores de melodías. Buques=Baus. [...] Unión de Sur y expansión. Agrandar Buenos Aires. Transformiurbes, planearlos. Comúnicas: caminos, vielvias, canales” [...] Algunas notas están dedicadas a un “proyecto de país y

---

<sup>76</sup> *Mestizos de aviación y gente* (1936) y *Sin título* (1936), respectivamente MALBA (122) y Museo Nacional Reina Sofía (140).

<sup>77</sup> A propósito de estos subgéneros de la ciencia ficción, ver IV, B, 2.

su historia y sucesos”; en otras están señaladas algunas preferencias artísticas, literarias y filosóficas:

*Proyecto de país i su istoria i sucesos (geografía. divos [dioses]. daimos [demonios]. humanias. fauna. flora. gea. /productia [producción]. industria. comercio geral [general]. /costumbres (inventos). revolus [revoluciones]. Guerra.*

[...] *Ciencia: Spiritudrawings, Astroneo, Biología. Microciencia. Metafísica. UTOPIÁ.* (López Anaya: 27-28)<sup>78</sup>

Xul Solar parece por lo tanto haber cobijado el proyecto de describir un mundo imaginario integral, reglamentado por principios astrales y esotéricos. De haberse consagrado verdaderamente a esa tarea, es probable que tampoco se hubiera resuelto a terminarla. Lo que sí dejó acabado son numerosas representaciones de ciudades y paisajes imaginarios que de algún modo pueden atestiguar lo que hubiera podido ser ese país inventado.

## 2. Segunda discusión: postcientificismo y postcolonialismo

En el siglo XIX, Jules Verne oponía un inhumano mundo germánico, hecho de acero y de pólvora, a un modelo francés que equilibraba el progreso tecnológico, el desarrollo agrario y el higienismo (*Les cinq cent millions de la Bégum*, 1879); Gabriel Tarde describía una sociedad eugenista y blanca, enterrada en un mundo mineral para resistir a una glaciación brutal y definitiva provocada por el enfriamiento del sol (*Fragment d'histoire future*, 1896). Con esto, Verne y Tarde postulaban la eficiencia del modelo cientificista y positivista por encima del pesimismo malthusiano. Pero pronto, ese optimismo va a prescribir. Ya en su última novela publicada, *L'invasion de la mer* (1905), Jules Verne<sup>79</sup> criticaba la hibris de ingenieros franceses que pretendían anegar el Sahara bajo las aguas. Luego, entre 1914 y 1945, estallaría definitivamente la crisis efectiva de la teleología evolucionista. La distopía empieza entonces a reinar casi sin contrapartida utópica (el andinismo de Valcárcel es un caso aislado que se explica porque propone un reto al modelo utópico occidental que había dominado poco antes), a no ser que intervenga el *Deus ex machina* moderno por excelencia: el borrón y cuenta nueva del cataclismo integral (guerra atómica, virus mutante,

---

<sup>78</sup> No hay mención de fecha para los manuscritos de Xul Solar.

<sup>79</sup> Le debo a Laure Lévêque la mención de esta obra crepuscular del escritor francés.

catástrofe ambiental...). El apocalipsis entonces<sup>80</sup>, como efecto ineluctable del progreso e inversión del evolucionismo, permite el regreso a un caos primigenio y favorece una nueva fundación. Ésta será positiva si los sobrevivientes entienden la lección, como lo hace el patriarca de René Barjavel que parte la cabeza del herrero para arrancar de cuajo sus veleidades prometeicas (*Ravage*, 1943). Entre los años veinte y los setenta, la resistencia contra el modelo teleológico se repetirá, generación tras generación, a partir de diversas posturas que proponen cierto desprendimiento material y que van a ocupar diferentes puestos del espectro político, desde la extrema derecha agrarista y antiintelectual hasta el anticonformismo hippie y naturalista. Luego, en los ochenta, el discurso ecológico se superpone a los anteriores, mientras la multiplicación de los desastres tecnológicos (ya no previstos sino efectivos: Séveso, Chernóbil, Bhopal, Fukushima...) le otorga a los vaticinios apocalípticos una urgencia apremiante. Por fin, a finales del milenio, las doctrinas altermundialistas rematan la crítica al expansionismo productivista y consumista, sin lograr borrar cierta impresión de fracaso ante la penetración de la última versión del capitalismo, la del polimorfismo neoliberal<sup>81</sup>. En la medida en que ese neoliberalismo es interpretado a menudo, en las regiones periféricas, como un modo de renovar las desigualdades neocoloniales por medio del libre cambio, del endeudamiento, de las políticas de ajuste..., vuelven a brotar las críticas antiimperialistas, ya no sólo sobre la base indigenista o marxista anterior, sino según perspectivas más variadas y globales que reflejan un complejo abanico de nociones y de sensibilidades entre las cuales, ya lo hemos visto, hay que contar hoy con el indianismo ecologista.

Asimismo, después de que la ensayística de la periferia<sup>82</sup> haya abierto la vía a una denuncia del imperialismo y del racismo, el centro mismo inició su autocrítica. En el ámbito científico, los denominados *Cultural Studies* anglosajones<sup>83</sup> elaboraron una serie de teorías acerca de las relaciones de

---

<sup>80</sup> En relación con la literatura hispanoamericana, el tema ha sido tratado en Decock, Fabry y Logie.

<sup>81</sup> A propósito de cómo la literatura ilustra ese sentimiento de fracaso ante la eficiencia neoliberal, ver Amar Sánchez (2010).

<sup>82</sup> Esa ensayística está representada por Fanon y Césaire, que contemplan los problemas de subordinación racial en el contexto de la colonización francesa. En el caso hispanoamericano, los autores están más preocupados por denunciar el imperialismo anglosajón. Galeano completa así una corriente iniciada por Martí que prolongan Ugarte, Haya de la Torre, Scalabrini Ortiz...

<sup>83</sup> A propósito de los *Cultural Studies*, ver Mattelart y Neveu. El núcleo de esa escuela es el *Centre for Contemporary Cultural Studies* de Birmingham, creado en 1964 por Richard Hoggart.



dominación en la sociedad liberal mientras que los estudios postcoloniales<sup>84</sup> establecieron un balance razonado de los efectos del colonialismo, tanto desde un punto de vista económico como desde el punto de vista de las mentalidades. Paralelamente a estas reflexiones analíticas, se desarrollaron también corrientes espiritualistas como el *new age*. Contra una cultura occidental destructora e individualista, reivindicaban las sabidurías tradicionales y militaban por una regresión telúrica, comunitaria y mística que permitiera resolver la inautenticidad moderna y la pérdida de ubicación anímica. Así surgieron, particularmente en los Estados Unidos, colecciones de sentencias tribales y manuales que alababan los poderes de los chamanes animistas. Entre el escapismo de la fantasía heroica que vota por un regreso a la épica tradicional y el pesimismo de la ciencia ficción que anticipa las peores tendencias del capitalismo tecnológico, la literatura popular no se mantuvo ajena a esas tensiones recientes. Por ejemplo, *La saga de los Confines* de Liliana Bodoc no sólo pretende denunciar los desastres de la Conquista y del colonialismo, sino que describe los logros humanos de una sociedad apegada a la autenticidad natural. Ya no acomete pues el materialismo depredador occidental desde la militancia indigenista y marxista. Tampoco lo embiste desde las muy concretas reivindicaciones del indianismo contemporáneo que renueva, altermundialismo y ecologismo de por medio, el discurso antiimperialista. Lo denuncia desde una idealización literaria de lo auténtico, de lo telúrico, de lo espiritual. Algo semejante produce Angélica Gorodischer en *Kalpa imperial* donde opone, ya en 1983, la tribu primitiva, dueña de una sabiduría profunda, a los decadentes matamoros procedentes de la civilización materialista. En cuanto a Jorge Baradit, en *Ygdrasil* enchufa los cables de la red informática a un cambalache espiritualista que lleva algún tinte indigenista, asociando el esoterismo del *new age* a la visión distópica de la ciencia ficción.

Podemos comprobar el carácter universal de tal revisión al observar que la cultura estadounidense va a compartir también ese enfoque crítico inicialmente producido por las sociedades periféricas. Antes que nada, como lo señala Borges

---

Rehusando el punto de vista “desde arriba” de las élites académicas, los *Cultural Studies* analizan las prácticas culturales con el fin de conseguir una imagen no reificada de los públicos populares.

<sup>84</sup> Acerca de los estudios postcoloniales, ver Lazarus. Los estudios postcoloniales iniciados por Edward Said interrogan desde la diversidad cultural las relaciones dialécticas que se establecen entre subalternos y dominantes dentro de los fenómenos provocados por el imperialismo. Respecto a las relaciones, a veces de ignorancia mutua, entre los estudios postcoloniales anglófonos y el pensamiento latinoamericano antiimperialista, ver Coronil.

(1975-1988: 29), *Crónicas marcianas* de Ray Bradbury (1950) describe la colonización de Marte y la destrucción de su cultura en términos melancólicos, críticos hacia el voluntarismo colonialista. Este caso algo aislado en su época anuncia la ampliación de la mirada anticolonialista, impulsada luego por la contracultura: William Gibson y Bruce Sterling cuentan en una farsa escrita en común (“Mozart in mirrorshades”, 1983)<sup>85</sup> cómo la sociedad contemporánea, gracias al descubrimiento del viaje temporal, coloniza el siglo XVIII y transforma a Mozart, Jefferson y María Antonieta en indígenas paródicos, degradados y aculturados; James Cameron denuncia en *Avatar* (2009), exitosa película producida dentro de las leyes del mercado, la destrucción de las culturas tradicionales llevada a cabo por las multinacionales. El anticolonialismo, como paradigma ideológico orgánico, justifica el guión de un puro producto comercial que cuenta cómo guerreros arcaicos montados sobre animales vencen ejércitos modernos... En esto, llama la atención el revanchismo antitecnológico expuesto por la cultura popular de una antigua colonia inglesa que recuperó las prácticas imperialistas de su madre patria antes de desarrollar la conciencia de su culpabilidad histórica en la destrucción de las sociedades amerindias<sup>86</sup>. Ahora bien, ese juego crítico elaborado en los Estados Unidos —en que nunca se desarrolló el indigenismo por falta de indios— se asienta menos en un impulso revolucionario que en el arrepentimiento de haber aniquilado una alternativa multicultural (la de la integración en la Unión de autonomías indígenas, como lo intentaron los chéroquis). En esa perspectiva nostálgica y políticamente inocua se sitúa también la obra de Liliana Bodoc.

Aparece pues una clara disyuntiva en las críticas dirigidas contra la hegemonía de las potencias centrales. Por un lado tenemos los discursos del antiimperialismo latinoamericano y de los estudios postcoloniales anglosajones. Basados en una crítica de inspiración marxista, repasan no sólo el pasado, sino también los efectos presentes de las desigualdades heredadas y mantenidas dentro del sistema de intercambio capitalista. Por otro lado tenemos la actitud nostálgica

---

<sup>85</sup> Ver Sterling (397-424).

<sup>86</sup> La derrota del ejército colonial tiene un referente histórico en la batalla de Little Big Horn (1876). Recordemos que la película de Arthur Penn, *Little Big Man* (1970), considera el acontecimiento desde un punto de vista proindígena.

que se conforma con esgrimir alguna supuesta cualidad ecológica y espiritual de las culturas tradicionales destruidas por la expansión colonial<sup>87</sup>.

La literatura argentina no escapa a esa dicotomía. Ya contemplamos el caso de Bodoc y de Gorodischer, que alaban la sabiduría natural de la tribu primitiva. En frente, existe un discurso de reivindicación política que cuenta ya con varias décadas de práctica. Por haber padecido en efecto las relaciones desiguales de la era postcolonial y por ser Argentina un territorio periférico, allí se desarrolló mucho antes de los años sesenta un punto de vista crítico hacia el imperialismo occidental. Respecto a ello, cabe recalcar la influencia que tuvieron sucesivamente Manuel Ugarte, Raúl Scalabrini Ortiz, Arturo Jauretche y el revisionismo marxista de David Viñas y de la revista *Contorno*. Por lo visto, en Argentina, el debate acerca de las relaciones entre dominados y dominantes se sitúa en una zona de intersección en la medida en que el modelo occidental es atacado según dos ángulos, uno interno y otro externo: interno por la manera en que fue aplicado en Argentina misma, justificando la destrucción de grupos nacionales minoritarios (indios, negros y gauchos); externo por la manera en que impuso la dominación extranjera. Tales debates se transparentan en novelas como *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia en la que se evocan el nacionalismo de Perón, la presencia de los ferrocarriles ingleses, el exterminio de las poblaciones indígenas..., y también en *La Historia* de Caparrós que pretende elaborar una historia indígena, profunda y amplia, anterior a la intromisión europea.

### 3. Nostalgia ucrónica

El término de ucronía ha sido inventado por el filósofo francés Charles Bernard Renouvier (1815-1903), autor de *Uchronie, l'utopie dans l'histoire* (1876), para referir una ficción que contara a partir de hechos históricos verdaderos la derivación de una historia alternativa y apócrifa<sup>88</sup>. Dos ucronías famosas son la de Philip K. Dick, *The man in the high castle* (1962) que describe un mundo en el que los alemanes y los japoneses derrotaron a los aliados durante la Segunda Guerra mundial, y la de Philip Roth, *The plot against America* (2004)

---

<sup>87</sup> Según el análisis de Palaversich (21-22), esta diferencia manifiesta el paso de la sensibilidad postcolonial o antiimperialista a la sensibilidad posmoderna.

<sup>88</sup> Ver Mergey (74).

que relata la nazificación de los Estados Unidos a partir de 1941 bajo la presidencia de Charles Lindbergh. En la perspectiva de nuestro estudio, son particularmente interesantes los relatos que proponen una inversión geográfica de la conquista colonial. Curiosamente, es en el ámbito de la música contemporánea en el que aparece una de las primeras utopías de este género con *Mare nostrum* (1975), ópera del compositor argentino Mauricio Kagel. La cultura popular actual también ha expresado mucho interés por esa especie de permutación revanchista. El regreso de lo maravilloso como sistema verosímil en las ficciones contemporáneas ha permitido describir en efecto mundos en los que la magia compite eficazmente con la ciencia. Numerosas ucronías describen pues procesos en los que la sociedad occidental ha de enfrentarse con sociedades tradicionales, capaces de oponer con gran éxito sus prácticas mágicas a la potencia tecnológica europea: *Zoulou kingdom* (2006) de Christophe Lambert cuenta la invasión de la Gran Bretaña victoriana por zulúes ungidos por el poder mágico de sus dioses; Valérie Mangin (guión) y Francisco Ruizgé (dibujo) describen en los cinco volúmenes de la historieta *Luxley* (2005-2011) una Europa medieval invadida por los mayas. Con esta historieta se presenta de nuevo uno de los paradigmas de la invención de mundos, basado en el carácter alternativo que la cultura amerindia mantiene con la cultura occidental. Y aunque los mayas de Valérie Mangin no sean menos crueles que los conquistadores descritos por Bartolomé de las Casas, el enfrentamiento ratifica el papel de lo indígena en las fantasías, ya sean utópicas, como en el caso de Vasconcelos, ya sean ucrónicas como en éste.

Al lado de esa inversión revanchista, existen también ucronías que ilustran la nostalgia por las civilizaciones devastadas. Los casos de Cameron, Caparrós, Bodoc, Sterling o Gibson muestran que en las sociedades en que desapareció demográficamente la posibilidad de una sociedad de raíces indígenas, se echan de menos las alternativas históricas destruidas y se busca el consuelo en diversas potencialidades ucrónicas: de haber resistido a la colonización ¿las culturas indígenas hubieran creado una alternativa como la japonesa o la etíope? Además de los casos literarios que hemos citado a lo largo de este capítulo podemos observar que la pregunta interesa también un ámbito aparentemente poco preocupado por cuestionar ideológicamente el colonialismo. El videojuego

*Medieval II: Total War Kingdoms*<sup>89</sup> da la oportunidad de dirigir virtualmente las civilizaciones precolombinas con el fin de derrotar a Cortés o a Pizarro<sup>90</sup>. Aunque en este caso no haya una verdadera reflexión acerca de los modelos culturales que se enfrentaron durante la Conquista, la actividad interactiva generada refleja el impulso ucrónico y comprueba la pérdida de fe en un sistema occidental supuestamente predestinado a dominar el mundo. Aclaremos una vez más que esta visión basada en la nostalgia y el arrepentimiento, que solo sostiene una actividad cultural sin compromiso, no puede ser asimilada a la militante del indigenismo social o del indianismo contemporáneo, ambos implicados en la lucha política. No obstante, esos sentimientos nostálgicos logran superar la inconsistencia ideológica del *new age* cuando inspiran la reflexión académica, adaptándose a su exigencia científica y abriendo sorprendentes perspectivas. Es muy sugestivo en ese sentido el artículo de Alejandro Solomianski, “Ensayo y utopía argentina en Horacio Mendizábal”, que se interesa por el poeta afroporteño con el fin de demostrar cómo la sociedad liberal acabó con la realidad negra en Argentina. La utopía a la que remite el título del artículo, en el sentido cabal y etimológico de “no-lugar”, no es un proyecto concreto de Mendizábal, sino que señala la frustrada alternativa histórica representada por la negritud argentina y revela la responsabilidad de las ideologías dominantes en su destrucción deliberada:

Apuntando “utopía argentina” intento caracterizar, ya desde la más sencilla etimología, aquello que no ha tenido lugar en el desarrollo histórico de Argentina. Pero este “no-lugar”, “este no haber llegado a ser” no apunta a elementos extraños, “foráneos” o caprichosos, sino justamente a aquellos desarrollos culturales y sociales que siendo los más genuinos o autóctonos no han podido adquirir su correspondiente espacio en la “realidad” nacional. Este no “haber tenido lugar” no es un hecho azaroso sino que se debió justamente a la violencia ejercida sobre la red discursivo-simbólica por los grupos dominantes de la burguesía local y por la maquinaria productiva (tanto simbólica como material) del capitalismo occidental. (Solomianski: 32)

---

<sup>89</sup> Juego concebido por The Creative Assembly. Ediciones Sega, 2007.

<sup>90</sup> Los videojuegos estratégicos que miden el éxito del jugador en términos de progreso y de competición adoptan las nociones del evolucionismo imperialista. Por ejemplo, la famosa serie de Sid Meier, *Civilization* (1991-2013), calca las etapas históricas definidas por Lewis Henry Morgan en *Ancient society* (1877) que establece, a partir de una visión hegeliana, una jerarquía cultural basada en el nivel de desarrollo tecnológico. Todo ello revela hasta qué punto el evolucionismo ha sido interiorizado por la mentalidad occidental, incluso por las actividades lúdicas aparentemente más inocentes. Esa interiorización del evolucionismo, que compite con la impugnación del colonialismo que estamos describiendo, revela la convivencia de puntos de vista contradictorios en nuestras actividades culturales.

## IV. Tres invenciones contemporáneas de mundos

La inquietud por el futuro, la caducidad de los proyectos nacionales fundados en la vieja soberbia europeísta, la necesidad de conseguir distracciones y consuelo por esos desengaños... todo ello afecta las aspiraciones de los lectores contemporáneos. Ahora más que nunca la recepción ha adquirido justamente un alto grado prescriptor para los textos literarios, en particular cuando se trata de relatos populares dedicados a inventar mundos fabulosos. A propósito, se ha sostenido de manera tal vez algo maniquea que existen dos territorios –el culto y el comercial– en torno a los que se organizan dos tipos de público: uno experto que elabora una jerarquía estética sofisticada; otro popular que se complace con formas convencionales<sup>91</sup>. Sin embargo, ciertas evoluciones recientes amplificadas por el paradigma digital complican algo ese esquema binario. Henry Jenkins, oponiéndose a la idea tradicional según la cual los públicos fanáticos son adoradores pasivos de su objeto de predilección, describe cómo los aficionados de la ciencia ficción (los *fans*) componen comunidades activas (los *fancoms*). Éstas no se conforman con leer sus textos favoritos sino que los discuten. Participando en un sistema de diálogo que produce efectos de retroacción en la creación inicial, constituyen un movimiento reflexivo entre el momento de producción y el de recepción. Dichos *fancoms* funcionan como instituciones en las que se negocia un canon interpretativo sofisticado mediante el intercambio permanente de opiniones, sustentado por instrumentos múltiples que van desde la convención hasta el *fanzine* pasando por el *blog* y las cibercharlas. Los *fancoms* también permiten promover creaciones de los *fans* (las *fan fictions*) derivadas del producto que los

---

<sup>91</sup> Tanto como los géneros tradicionales, la organización de los públicos en categorías determinadas por su cultura, su época y sus prácticas lectoras contribuye en determinar formas literarias adaptadas a su recepción, desde el proyecto del autor que escoge un público culto hasta la política editorial que se acomoda al mercado de masas. Por lo tanto, es totalmente legítimo tomar en cuenta la diversidad de niveles culturales a la hora de identificar ciertas estructuras y formas literarias básicas.

reúne y que desempeñan a menudo el papel de talleres de escritura<sup>92</sup>. La obra original escogida como referencia se ramifica así en creaciones que componen finalmente un intertexto global en el que, en torno al núcleo inicial, los aficionados exploran perspectivas complementarias. En ese contexto, la retroacción producida por la recepción puede inducir varios efectos en la producción, determinados en parte por la regulación del mercado, en parte por la desregulación de los intercambios entre *fans*<sup>93</sup>:

1. selección dentro del género de manifestaciones más exitosas que otras (por ejemplo la fantasía épica y guerrera de Tolkien que se impone sobre la feérica y sentimental de Lord Dunsany, su predecesor);
2. ramificación transmediática de esas manifestaciones (adaptaciones del *Señor de los anillos* en videojuegos, juegos de rol, películas, dibujos animados, historietas, pero también creaciones diversas de *fans* y de epígonos) y en reediciones diversificadas (*El señor de los anillos* con o sin ilustraciones, del propio Tolkien, de Alan Lee, de John Howe o de Philippe Munch, en ediciones de lujo o de bolsillo...);
3. prosecución de todas esas manifestaciones en un sistema episódico amplio (los diez episodios de *Crónicas de Ámbar* de Roger Zelazny, los tres ciclos de *La compañía negra* de Glen Cook...);
4. atención prestada por parte de los productores a las reacciones del público con el fin de adaptar los episodios siguientes al horizonte de expectativa de ese público (práctica particularmente difundida en las series televisivas y en las sagas videolúdicas, obsesionadas por la cuota de pantalla y el éxito comercial).

En los campos literarios de mayor difusión se pueden registrar los efectos de la aparición de ese nuevo público desde los años treinta en que una revista de ciencia ficción como *Astounding*, dirigida por el influyente John W. Campbell, definía el canon genérico<sup>94</sup>. Es decir que –con la ciencia ficción, la novela

---

<sup>92</sup> Gracias a Internet, se observa el desarrollo de *fan fictions* escritas por varios autores que colaboran turnándose y respetando ciertas reglas de narración. Es difícil medir la importancia de un fenómeno tan difuso e inmaterial, asentado en *blogs* de perdurabilidad y de audiencia precarias. Tal vez esas prácticas sean presentadas pronto como un sistema de formación de jóvenes talentos literarios. Es posible también que terminen siendo recogidas por la edición tradicional.

<sup>93</sup> Es interesante el caso de una telenovela popular canadiense, *Supernatural* (creador: Eric Kripke, 2005-2016), que integra como tema de su desarrollo narrativo la *fancom* de sí misma, provocando así una “mise en abyme” bastante original.

<sup>94</sup> Ver Colson y Ruaud (171-173).

policial, la sentimental<sup>95</sup> y la fantasía heroica—, a las categorías anteriores de público culto y de público popular, se añade la de público fanático que participa activamente en su afición gracias a nuevos modos de comunicación. Se ha creado así una red de aficionados expertos sumamente especializados en un tipo de expresión particular (por ejemplo, no sólo la ciencia ficción en general, sino subgéneros como el ciberpunk, el *space opera*...). A pesar de no tener formación científica y de carecer de una cultura amplia que les permita medir las fronteras de su género predilecto, ejercen su prerrogativa de pioneros en ámbitos despreciados por los estudios académicos. O sea que la determinación por el mercado de los productos culturales genera, no sólo una nivelación por lo bajo como la crítica tradicional lo apuntó con insistencia, sino y sobre todo un circuito participativo gracias al cual el sujeto productor incluye de manera masiva al sujeto receptor en la medida en que los núcleos tradicionales de producción pretenden satisfacer, anticipándolas, las expectativas del receptor, y éste a su vez crea una serie de subproductos (críticas o ficciones derivadas) que interactúan con el producto original. De vertical (el escritor difundiendo su obra desde el atalaya de su genio), la comunicación literaria se hace horizontal; la noción de autoría se disemina. Tal circuito participativo se ha beneficiado además en los últimos años del desarrollo del Internet, instrumento capaz de reorganizar, en sociedades en las que las asociaciones tradicionales se van disolviendo poco a poco, nuevas identidades y nuevas formas de intercambio cultural masivo y comunitario.

Se pueden destacar en ese público de fanáticos ciertas prácticas bastante frecuentes:

1. cultura del hermetismo y de la erudición;
2. especialización maniática, coleccionismo y registro de la información más mínima;
3. rescate de productos culturales de difusión masiva y efímera, sepultados bajo la rápida sucesión y sedimentación de modas<sup>96</sup>.

En algunos aspectos, en particular en su enciclopedismo hermético, dichas prácticas concuerdan con posturas cultas propias de las élites intelectuales. En efecto, a pesar de impugnar las prescripciones del medio académico reivindicando

---

<sup>95</sup> A propósito de esta categoría y de su público, ver Radway.

<sup>96</sup> Un tipo representativo de ese público es el *nerd* estadounidense, fanático de la serie *Star trek* (1960-...) o de *Star wars* (1977-2015) que se ha vuelto incluso personaje típico de otras series: *Buffy, the vampire slayer* (1997-2003), *Big bang theorie* (2007-...)...



productos que éste desprecia, el miembro del *fancom* recupera el hermetismo y la erudición como sistemas de distinción personal. En esa perspectiva y en el ámbito literario argentino observaremos por ejemplo que Laiseca y Piglia elaboran estrategias semejantes basadas en la cita hermética, éste de fuentes cultas, aquél de fuentes populares.

Aclarados los efectos producidos en el campo cultural por la constitución de esos nuevos públicos fanáticos, podemos proponer una tipología de las invenciones recientes, muchas de las cuales se someten a esos públicos mientras otras les resisten mediante la parodia o la adhesión a un discurso elitista.

En *El mundo de la ciencia ficción: sentido e historia*, Pablo Capanna (1992: 131-137) aplicaba ya una taxonomía muy precisa y muy pertinente a la literatura moderna implicada en la invención de mundos. Nosotros completaremos dicha taxonomía con casos posteriores a los que considera Capanna. Preocupados además por establecer principios generales y dialécticos que no sólo enumeren los modelos más comunes de la literatura anglosajona, estableceremos en este capítulo una tipología contrastante de las invenciones literarias modernas en torno a tres tipos de creaciones:

1. las creaciones retrógradas y maravillosas que pretenden recuperar un mundo cerrado y épico, distinguiéndose de la realidad por su afán nostálgico;
2. las creaciones problemáticas que anticipan en el futuro o que proyectan en universos alternativos los efectos de ciertas fallas del mundo real contemporáneo;
3. las invenciones intelectuales que elaboran dispositivos autorreflexivos e intertextuales complejos y que comentan y parodian los dos tipos anteriores, presentándose como sistemas híbridos.

## A. La invención retrógrada

Ciertos géneros literarios resisten concienzudamente a los procesos de desintegración de las vanguardias y del posmodernismo y luchan por recuperar la unidad del hombre religioso y de las sociedades épicas descritas por Lukács. En ese sentido, la “heroic fantasy” representa una subclase particularmente bien reglamentada de lo maravilloso y de lo exótico que inventa universos basados en una suerte de revisión, para consumo de masas, del medioevo y de sus leyendas. Originario de los países anglosajones, no había atraído hasta hace poco a las literaturas populares de los países latinos. Por lo visto, la tradición literaria románica era poco receptiva a fantasías impregnadas de paganismo, con duendes, hadas y brujas, a causa probablemente de la influencia ejercida por el catolicismo y del carácter demasiado germánico y celta de la referencia. Estos últimos años sin embargo los países hispanohablantes han sido finalmente alcanzados por esa categoría de lo maravilloso. Javier Negrete en España, Liliana Bodoc y Carlos Gardini en Argentina por ejemplo, han escrito obras que representan variantes del género.

Lo cierto es que –saliendo de los *pulps* estadounidenses y de las malas traducciones a las que estaba relegada– la novela comúnmente catalogada como “fantasy” por libreros y aficionados ha alcanzado estos últimos treinta años una gran popularidad en un público internacional relativamente joven. La expresión “fantasy” no deja sin embargo de ser ambigua. Más o menos adaptada a las clasificaciones editoriales anglosajonas y a ciertas corrientes literarias de amplia difusión en Estados Unidos y en Gran Bretaña, el término plantea problemas de definición y sobre todo de traducción cuando se intenta observar las creaciones aparentemente semejantes producidas en los países hispánicos. Y su asociación algo desordenada con diversos calificativos (como “heroic”, “high” o “low”) no siempre aclara las cosas<sup>97</sup>. Como ocurre a menudo en el caso de los subgéneros

---

<sup>97</sup> Sobre el origen anglosajón del término y sobre los accidentes históricos de su definición, ver Besson (13-20). En relación con las teorías románicas (Caillois, Todorov, Barrenechea...), la noción tendría que ver mucho más con lo “maravilloso” que con lo “fantástico”. Besson registra también (116-120) la arbitrariedad de los epítetos que califican los subgéneros de la *fantasy*.

populares por los que la crítica científica tarda en interesarse<sup>98</sup>, la fantasía épica cuenta ante todo con las tipologías inaugurales, minuciosas y maniáticas de una importante comunidad de lectores participativos (aficionados, periodistas o editores apasionados), como los autores de *100 chefs-d'œuvre incontournables de l'imaginaire*, quienes proponen la definición siguiente:

**Fantasy:** con diferencia de la **ciencia ficción** que mantiene una relación con nuestro mundo propio, los universos de la **fantasy** son completamente extraños y sólo tienen como límite la imaginación de su creador. Esos relatos escogen a menudo como escenario un pasado fantaseado e impregnado de magia, donde valerosos héroes cumplen con búsquedas iniciáticas, finiquitan criaturas maravillosas y salvan su mundo de las tinieblas invasoras. La **heroic fantasy** se centra en la noción de campeón: un hombre forja su destino en un universo amoldado a su fuerza sobrehumana (Robert Howard, David Gemmell), mientras que la **high fantasy** se preocupa más por la cosmología del mundo que ha creado, imaginando una geografía, una historia, una política... (J. R. R. Tolkien, Robin Hobb, Ursula Le Guin). La **light fantasy** pretende ser ligera y desvirtúa los códigos del género persiguiendo un propósito humorístico (Terry Pratchett) y, al contrario, la **dark fantasy** nos submerge en las profundidades más oscuras del alma humana (Glen Cook, Georges R. R. Martin). Por fin, a medio camino entre la fantasy y lo fantástico, la **urban fantasy** traslada esos mismos códigos a nuestro mundo contemporáneo (Neil Gaiman). (Holstein/Vincent/Eliroff: 110-111)<sup>99</sup>

La tipología tiene las cualidades y los defectos de un análisis experto pero no científico. Es precisa, manifiesta un conocimiento enciclopédico de los textos, pero define postulados discutibles, como el de la distinción entre *fantasy* y ciencia ficción, ya que la relación que ambas mantienen con la realidad es más compleja que lo que suponen los autores: baste considerar la ciencia ficción épica de Edgar Rice Burroughs (1875-1950) para comprobarlo. Sin embargo, esa clasificación puede satisfacernos provisionalmente por determinar con pertinencia grandes categorías vinculadas a una cronología. En efecto, (1) la **fantasía heroica** propiamente dicha aparece en obras iniciales, como las de Robert E. Howard o Fritz Leiber, mientras (2) la **fantasía elevada** (*high fantasy*) encarnada por Tolkien y Le Guin representa una etapa intermedia que aporta un perfeccionamiento culto y enciclopédico antes de que se caiga, con las novelas de

---

<sup>98</sup> En ese sentido, la fantasía heroica conoce una situación semejante a la de la novela policial en los años cincuenta y sesenta

<sup>99</sup> Traducimos nosotros. Negrita de los autores.

Pratchett, Cook o Gaiman, en el desencanto y la parodia con (3) la **fantasía ligera** (*light fantasy*), (4) la **fantasía negra** (*dark fantasy*) y más recientemente (5) la **fantasía urbana** (*urban fantasy*).

Pablo Capanna (1992) propone una clasificación más restringida, distinguiendo: (1) la **fantasía heroica** (Howard, su épica del superhombre); (2) la ***sword and sorcery*** (Vance, Burroughs, que mezclan ciencia ficción y maravilla medieval)<sup>100</sup>; (3) las **subcreaciones** (Tolkien, sus amplios y enciclopédicos universos). Estas tres categorías, al compartir el mismo gusto por lo maravilloso, las espadas y el heroísmo épico, conforman algo que podríamos calificar de “fantasía retrógrada” o “épica”. Mas, tal recuperación pasadista, al injertarse en un modelo de relato que justamente no es tan arcaico, no alcanza las cualidades de una restauración fiel. Besson (35-45) establece la relación de proximidad que la fantasía épica mantiene con otros dos géneros modernos: la novela histórica y la ciencia ficción. Exotismo (por desplazamiento en el espacio y/o en el tiempo); importancia de la peripecia como unidad narrativa; constitución de una figura heroica que encarne el destino individual sobre un trasfondo colectivo..., todos estos ingredientes componen un relato maestro que se va constituyendo a partir del siglo XIX con Walter Scott (1771-1832) en el ámbito de la novela histórica y luego con Jules Verne (1828-1905) en el de la novela de ciencia ficción antes de ser encarado por algunas de las primeras fantasías arcaicas que produce la literatura inglesa a partir de finales del siglo XIX<sup>101</sup>. En ese sentido, el arcaísmo de la invención retrógrada se manifiesta como arcaísmo ambiguo, intelectualmente elaborado en el marco de una literatura que, por más que lo disimule, procede de algunas grandes reformas modernas.

## 1. Fenómenos de edición y de recepción

En *How to write science fiction and fantasy*, Orson Scott Card asesora a los escritores aprendices en la composición de novelas de ciencia ficción o de

---

<sup>100</sup> Otros críticos, como Besson (97, 99), no adjudican a la *sword and sorcery* tal ingrediente ciencia-ficcional y consideran la fantasía viril de Howard como representante del género. No entraremos en el debate. Solo pretendemos dar dos o tres claves que permitan distinguir, cualquiera sea el nombre que se les adjudique, algunas formas cuya constancia emerge de una gran heterogeneidad de fondo.

<sup>101</sup> Besson cita (62) el caso del prerrafaelita William Morris (1834-1896), autor de varias novelas que inspirarían a Tolkien.

*fantasy*. Confirmando la opinión de Besson, justifica la reunión de ambos géneros mencionando fenómenos editoriales semejantes, un público común y un sistema de fabricación de mundos equivalente. Por lo demás, el análisis que el novelista hace de las estructuras literarias, de las intenciones del escritor y del acto de recepción es algo discutible. Pero el recetario nos interesa porque describe la participación del mundo editorial en la definición de los géneros, el modo en que funcionan los lectores aficionados y por fin algunas convenciones básicas.

Para empezar, Scott Card (19-21) evoca el fanatismo de un público muy particular y la organización de subgéneros que facilitan la clasificación de las obras en los anaqueles de las librerías. El autor destaca así la escasa exigencia estética de *fans* que se conforman con que la novela pertenezca a su tipo predilecto, justificando el hecho de que los rotulos “ciencia ficción” y “fantasía” correspondan en parte a cómodas caracterizaciones editoriales, motivadas sobre todo por su valor publicitario. Scott Card no se demora en denunciar la literatura basura favorecida por ese sistema y aconseja satisfacer el horizonte de expectativa de aquellos lectores que censuran tanto el relato convencional y trillado como el elitista y sofisticado (*ibid.*: 44-45). A continuación, describe el principal motivo que anima a los lectores de fantasía retrógrada: la exploración fanática, servida por la edición de series larguísimas, de un universo imaginario que terminan conociendo mejor que la ciudad real en la que viven (*ibid.*: 45-46). Como consecuencia, podemos opinar que el *fan* de fantasía épica busca en ella una de las virtudes que el público popular presta a la literatura en general: la evasión del mundo cotidiano. Al contrario de lo que se podría pensar, ese impulso escapista no se contrapone a la “burocratización” y a la determinación enciclopédica del mundo inventado, ya que la descriptibilidad minuciosa facilita y fortalece la ilusión de evasión-sumersión al no dejar inconclusa casi ninguna zona de ese mundo. La pretensión de exhaustividad de Tolkien es un ejemplo notable de dicho proceso (además de representar una obsesión creadora que raya en el delirio, semejante a la de un *facteur Cheval*). Explica también la amplitud de las obras de fantasía que suelen prolongarse en ciclos interminables. Notemos por fin que muchos de esos lectores, favoreciendo los fenómenos tan contemporáneos de transmediatización, sienten el mismo apego por los textos de fantasía y de ciencia ficción que por las películas, series televisivas e incluso videojuegos de la misma índole, como lo demuestra el caso de la adaptación cinematográfica y videolúdica

de las novelas de Tolkien. La capacidad de pasar de un modo de expresión a otro es por lo tanto representativa de los comportamientos masificados de un público joven que maneja con facilidad varios modos de difusión y que no establece jerarquías entre la creación original y sus adaptaciones de clara implicación comercial. Se trata obviamente de hacer perdurar lo más posible, remachándolo según un surtido de experiencias variadas, el impulso escapista que describíamos más atrás. Ese impulso se confirma también con la identificación extrema con los héroes de fantasía implementada por los juegos de rol<sup>102</sup> y por la moda tan actual de los *cosplays*<sup>103</sup>.

## 2. Innovación o regresión

A esta altura de nuestro estudio y partiendo de las observaciones de Scott Card conviene apreciar la contribución de la fantasía épica a las formas novelísticas del siglo XX. Acabamos de evocar el hecho de que la buena fantasía, según Scott Card, se sitúa entre los extremos de una literatura popular elemental y de una literatura rebuscada, representada según el propio Scott Card por el *Ulises* (1922) de Joyce. Algunas de las teorías que mejor permiten distinguir la diferencia entre ambos extremos son las que se han interesado por la recepción, mostrando cómo cada texto correspondía o no a cierta expectativa del público y le aportaba mayor o menor satisfacción según las exigencias intelectuales que reclamaba. Así es como Umberto Eco analiza la riqueza informativa, interpretativa y polisémica del texto literario sofisticado en *La obra abierta* y en *Lector in fabula*; Robert Jauss desarrolla la teoría del horizonte de expectativa que permite distinguir las obras nuevas y originales de las que repiten modelos trillados mientras Wolfgang Iser explora la construcción hermética, discontinua e indeterminada de la novela abierta que obliga al lector a participar hermeneúticamente en la construcción del relato. Poco antes, Auerbach había descrito cómo la cultura europea era atravesada por la oposición permanente entre idealismo aristocrático e indagación prosaica. Desde ese punto de vista, la

---

<sup>102</sup> No es una casualidad si el primero de estos juegos (*Dungeons and Dragons* de Ernest Gygax y David Arneson, 1974) se inspiraba de Tolkien y se basaba en reglas monumentales que pretendían circunscribir la indeterminación del universo virtual.

<sup>103</sup> Disfraces que los *fans* utilizan para identificarse, en particular durante los *fancoms*, con algún héroe sacado de las producciones de la cultura popular (telenovelas, mangas, películas...).

aparición y el desarrollo de la obra abierta puede interpretarse como el último ataque al idealismo optimista. No obstante, en el caso de la fantasía épica (aparente resabio terminal del idealismo) no habría que limitarse equivocadamente a oponer sólo dos términos literarios, naturalizados por su disparidad: la novela sofisticada contemporánea, desencantada, y la fantasía retrógrada, idealista, ya que la dialéctica que opone desencanto y optimismo no deja incólume esa fantasía, a pesar de su pretensión por restaurar valores antiguos y aristocráticos.

La constitución del discurso novelístico sofisticado y abierto fue estudiada ampliamente por los autores que citamos, y muchos otros, y permite explicar el gusto de numerosos escritores contemporáneos por formas heterogéneas, cuando no anárquicas. Esa elección manifiesta la asimilación en términos estéticos de los fracasos ideológicos de los siglos XIX y XX así como la integración de una nueva visión del mundo inspirada por el hallazgo de realidades alternativas, caóticas y relativas, por parte de las ciencias exactas. Nada de esto explica en cambio el fenómeno contrario: la preservación de formas literarias encaramadas en la épica y en el relato de aventuras continuo, que no han de ser desatendidas únicamente porque serían la expresión trasnochada de escritores ingenuos, aferrados a modelos caducos, cuya intención más notoria sería alcanzar el éxito comercial entre un público popular, joven e inexperto. En efecto, lo que llama la atención en la fantasía retrógrada es el énfasis que ella pone en rescatar todo lo que la novela abierta se empeñó en destruir sistemáticamente durante el siglo XX: el héroe, la aventura portentosa, el maniqueísmo rotundo, la fe en el mito original... Es decir que la segunda mitad del siglo XX vuelve a actualizar de manera enfática la oposición decimonónica, observada por Umberto Eco en *De Superman au surhomme*, entre novela problemática –que no resuelve los conflictos o los resuelve contra la moral normativa– y novela de consuelo –que redime las frustraciones de los lectores ofreciéndoles en la ficción remedios ejemplares, de improbable aplicación en la realidad. Recordemos que el análisis de Eco se refiere a la novela por entregas del siglo XIX. Nuestro estudio demostrará que muchos de los elementos de ese género popular se encuentran en la fantasía retrógrada y en particular en *La saga de los Confines* de Liliana Bodoc. Por lo cual podemos considerar que la obra de la escritora argentina recoge a través del modelo elaborado por Tolkien sistemas narrativos anteriores, heredados de textos cuya forma y contenido estaban determinados por el sistema de entregas periódicas

(repetición, sucesión de golpes sorpresivos, repaso de episodios anteriores, estructura sinusoidal de la narración...) y por las expectativas de cierto público, ansioso de no repetir en sus lecturas los problemas de la vida real (necesidad de consuelo, castigo de los malos y victoria de los buenos...). El cuadro se complica sin embargo cuando observamos que desde los años sesenta hasta hoy tales procedimientos han sido integrados también por novelas que, al contrario de la de Bodoc, no se dirigen precisamente a un público apegado a las convenciones sistemáticas de la novela popular (o juvenil), como *Mulata de tal* de Asturias, *Kalpa imperial* de Gorodischer y *Los Sorias* de Laiseca, lo cual manifiesta una recuperación culta de ingredientes populares así como la constitución de discursos heterogéneos que juegan con la parodia y el pastiche.

### 3. Sistema actancial y maniqueísmo

Otro elemento que comprueba la diferencia problemática que la fantasía retrógrada mantiene con la novela sofisticada, es el empleo que hace aquella de referencias y sistemas axiológicos caducos que reanudan la hazaña épica y el ideal heroico desencantados, ya en su tiempo, por Cervantes. Al describir luchas continentales entre fuerzas mágicas opuestas –demoníacas y bondadosas–, la fantasía retrógrada da la espalda al relativismo moral asumido por la novela moderna y rehabilita el maniqueísmo de la literatura épica. La atribución del mal a un origen mágico y sobrenatural revela por un lado una ingenuidad optimista y por otro una concepción reaccionaria de la sociedad, ya que los disturbios y los crímenes que la afectan provienen, según tales fantasías, de una intervención maléfica exterior y no de conflictos materiales y humanos<sup>104</sup>. De ahí que la sociedad descrita en la fantasía retrógrada sea a menudo aristocrática, ignore los conflictos de clase y ensalce la predestinación nobiliaria<sup>105</sup>.

Con sus efectos apolíticos y asociales, la visión aristocratizante de la fantasía heroica implica la apología de una figura heroica de firme y positivo carácter moral. En el sistema épico, tal como lo demostró Lukács, el personaje

---

<sup>104</sup> Atribuir el mal a potencias sobrenaturales, o por lo menos contranaturales, permite ignorar la humanidad de Hitler y la inquietante teoría de Hannah Arendt sobre la banalidad del mal.

<sup>105</sup> En *El señor de los anillos*, el hecho de que Aragorn recupere el trono a pesar de ser un descendiente secreto indica la fuerza *esencial* de la herencia noble, capaz de superar las contingencias biográficas.



heroico está integrado al mundo que lo rodea. Si no carece de algún defecto, como la ira de Orlando o la soberbia de Aquiles, no enjuicia la visión del mundo originada por la sociedad que lo ha producido. Dicho de otro modo, el héroe épico es tal porque encarna, sin ambigüedad ni dudas, los valores positivos del sistema axiológico dominante, unitario y estable. Además, confirma la idea de una superioridad esencial, indiscutible, que no deriva de la única aptitud individual al tener ascendencia divina (Aquiles), al ser nobilísimo caballero (Orlando) o santo predestinado (los numerosos santos de la *Leyenda dorada*). Al contrario, el héroe clásico y empírico, como se da en Voltaire (Micromegas) y Swift (Gulliver), indaga una realidad no definida de antemano, explorándola sin prejuicios para comprenderla mejor y ampliar su experiencia. Luego, con la era determinista en que se demuelen los valores estables del hombre religioso y los experimentales del clásico, el héroe va a encarnar las nociones spencerianas de lucha por la vida (el famoso *struggle for life*). Si se dedica al experimento, ya no lo hace para alcanzar una mejor comprensión del mundo sino para competir contra otra inteligencia (Sherlock Holmes), para ganar una apuesta de 20.000 libras (Phileas Fogg) o para dominar el mundo (Robur). Tales personajes corresponden al fin paulatino de los ideales aristocráticos y acaban con la idea de una superioridad esencial, heredada o predestinada. Ellos se destacarán de la masa nueva por sus capacidades individuales al ser hombres meritorios, superactivos, superdotados y superproductivos, perfectamente adaptados a las necesidades de la era industrial y capitalista. Distiguiéndose por su potencia, actúan según pautas burguesas, de manera individualista –como Edmond Dantès– y adquieren los rasgos del superhombre (en un movimiento de exasperación, terminarán desembocando en el superhéroe de los cómics, que es al superhombre industrial lo que la era atómica es a la del carbón). Pero al contrario del héroe épico, por el hecho de que sus actos ya no se legitiman en una esencia aristocrática, el superhombre se transforma a menudo en un actante arbitrario: Arsène Lupin, Rocambole o Robur son protagonistas de moralidad dudosa; la crueldad vengativa de Edmond Dantès ha dejado a muchos lectores perplejos... Para completar el cuadro del heroísmo decimonónico, recordemos también que la figura del superhombre dudoso se invierte a veces en la de la supervíctima: pensemos en el niño inerme, melodramático, tipificado por la vendedora de fósforos de Andersen (1845) o por el tamborcillo sardo de D'Amicis (1886). Todas estas figuras de la novela popular

compiten en el siglo XIX con la que domina la novela realista culta: el antihéroe. Éste, al contrario de los casos anteriores que encarnan la piedad o la venganza, pone de relieve las cruentas disparidades de una sociedad dividida en castas, manejada desde todos los ángulos por bajas aspiraciones materiales.

Como consecuencia de los cambios sociales del siglo XIX, el antihéroe crítico, la supervíctima lastimosa y el superhombre arbitrario han relegado a los héroes integrales, cuya acción tenía una justificación firme, trascendental, sustentada en los códigos de una distinción superior (hereditaria o predestinada). Por lo tanto no es una casualidad si la fantasía épica, que aspira a recuperar la integridad heroica y el candor maravilloso de los orígenes, nace como reacción nostálgica en ese mismo siglo XIX, en plena revolución industrial<sup>106</sup>.

No obstante, pese a los esfuerzos del autor por restituir las unidades perdidas, el avatar heroico y épico de las fantasías retrógradas se inscribe en un sistema acantancial y axiológico mixto, profundamente renovado. La heroicidad caballerescas que caracterizaba el paradigma religioso no puede ser injertada sin secuelas en novelas que manifiestan lo absurdo a través de la descripción de conflictos terminales y genocidas. No habría pues que equivocarse sobre el sentido de la oposición entre buenos y malos que se constituye en los sistemas actanciales de la fantasía retrógrada e imaginar que ese dualismo repite viejas creencias. En realidad, la malignidad representada en las novelas de fantasía se inspira mucho de los totalitarismos modernos y del genocidio nazi, y muy poco de concepciones medievales. Sauron en *El señor de los anillos* de Tolkien o Misáianes en *La saga de los Confines* de Liliana Bodoc recuerdan más a Hitler y a Stalin que a un Lucifer medieval. En la Edad Media, en efecto, el Diablo y su hueste de ángeles caídos ejercen su imperio únicamente porque Dios lo admite. Incluso, las relaciones entre éste y aquéllos se ordenan según un razonamiento jurídico. El inglés Robert de Grosseteste (1175-1253) ha recogido por ejemplo los refinados argumentos de su época para explicar por qué Dios deja a los demonios ejercer dentro de límites estrictos<sup>107</sup>, reservándoles un eficiente papel preventivo y represivo. En la fantasía épica al contrario el sistema padece una grave disimetría:

---

<sup>106</sup> Acerca de la recuperación del mito de Arturo por el movimiento prerrafaelita como primera manifestación de la fantasía épica, ver Nadège Le Lan, "Ombre et lumière: Angleterre victorienne, un réveil rayonnant", en Anne Besson (dir.), *Arthur au miroir du temps. La légende dans l'histoire et ses réécritures contemporaines*, Dinan, Terre de Brume, p. 55-79. Citado por Besson (124-125).

<sup>107</sup> Ver Bouzet.

la única entidad moral sobrenatural que conserva su unidad es la maligna, representada por una figura temible, potente y destructora, mientras el bien se encarna en una frágil coalición de seres no siempre animados por una absoluta sinceridad, abandonados por la mano de Dios, que disponen de pocos recursos mágicos. Tal descreimiento expresa un sentimiento moderno incompatible con el pensamiento épico tradicional. El héroe de la fantasía retrógrada funciona pues según un principio aglutinador: (1) restaura algunos de los valores del paradigma religioso, de vigencia problemática en nuestra sociedad (distinción aristocrática, abnegación caballeresca, visión mágica del mundo...); (2) asume aspectos positivos modernos (liberalismo, negociación y alianza de intereses varios...); (3) asimila por fin representaciones engendradas por el paradigma absurdo y los desastres históricos recientes (ausencia de Dios, duda existencial y moral, deshumanización masificada y genocidio...).

Bodoc, epígona de Tolkien, cambia tal vez la referencia caballeresca por la indígena y los valores aristocráticos por el *new age*. Mas, no por eso altera el dualismo disimétrico, típico de la fantasía heroica. Laiseca al contrario integra directamente el totalitarismo moderno como tema central de su fantasía perversa. Lleva así la evolución a su última consecuencia: desenmascarando el impulso retrógrado de la fantasía heroica tradicional, evacúa completamente las figuras del héroe y del ente sobrenatural maligno. Angélica Gorodischer por su lado da un paso hacia el costado, situando su invención en otra tradición, ya no la del héroe épico sino la que elabora, desde Tácito hasta al liberalismo pasando por los hermanos Lorenzetti y Maquiavelo, una reflexión acerca del poder y del buen gobierno. Incluso, al insistir en el empeño que permite a la mujer más humilde alcanzar el trono del Imperio, evoca las nociones contemporáneas de ascensión social, de iniciativa individual y de igualdad de los géneros.

#### **4. Usos ambiguos del mito**

Muchas de las obras anteriores a Tolkien que Capanna califica de fantasías heroicas o de *sword and sorcery* –como la serie de Conan el Cimmerio de Robert Howard– componen una primera fantasía viril, ceñida a la exaltación individualista del superhombre, que encarna los fantasmas de potencia del autor como los del lector. En ella se representa un mundo algo esquemático, centrado en

el efectismo de la descripción barroca, exótica y erótica, poco preocupada por reconstituir enciclopédicamente orígenes, estructuras ideológicas y políticas, mitologías y creencias<sup>108</sup>. Este mundo dista de ofrecer la amplitud, la coherencia y la elevación épica lograda por el inventor de la Tierra Media quien se esfuerza por crear un mundo integral, con pasado, futuro, idiomas propios, con escrituras y tradiciones, con pueblos e instituciones determinadas, con eventos de extensión continental... En ese aspecto, la obra de Tolkien puede ser considerada como fundadora de un tipo de fantasía elevada que asocia la épica a la invención historiográfica y mítica<sup>109</sup>. Esa amplitud justifica el término recogido por Capanna para designarla: subcreación. El conjunto de textos escritos por Tolkien (*El señor de los anillos*, *El hobbit*, *El Silmarillon*, *Cuentos inconclusos...*) pretende instaurar además un elaborado aparato mitológico. La ventaja de la subcreación es que la mitología que está presentada como fundamento de ese universo lo funda efectivamente en el ámbito ficcional, librándose del defecto de las mitologías reales, simbólicas y provisionales, condenadas a ser refutadas por los cambios culturales. La mitología fictiva pues sostiene total y definitivamente, sin otra alternativa que la que quiera inventar el propio autor, el universo inventado. He ahí un dispositivo nostálgico que restaura virtualmente el paradigma religioso y la preeminencia del mito.

Al comienzo del primer capítulo, hemos descrito cómo el carácter de los mitos cambiaba y evolucionaba según la época, la disciplina y la civilización a partir de las cuales el receptor organizaba la exégesis de esos relatos originales. Hemos observado también cómo, en la sociedad moderna, ese proceso de recepción era asumido en parte por la literatura que recuperaba mediante un complejo juego temático inestables fragmentos míticos. En cambio, en la subcreación, no sólo se utilizan los mitos sino que se los imita, introduciendo en el relato de aventuras paréntesis documentales con leyendas o relatos originales que han de rellenar, como las secciones de una biblioteca, el mundo imaginado, explicando su cultura y su *Weltanschauung*. En *El señor de los anillos*, por ejemplo, se añaden según el dispositivo clásico del cuento intercalado historias de

---

<sup>108</sup> El Conan de Howard conlleva sin embargo una contradicción: bárbaro brutal e instintivo la mayoría de las veces, asume por momentos –dirigiendo el relato a escrupulosas observaciones políticas y estratégicas– el papel de gobernante esclarecido y de comandante experto.

<sup>109</sup> Catedrático en Oxford, especialista en lingüística y en literatura medieval, Tolkien disponía de la enciclopedia necesaria para emprender obra tan monumental.

acontecimientos lejanos a las que se les presta, mediante el cariz poético de un viejo canto, un aura legendaria. Lo mismo ocurre en *La saga de los Confines* en la que un personaje aprende de memoria la historia de su universo para que pueda ser mantenida a pesar del caos introducido por los invasores. Gorodischer al contrario parodia el recurso a esos relatos fundacionales: en *Kalpa imperial*, las leyendas que cuenta uno de los personajes revelan el carácter arbitrario y artificial de ese paródico ciclo mítico al ser contaminadas por intempestivas reminiscencias del cine hollywoodense. La escritora argentina señala así que esos experimentos no dejan de ser puramente literarios y que mantienen con los mitos verdaderos la misma relación de referencialidad que la palabra “biblioteca” mantiene en un cuento de Borges con una biblioteca verdadera. Asimismo, Jack Vance, en el ciclo *Planet of adventure* (1968-1970), asigna a las mitologías de Tschai un papel alienante, ya que son difundidas por los dueños alienígenas del planeta para mantener en la ignorancia y en el sometimiento a sus súbditos humanos. Desde el racionalismo etnocéntrico de Vance, que considera todas las mitologías como leyendas absurdas e infantiles, hasta la reflexión metatextual y autorreferencial de Gorodischer, que revela el carácter artificial de la ficción mitológica, se demuestra la dificultad de integrar el mito dentro de la invención contemporánea de mundos.

Esa dificultad se manifiesta de manera aún más contundente cuando se observa que la historia principal de estas novelas se define justamente en ruptura con los mitos imaginados: en Tolkien, Bodoc y Gorodischer, de modo serio o paródico, el mito está presentado como un texto antiguo con respecto a los acontecimientos centrales del relato. Es decir que los mundos inventados por esos escritores colocan el mito en el pasado, en calidad de relato original opuesto a cierta historicidad de los relatos protagónicos. Obvia decir que Bodoc y Tolkien asumen de esa manera una postura ambigua al recuperar el modo épico y al señalarlo como un discurso de transición entre el mito original y el relato histórico, mientras Gorodischer, todavía más adelantada, cierra el círculo al demostrar que incluso esos mitos fundacionales son entelequias literarias, situadas en un mismo plano de invención que el resto de su novela.

## B. La invención problemática

El propósito de la ciencia ficción es imaginar las evoluciones posibles de los componentes que organizan las sociedades humanas. La dimensión ideológica de dicha ambición [...] otorga a la ciencia ficción el papel de imaginario *popular* de la civilización industrial. Tenemos que considerar tal civilización como el espacio de desenvolvimiento de la modernidad. Constituye además un modelo planetario que aspira a cierta forma de unidad mundial, en particular mediante la globalización liberal. El universalismo de los valores defendidos por la civilización moderna organiza una realidad innegable cuyas evoluciones sociales la ciencia ficción está encargada de anticipar. (Colson/Ruud: 11)<sup>110</sup>

Esta reflexión de Colson y Ruud da a entender que la ciencia ficción, manifestando las intenciones del paradigma determinista, ha constituido inicialmente la expresión idónea del universalismo liberal, imperialista y evolucionista, comprometido en una teleología racional y verosímil del progreso material. ¿Pero qué representatividad puede tener ese género originado en los centros más adelantados de la modernidad industrial en países periféricos como los iberoamericanos? Efectivamente: una cosa es imaginar el futuro y el universo, en sus aspectos científicos y sociales, desde naciones activamente implicadas en la innovación tecnológica; otra cosa es imaginarlos desde regiones marginales, proveedoras de materia prima y adscritas a las actividades agropecuarias. Después de que fracasaran los proyectos positivistas implantados en México y en Brasil, el cariz agrario de América Latina –acoplándose al rechazo del materialismo anglosajón por parte del idealismo modernista– contribuyó a fortalecer, respecto a la ciencia, un vigoroso escepticismo espiritual. Testimonio de ello, en el ámbito ríoplatense, son los cuentos pseudo-científicos de Leopoldo Lugones que denuncian el orgullo suicida de inventores que pretenden violar los misterios del universo (“La fuerza omega” y “La metamúsica”, 1993/b: 53-67 y 111-125)<sup>111</sup>. Dentro de esa zona que nos interesa, tras el fracaso de la Argentina agropecuaria (1930), el de la Argentina industrial (1960) redujo aún más la posibilidad de escribir en este país una ciencia ficción que se conformara con reproducir las preocupaciones tecnológicas del mundo desarrollado. Ello explica seguramente el

---

<sup>110</sup> Traducimos nosotros. Subrayan los autores.

<sup>111</sup> Noé Jitrik (en Lugones, 1993/b: 37) adjudica estos textos a la ciencia ficción. Pensamos al contrario, por su militante idealismo, que son justamente anti-ciencia-ficcionales.

poco impulso nacional de la ciencia ficción en un momento (años cuarenta a sesenta) en que conocía en los Estados Unidos una importante expansión, y en cambio el éxito de una literatura fantástica sofisticada interesada por explorar la relación entre la conciencia y los arquetipos universales (Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, Julio Cortázar...) y no entre el hombre y la tecnología. Y no convence del todo (ni pretende hacerlo, porque está claramente determinada por la duda paradójica) la teoría de Michel Lafon según la cual la ciencia ficción argentina empieza con “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (9)<sup>112</sup>.

Finalmente, cuando a partir de los años sesenta una escritora como Angélica Gorodischer empieza a escribir ciencia ficción, lo hace concientizando la situación subalterna de Argentina:

Para nosotros, y digo nosotros porque en Argentina es mucha la gente que escribe ciencia ficción, es imposible escribir eso que en los Estados Unidos se llama ciencia ficción dura. En un país en el que no funcionan los teléfonos y donde tener un auto es un lujo, no podés andar escribiendo ciencia ficción tecnológica ni explicando las naves que van a las estrellas ni hablando de imperialismos interestelares.<sup>113</sup>

Avanzando en la cronología, Fernando Reati describe textos de anticipación que indagan, desde diferentes horizontes ideológicos, los efectos de la inserción subalterna de Argentina en las redes de la globalización neoliberal. Así es el caso de *Manuel de historia* (1985) de Marco Denevi y de *La Reina del Plata* (1988) de Abel Posse, a propósito de los cuales Reati escribe:

[...] aunque *Manuel de historia* se escribe en plena infancia de la recién recuperada democracia argentina, ya se prevén en él ciertos rasgos negativos de la globalización neoliberal que pocos años más tarde serán fácilmente reconocibles, e intuye que entre la violencia política del pasado [...] y las exclusiones sociales del futuro (el presente neoliberal) hay una continuidad estructural que otras novelas de anticipación pronto describirán con mayor claridad. (Reati, 2006: 45)

---

<sup>112</sup> Lafon insiste en la dificultad de encontrar, tanto en la literatura universal como en su sección argentina, el origen de un género que sus apologistas más fanáticos sitúan en raíces muy remotas (Platón...). Tal vez, si mantenemos la definición del género dentro de un marco algo estricto de anticipación y de enmienda racional de la realidad, la verdadera primera invención argentina sea la historieta *El eternauta* (1957) de Héctor Germán Oesterheld.

<sup>113</sup> Reati (2006: 70). La cita original proviene de la página 56 de Celia Esplugas, “Angélica Gorodischer” (entrevista), *Hispanamérica*, XXIII, 67, abril de 1994, p. 55-59.

La crítica de Posse a la razón occidental y a lo que él considera ideologías obsoletas conduce a un relativismo posmoderno que culmina en la aceptación incondicional de la globalización como única alternativa posible, por lo que la novela termina por justificar el neoconservadurismo implícito en la “gran reforma” del futuro. (*ibid.*: 52)

En ambos casos –el de la intuición anticonformista y el de la renuncia neoconservadora– la anticipación refleja la inquietud hacia un presente en crisis y se hace distópica. Mas, a partir de los años ochenta, el sentimiento de frustración de una América Latina subdesarrollada converge con el desencanto experimentado en los países centrales en los que las multinacionales tecnológicas y bancarias acaban de desvirtuar el progreso, transformándolo en mercancía importada para consumidores adictos a la tarjeta de crédito. A partir de ahí, una nueva anticipación distópica<sup>114</sup> logrará expresar tanto las dolencias de la periferia como las del centro, según una visión que fue calificada de postmoderna.

## **1. Posmodernismo y desencanto**

Algunos años antes de que Francis Fukuyama (1992) vaticinara el final de la Historia como rasgo principal de un posmodernismo positivo signado por la victoria universal del liberalismo anglosajón, Lyotard (1979) atribuía a la era posmoderna, seguramente con mayor lucidez, las características siguientes:

1. Importancia del idioma como medio de identificar a las personas en su condición de miembros de una sociedad estructurada en torno a prácticas de comunicación y de producción;
2. importancia de la información y de la base de datos como recursos de poder y de conocimiento al servicio, ya no de instituciones estatales, sino de expertos privados;
3. retroceso de los grandes relatos teleológicos;
4. pérdida de pertinencia de los conocimientos tradicionales, determinados por su estructura narrativa y moral (mitos, cuentos...);
5. éxito de los conocimientos científicos y técnicos, caracterizados por sus atributos demostrativos y denotativos;
6. pérdida de legitimidad del conocimiento como “verdad”;

---

<sup>114</sup> Para tener una idea de las evoluciones más recientes de la anticipación problemática, ver Labbé.



7. éxito de los procedimientos técnicos como “performatividad” destinada a mejorar el rendimiento de la productividad lucrativa.

En resumidas cuentas, valiéndose de las estructuras de poder que lo suscitan y no –como suele hacerlo cierta crítica literaria– de los relatos que lo reflejan, Lyotard adjudica al posmodernismo la fragmentación experta de las disciplinas, el remplazo del saber por la información y la disolución de las preocupaciones sociales dentro del ácido del redimiento... Confirmando todo ello, Raymond Williams relaciona tal mutación con las reformas económicas y sociales neoliberales impulsadas a partir de los años setenta. Otorga así a las producciones culturales posmodernas un cariz no tan gratificante como el que le suele atribuir la crítica, seducida por su carácter sofisticado y polifacético –contestatario y anticonformista sólo en apariencia<sup>115</sup>. Según el estudioso británico, la estética posmoderna asimila en efecto las flamantes tesis cognitivistas (que postulan el carácter egotista y competitivo de las relaciones humanas), la abolición de la historia, la reducción al simulacro de toda acción, la arbitrariedad del idioma... Reivindica, ante un público acomodado en la globalización, un estatuto elitista y busca el respaldo del comercio transnacional al que se asemeja mucho por su estructura (Williams: 205). En América Latina, donde las políticas de reconversión y ajuste económicos fueron inicialmente promovidas por las Doctrinas de Seguridad Nacional, asociar neoliberalismo y posmodernismo no implica que éste sea, en su expresión cultural, el instrumento propagandístico de aquél. Habría que considerarlo más bien como un tono general, una sensibilidad que manifiesta los cambios inducidos por las reformas neoliberales<sup>116</sup>. De ahí que el posmodernismo pueda ser tanto crítico como complacido.

**Complacido:** en la “Presentación” de *McOndo* (1996), famosa antología de jóvenes escritores hispanoamericanos, Alberto Fuguet y Sergio Gómez consideran la posmodernidad como un catálogo de temas y de actitudes nuevas, desconectadas de las preocupaciones políticas y sociales anteriores. Contra el viejo realismo mágico, se conforman con impulsar un nuevo realismo virtual,

---

<sup>115</sup> En realidad, determinar si una expresión cultural es anticonformista o no se ha vuelto bastante arduo en la medida en que la industria cultural practica una política flexible, más atenta al rendimiento que al sentido de las expresiones estéticas, lo cual le permite transformar las obras comprometidas en divertidas.

<sup>116</sup> Esos cambios acompañan el paso del paradigma absurdo al paradigma digital. Ver también Palaversich.

digital<sup>117</sup>, comprobando el fin de los grandes diseños y la victoria de un individualismo *geek* con tendencias a lo *hikikomori*<sup>118</sup>, es decir obnubilado por la tecnología y aislado en la torre de marfil informática e interactiva:

El gran tema de la identidad latinoamericana (¿quiénes somos?) pareció dejar paso al tema de la identidad personal (¿quién soy?). Los cuentos de McOndo se centran en realidades individuales y privadas. Suponemos que ésta es una de las herencias de la fiebre privatizadora mundial. Nos arriesgamos a señalar esto último como un signo de la literatura joven hispanoamericana, y una entrada para la lectura de este libro. Pareciera, al releer estos cuentos, que estos escritores se preocuparan menos de su contingencia pública y estuvieran retirados desde hace tiempo a sus cuarteles personales. No son frescos sociales ni sagas colectivas. Si hace unos años la disyuntiva del escritor joven estaba entre tomar el lápiz o la carabina, ahora parece que lo más angustiante para escribir es elegir entre Windows 95 o Macintosh. (Fuguet/Gómez: 13)

Mientras se impone el paradigma digital, el tema de la identidad aparece asociado, dentro de una escala puramente individual, a la silenciosa y pulcra prótesis tecnológica que reemplaza la vieja pluma manchona o la ruidosa Olivetti. Así, el joven autor mcondiano se preocupa sólo por implementar un eficiente dispositivo de creación que elimine el fastidio de la tachadura y que anticipe al mismo tiempo la nitidez de la página impresa. Se desvincula por completo de las inquietudes colectivas en una regresión infantil hacia el menor esfuerzo (la corrección inmediata y asistida) y el simulacro (el tratamiento de texto que remeda el libro editado). Y justamente, tal como lo identificó Baudrillard, el simulacro es uno de los temas centrales del posmodernismo. En la antología de Fuguet y Gómez está ilustrado con maestría por “La gente de látex”, cuento de Naief Yehya que actualiza la temática de *Freaks* (1932). Yehya reemplaza el circo de la película de Tod Browning por televisiones continentales y describe personajes que construyen con fluidez identidades inestables, monstruosas y telegénicas, para programas de falsa telerrealidad.

**Crítico:** aunque no pretendan resucitar los grandes relatos explicativos anteriores –que Lyotard señala como aniquilados por la posmodernidad–, muchos textos americanos denuncian las nuevas formas de disgregación sociocultural y

---

<sup>117</sup> Ver Decante.

<sup>118</sup> *Geek* e *hikikomori* son términos claves de la posmodernidad dominada por los simulacros informáticos. Cada uno tiene su entrada en Wikipedia.

practican la distopía para reñir los modelos estandarizados de la sociedad contemporánea. Por ejemplo, mientras Fuguet y Gómez adhieren a la visión ahistórica de Fukuyama, Ricardo Piglia insiste al contrario en la perennidad trágica de la historia. En *Respiración artificial* primero y en *La ciudad ausente* luego practica en efecto la descomposición y la fragmentación posmodernas del discurso como métodos adecuados para describir un contexto político y social poco alentador, sometido al totalitarismo y a sistemas de vigilancia paranoica. Ese contexto aciago justifica la lucha y la resistencia, es decir el deseo de provocar el acontecimiento histórico que induzca el cambio<sup>119</sup>.

## 2. Descomposición orgánica, recomposición electrónica

El pesimismo posmoderno se encarna de manera notable en la corriente ciberpunk que pronostica, en torno al tema de la prótesis informática, la evolución de las tecnologías digitales hacia funciones particularmente deshumanizantes. De origen estadounidense, el ciberpunk conforma un subgénero de la ciencia ficción de anticipación que brotó tras las huellas de la contracultura rock, en pos de la renovación *underground* y contestataria de los años ochenta. Se dirige pues a un público bastante diversificado, joven y socialmente disconforme<sup>120</sup>.

En el prefacio-manifiesto de la antología de cuentos titulada *Mirrorshades* (1986: 9-21), Bruce Sterling define el ciberpunk como una escuela interesada por una tecnología portátil y visceral, proyectada en redes de difusión planetaria. El género cultiva el *collage (cut-up)*, la mezcla electrónicamente generada (*mix*), la ramificación de realidades virtuales que alteran la realidad concreta<sup>121</sup> y las combinaciones estéticas discordantes (*mix-and-match*). Reflexiona de modo pesimista acerca de una sociedad individualista en la que se han disuelto las solidaridades nacionales y han desaparecido los grandes diseños comunes. Describe la desintegración territorial provocada por castas antagónicas (*country*s en que reinan milicias privadas, zonas francas bajo control de mafias lumpen,

---

<sup>119</sup> Recordemos igualmente con Reati el cuadro particularmente desalentador que la literatura argentina de anticipación ofrece en esta era posmoderna. En el ámbito del ensayo, podemos leer también la denuncia radical de Sarlo.

<sup>120</sup> Ver Muñoz Zapata (33-34).

<sup>121</sup> En ese sentido, el ciberpunk comprueba la importancia de los simulacros evocados por Baudrillard. La película de Cronenberg, *eXistenZ* (1999), ilustra perfectamente el enredo entre realidad y virtualidad. Sin embargo, el pionero de tales dispositivos fue probablemente Daniel Francis Galouye con *Simulacron 3* (1964), relato en que lo numérico y lo real se confundían.

guetos de cuarentena viral...)<sup>122</sup> y prevé los efectos disgregantes de la contaminación ambiental y de la carrera hipertecnológica de multinacionales totalitarias. La corriente expresa pues una distopía dominada por una tecnología basura en la que lo orgánico, degradado por las mutilaciones de nuevas guerras mundiales, una vida menos natural, el rechazo mayor de la enfermedad y la vejez..., recurre tanto a la prótesis tecnológica para remediar carencias físicas como a drogas sofisticadas y mundos virtuales para escapar a una realidad siniestra. El protagonista ciberpunk se encarna en un personaje de William Gibson: Gage (*Neuromancer*, 1984), *hacker* implantado con *chips* que utiliza su cerebro como un periférico informático, conectándolo a la red. Lo acompañan a menudo el cibernético sentimental, el pesquero deprimido y el inventor prometeico. Todos ellos encuentran en la obra de Philip K. Dick (1928-1982), y en particular en *Do androids dream of electric sheep?* (1968), sus prototipos. Otras influencias reconocidas por Sterling son las de James Ballard, Norman Spinrad, Philip José Farmer... En realidad gran parte de esta literatura —es el caso de las dos novelas citadas de Dick y de Gibson— se conforma sobre todo con ambientar en un decorado futurista particularmente pesimista un tipo de relato muy afín al de las novelas negras de Raymond Chandler y de Dashiell Hammett que describían, ya en su época, la lucha de un individuo desencantado, rodeado por mujeres engañosas, contra la conjura de ejecutivos cínicos y manipuladores<sup>123</sup>. A ello, la novela ciberpunk añade la prueba del cuento maravilloso: en algún momento el protagonista ha de enchufarse a la red para que su proyección virtual, superando antivirus y contrafuegos, alcance en el corazón de un disco duro sobreprotegido la información sensible exigida por sus mandadores. Tal como se puede ver en *Ygdrasil* (2007) de Jorge Baradit o en la película *Matrix* (1999) de los hermanos Wachowski, la abstracción y la desmaterialización informáticas son metaforizadas por una figuración elemental, ya que los paquetes de datos y las instrucciones de los programas son representados ingenuamente por personajes. Con lo cual se revela, bajo el pretexto de la virtualización, por un lado la incapacidad de cineastas y escritores por representar la abstracción del lenguaje informático y por

---

<sup>122</sup> Este tema particular, característico de la anticipación posmoderna, es estudiado por Reati (2006 y 2010).

<sup>123</sup> Ver Joe Nazare, "Marlow in mirrorshades: the cyberpunk (re-)vision of Chandler", *Studies in the Novel*, 35/5, autumn 2003, p. 383-404, citado por Maguire (521).

otro la supervivencia de un modo de pensar animista que no corporiza ya principios naturales (el fuego, el viento, la muerte...) sino *bits*.

Contemporáneamente a los Estados Unidos, en Japón se desarrollan preocupaciones semejantes expuestas en particular por la obra del novelista Yasutaka Tsutsui (1932-...). Sin embargo, en Europa y en América, la versión oriental del ciberpunk se difundirá sobre todo a través del dibujo animado y de la historieta<sup>124</sup>. En América Latina por ejemplo se han difundido las versiones animadas de varias historietas episódicas como *Mazinger Z* (1972-1974) de Gō Nagai, *Akira* (1982-1990) de Katsuhiro Otomo y *Appleseed* (1985-1989) de Masamune Shirow<sup>125</sup>. Esos modos de expresión popular recogen los terrores apocalípticos de una cultura que desde el recuerdo de Hiroshima y Nagasaki indaga las evoluciones materiales y capitalistas más recientes, proponiendo mediante el regreso al heroísmo tradicional la posibilidad de superar las disoluciones posmodernas. Manifiestan pues las representaciones fantasmadas de una sociedad hipertecnológica que pretende mantener ciertos rasgos tradicionales mediante el recurso a una fantasía híbrida: culto del esfuerzo y del sacrificio, culto de la naturaleza, referencia obsesiva al *Bushidō*, presencia de lo sobrenatural... todo lo cual compite con las promesas de diversión sin fin del consumismo y con la integración en los hogares, e incluso en los individuos nómadas, de tecnologías avanzadas. Es decir que los japoneses, frente al mayor pragmatismo norteamericano, cultivan un cruce entre el desencanto materialista del ciberpunk y el optimismo maravilloso de las fantasías retrógradas.

Queda por ver si las preocupaciones del ciberpunk estadounidense, tanto como las de su contemporánea versión japonesa, se reflejan en la literatura latinoamericana. En su tesis, Muñoz Zapata contesta de manera prolija a esa pregunta demostrando cómo, al pasarlo por el filtro que impone su posición excéntrica, el continente aclimata lo ciberpunk para reflejar, no la degradación futura a la que llevarán fatalmente las tendencias más funestas de las sociedades desarrolladas, sino la distopía real de sociedades desarticuladas y subdesarrolladas. Registrados los ingredientes elementales del género (hibridación

---

<sup>124</sup> Una de las novelas más populares de Tsutsui, *Paprika* (1993), se dio justamente a conocer en Occidente mediante su adaptación al cine de animación (dir. Satoshi Kon, 2006).

<sup>125</sup> A propósito de la recepción de la cultura popular japonesa en América Latina, ver John Lent, *Animation in Asia and the Pacific*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 2001, p. 87, citado por Muñoz Zapata (192).

orgánica-electrónica, mundos virtuales, distopía...), nosotros nos conformaremos con observar que esos ingredientes están presentes en varias novelas hispanoamericanas. Pensamos en efecto que lo ciberpunk, posmodernismo de por medio, ha conseguido en América Latina cierto abono a su desarrollo, ya sea nutriendo fragmentariamente relatos que no corresponden del todo a las reglas del género, ya sea inspirando epígonos de los maestros estadounidenses. A la primera categoría asociamos *La ciudad ausente* (1992) de Ricardo Piglia y *Mantra* (2001) de Rodrigo Fresán, a la segunda *Ygdrasil* (2007) de Jorge Baradit<sup>126</sup>.

Se puede considerar que Piglia produce por momentos, paralelamente a los escritores anglosajones, un ambiente algo ciberpunk en la medida en que extrae ingredientes tecnológicos futuristas de Dick y de Ballard, quienes inspiraron simultáneamente a Gibson y a Sterling. En *La ciudad ausente* (1992) por ejemplo, Piglia representa un catálogo de preocupaciones y de temas que coinciden en parte con las inquietudes del ciberpunk: la cultura marginal de subversivos refugiados en zonas urbanas libres; el robot narrador que recupera la voz de la difunta mujer de Macedonio Fernández; la paranoia implementada por la pantalla de vigilancia; las manipulaciones cerebrales de psiquiatras duchos en cibernética... En “Encuentro en Saint-Nazaire” (1988), describe también una computadora que recoge las facultades proféticas de un tal Stephen Stevensen y evoca en muchas de sus obras el intertexto infinito, el archivo universal (semejante a las bibliotecas infinitas de Borges pero también a los archivos digitales)... Las analogías entre los temas desarrollados por Piglia y por el ciberpunk revelan pues algo más que una simple casualidad. Sin embargo, en el autor argentino domina la voluntad de no romper amarras con la tradición literaria y de insertarse en un intertexto culto y amplio que remite tanto al ciberpunk como a las invenciones cinéticas de Raymond Roussel (*Impressions d’Afrique*, 1910; *Locus solus*, 1914), al robot expresionista de Fritz Lang y de Thea von Harbou (*Metropolis*, 1926), a la mujer artificial de Villiers de L’Isle-Adam (*L’Ève future*, 1886), a la temprana ciencia ficción de Eduardo Holmberg (*El tipo más original*, 1875)... De modo que la obra de Piglia carece en parte del carácter ultramoderno del ciberpunk ortodoxo y mantiene a pesar de su originalidad un tinte culto bastante canónico.

---

<sup>126</sup> Reati estudia también *Cruz diablo* (1997) de Eduardo Blaustein (2006: 72-81), novela argentina que podríamos calificar de ciber-gauchesca.

*Mantra* de Rodrigo Fresán también es fragmentariamente ciberpunk en la medida en que los ingredientes derivados de este género son asociados a otros –la cultura popular mexicana, su cine de terror y sus héroes de lucha libre, la música *pop*...–, manifestando así un sistema de referencias híbrido y complejo. En una entrevista de Macarena Luz Areco Morales, Fresán ha declarado:

–Mi primera intención de llamarlo Martín Mantra al libro era eso, hacer una especie de Pedro Páramo *freak* y *ciberpunk* [...]. Me pareció que Pedro Páramo tenía que estar por México, por la idea de los muertos, pero me gustaba la idea de un Pedro Páramo futurístico, me causaba gracia, que empezara con la frase reescrita y la idea de la computadora madrecita, que es *2001, Odisea del espacio*.

–Y después citas casi textualmente al replicante de la película *Blade Runner*<sup>127</sup>...

–Sí [...]. (Areco Morales: 58)

Aclaremos que la única anticipación de la novela, a la que alude Fresán, parece una profecía delirante más que un episodio de ciencia ficción. En cuanto al elemento tecnológico, se limita esencialmente a la imagen televisiva y cinematográfica o a la metáfora que equipara el cerebro de un enfermo con una memoria contaminada de *bugs*. Sin embargo, tales metáforas expresan una interiorización del ciberpunk, no ya como catálogo de anécdotas y figuras propias de la ciencia ficción, sino como estructura ideológica y sobre todo como sistema de genética literaria. El propio autor, en un postfacio titulado “*Bajo la máscara* (Agradecimientos)”, informa por ejemplo que una primera versión de la novela, “gemela muerta” de la definitiva, se perdió en “el *hard-disk* virósico de una computadora terminal allá en octubre de 2000” (Fresán: 533). La nota moderniza así, en términos que muestran el carácter precario de la computación, los casos famosos de destrucción consciente o inconsciente de textos protagonizados por autores como Franz Kafka o Malcolm Lowry. También tiene bastantes parentescos con el ciberpunk el personaje de Martín Mantra, suerte de hombre cámara cuya preocupación por sintetizar la realidad vivida mediante la imagen grabada recuerda al personaje de *The Artificial Kid* (1980) de Bruce Sterling. Sin embargo, cabe reconocer que esta obsesión por la imagen ya fue registrada por

---

<sup>127</sup> *Blade runner* (1982), película de Ridley Scott, es la adaptación de *Do androids dream of electric sheep?* de Philip K. Dick. La película acentúa, mediante una minuciosa invención visual, el carácter ciberpunk del relato original.

Adolfo Bioy Casares en *La invención de Morel* (1940) muchos años antes de que se estableciera la estética ciberpunk. En ese sentido volvemos a comprobar, como en el caso de Piglia, de qué manera temas algo más antiguos pueden ser regenerados y llevados a cierto desencanto en un ambiente posmoderno. Mantra no es el romántico Morel que se sacrifica mediante una invención definitiva, trágica, para fundar una suerte de posteridad cinematográfica, sino el jefe de una grotesca banda de mariachis gays y terroristas, influido por el sensacionalismo televisivo. Entre éste y aquél dista el abismo que separa el cine clásico de la telerrealidad basura servida por el video portátil.

Algo más ciberpunk es la tercera parte de *Mantra*, “Después: El temblor”, que, como la aclara Fresán en la entrevista citada, parodia *Pedro Páramo* reproduciendo la narración de un cibernauta, hijo de Martín Mantra y de una computadora. Mediante la metáfora que le brinda el periplo de Juan Preciado por Comala, el narrador homodiegético evoca su viaje, más allá de lo distópico, por un México de fin de mundo cuyos habitantes, condenados a reptar por culpa de un terremoto permanente, han regresado a un primitivo estado de indigencia.

*Ygdrasil* representa una adaptación latinoamericana del ciberpunk anglosajón más convencional que las anteriores. La novela de Jorge Rabadit relata cómo en el siglo XXII tres personajes cumplen, según el principio tradicional de la prueba laberíntica, con diferentes misiones para alcanzar la cámara central de un complejo informático denominado el Ygdrasil. Ese conjunto ha sido construido en secreto por la Chrysler, institución independiente y potencia mundial sin rival, con el propósito de transformar las almas de los muertos en energía. Los tres personajes son Mariana, chilena y ex sicaria predestinada para ejecutar una misión cuyo motivo cósmico ella ignora; Günther, un alemán desencarnado muerto durante el sitio de Stalingrado, rescatado por informáticos mejicanos para ejecutar tareas de comunicación astral; y el Reche, un “selknam”, no un indio de esa etnia patagónica, sino un ser mágico, multidimensional, mandado por un principio superior para proteger los equilibrios de la creación. Salvo el “selknam”, que conoce el funcionamiento profundo del universo, los personajes están manipulados por una inabarcable entidad cósmica que pretende transformar la Tierra y sus habitantes en la pieza de una red universal con el fin de derrocar a



Dios, nada menos. Al final de la novela, tras el éxito alcanzado por esa entidad, el universo entero habrá de funcionar según pautas informáticas.

Aquí, la estética ciberpunk alcanza cumbres hiperbólicas como lo demuestran las numerosas y detenidas descripciones de complejos informáticos en los que lo vivo y lo orgánico están empleados como material electrónico. A ello se añaden numerosos ingredientes espirituales, conformando lo que se llama –según reza la anónima nota final dedicada a describir el universo intelectual y biográfico de Baradit (Baradit: 263)– el “ciber-chamanismo”<sup>128</sup>. El relato conforma así una anticipación radicalmente distópica, alienante, carnífera y deshumanizada, en que la máquina universal, la computadora cósmica, “*anima mundi* artificial” (*ibid.*: 199), viene a ser la única finalidad válida:

Los “pensantes” son fetos poltergeist trasladados a úteros de yeguas, donde tienen espacio para crecer mientras dura su vida útil de tres años. Las yeguas tienen las patas amputadas y cuelgan de los techos de enormes hangares en hileras interminables. Desde un tubo diminuto, inserto en la pituitaria de los fetos, gotea incesantemente el fluido neurotransmisor. Las gotas caen a la piscina que cubre todo el piso de los hangares. Allí, en una especie de gran caldo bioquímico, se catalizan los procesos informáticos y se trasladan electroquímicamente las conclusiones a través de la nervadura del Ygdrasil. Cada hangar es un gran chip procesador. (*ibid.*: 203)

Aunque Baradit acate con mayor respeto que Piglia y Fresán las reglas del ciberpunk, el hecho de que la hibridación intertextual sea justamente una de las convenciones del género nos obliga a repasar las influencias que se ejercen en *Ygdrasil*. A eso nos puede ayudar la nota final que menciona algunas de las referencias predilectas del escritor:

Dice [Jorge Baradit] que, salvo Borges, Blake, Swedenborg y Artaud, lee poca literatura, aunque sí se interesa por la “basura esotérica”, los escritos de los místicos, los diarios alucinados, los poetas limítrofes, los textos jungianos, la física cuántica, los diccionarios de símbolos y los folletines eróticos [...]. Ve mucho cine coreano y japonés, porno hardcore y ciencia ficción, y admira las producciones animé de Studio 4C, Madhouse y Production IG [sociedades japonesas de producción de dibujos animados]. (*ibid.*: 263)

---

<sup>128</sup> Probablemente el “ciber-chamanismo” de Baradit tenga un precursor en Roger Zelazny (1937-1995), creador de las *Crónicas de Ámbar* (varias novelas publicadas entre 1970 y 1990) en las que lo mágico y lo informático se unen sin alcanzar la estética distópica y “basura” del ciberpunk.

Si la influencia de Artaud y de Swedenborg no salta a la vista, la de Borges se manifiesta mediante la referencia a “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, obra citada como si se tratara de un documento histórico relacionado con el tema del complot secular (*ibid.*: 197). Tampoco faltan las señales a los “animé” japoneses, con descripciones de combates que recuerdan los duelos de ninjas o samuráis y con asociaciones de lo mágico y de lo tecnológico bastante acordes con el universo de varios mangas. La influencia de la pornografía *hardcore* se puede observar en la descripción de un sadismo informático que basa muchas de sus funciones en el orgasmo de hombres y mujeres enchufados a dispositivos electrónicos. La “basura esotérica” se transparenta en cierta tonalidad *new age* con la elaboración de un *pot-pourri* mítico-místico que mezcla elementos de mitologías diversas (como el ygdrasil nórdico y el imbunche mapuche) con el fin de evocar equilibrios primordiales, astrales, amenazados por el progreso tecnológico (*ibid.*: 44). Ahora bien, en esa nota no se cita ninguna de las eminentes figuras que participaron en fundar y luego en asentar las convenciones del ciberpunk: William Gibson, sin el cual Mariana, la protagonista de Baradit, no se hubiera enchufado probablemente a ninguna red informática; David Cronenberg, quien plantea en la película *eXistenZ* la problemática del enredo entre realidad concreta y realidad virtual; los hermanos Wachowski que elaboran en *Matrix* un relato de pruebas y una materialización de la abstracción informática bastante semejantes a los de *Ygdrasil*...

Podemos añadir, al catálogo de las referencias literarias y cinematográficas implícitas, las invenciones plásticas del artista suizo Hans Giger (1940-...) <sup>129</sup> que representó la violación de lo orgánico por la máquina desde la ramificación industrial, sádica e informática. Por ejemplo, las descripciones siguientes concuerdan bastante con las estructuras biomecánicas de Giger:

La médula, de ocho metros de diámetro, se extendía por toda la edificación conectando los pisos y coordinando todas las funciones biológicas y administrativas de la empresa. Era el sistema neurovegetativo de una nueva generación de edificios vivos, monstruosas neuronas de exoesqueleto metálico llamadas colmenas. (*ibid.*: 28)

---

<sup>129</sup> Giger ha sido popularizado por su participación como decorador en *Alien* (1979), película de Ridley Scott.

[...] seres humanos adosados a las paredes como partes de algún mecanismo. Había zonas de tejido orgánico por donde emanaban vapores, y cañerías translúcidas que entraban en esos tejidos como descomunales hipodérmicas, a través de las cuales infantes inconscientes, amarrados de pies y manos, eran bombeados rítmicamente. Un tubo transparente entraba por cada boca y salía por cada ano; por dentro circulaba una hilera de escarabajos en sentido contrario, y cada escarabajo tenía una letra o una cifra grabadas en el dorso. (*ibid.*: 246)

Mientras el ciberpunk en Piglia y en Fresán daba lugar a un juego de citas paródicas y distantes, en Baradit se ostenta de manera masiva mediante el cultivo enfático de lo inhumano y lo repulsivo. Así se describen torturas y ejecuciones sádicas; seres mutilados, transformados en nodos, conectados a la red por tubos que les entran en los ojos, en el ano y en la boca; mujeres amputadas con el cerebro quemado reducidas a objetos sexuales para la satisfacción de una infrahumanidad urbana... Observemos que esta interpretación tremendista del ciberpunk encuentra en Baradit una justificación americanista, contextual. En un correo electrónico dirigido a Muñoz Zapata, el escritor chileno opina que:

El cyberpunk, como acumulación de tecnología más que reemplazo (es decir, tecnología obsoleta conviviendo con tecnología de punta), como la acumulación de culturas más que el reemplazo (indígenas y tecnócratas), el cyberpunk como el hacinamiento y la sobrepoblación, la violencia y los ghettos de millonarios y pobres, los grandes intereses económicos manejando los gobiernos, etc., es casi como describir a la América Latina de hoy. (Muñoz Zapata: 17)

Baradit concuerda con García Canclini que opinaba que los caracteres del posmodernismo correspondían en América Latina a una realidad más profunda y antigua que en los países desarrollados. Al parecer, las convenciones del ciberpunk reflejan la misma relación cronológica (el presente latinoamericano como modelo del futuro universal) al reflejar la disgregación y la distopía de las sociedades americanas sometidas a “los grandes intereses económicos”, o sea al neoliberalismo. Así es como el “ciber-chamanismo” del escritor chileno adapta el ciberpunk anglosajón de mediados de los ochenta al contexto y a la referencialidad latinoamericana de los años 2000.

## C. La invención autorreferencial

Lo que llamamos invención autorreferencial se caracteriza por la elaboración de complejas redes intertextuales, las confusiones de la instancia narradora y de la figura del autor, las citas y las referencias herméticas, la metatextualidad que hace derivar la ficción en crítica, la autorreflexividad que produce una hipertrofia de la ficción a costa de la verosimilitud y del realismo. Todo lo cual aleja el discurso estético de la función representadora y le adjudica una independencia integral en relación con la referencia real.

### 1. Parodia

Podemos considerar que *La Princesa Primavera* de Aira, *Los Sorias* de Laiseca o *La ciudad ausente* de Piglia (cuyos ingredientes ciberpunks justificaron que la relacionáramos con la invención problemática) integran varios elementos de esta invención autorreferencial al elaborar una parodia de la invención y al distanciarse de la ingenuidad y de los engaños del realismo mimético. Podrían ser denominadas también “heterotopías”, término que Michel Foucault fabrica para referir textos y universos heterogéneos que recuerdan, por los problemas de lógica que plantean al producir mezclas sorprendentes, la clasificación de los animales de la famosa enciclopedia china que describiera Borges<sup>130</sup>. Justamente, ya que la invención sofisticada de Borges representa una expresión particularmente emblemática del discurso autorreferencial, nos dedicaremos a estudiar (VI, A) dos de sus creaciones más destacadas y coherentes en el ámbito de la invención de mundos: “La biblioteca de Babel” y “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. Por ahora, nos conformaremos con observar que la invención autorreferencial de mundos imaginarios es generada por una literatura de signo innovador que asimila los dispositivos de la obra abierta como contramodelo de la obra retrógrada.

Tal disyuntiva formal entre invención autorreferencial e invención retrógrada no cubre, a pesar de lo que podríamos imaginar a partir de un análisis algo superficial, la disyuntiva entre literatura culta y literatura popular. Tal vez la

---

<sup>130</sup> Ver Foucault (7, 9) y Borges, “El idioma analítico de John Wilkins” en *Otras inquisiciones* (1952-1972: 85-86).

fragmentación y las ambigüedades de la invención autorreferencial sean más comunes en la literatura culta contemporánea, y la homogeneidad de la invención retrógrada en la literatura popular. Sin embargo, si Tolkien y Bodoc escriben novelas de forma continua y regular, su fantasía, basada en una compleja red de referencias históricas y antropológicas, maneja un enciclopedismo muy ajeno a la ingenuidad de la verdadera cultura popular. Borges en cambio no escatima el uso de temas y de expedientes típicamente populares, como el cliché exótico y la nota sintética, propia del sistema *Reader's Digest*. Es decir que lo popular contribuye positivamente a la heterogeneidad del género. La diferencia, como podremos observarlo en el estudio de cada obra, entre la invención autorreferencial y la retrógrada no estriba pues en el carácter más o menos culto, sino en el más o menos paródico. De ahí que el término “autorreferencial” nos parezca el más adecuado en la medida en que pone de relieve la reflexividad de esta literatura que examina sus propios recursos y los de los otros modelos literarios desde el pastiche, la parodia y la cita.

## 2. Heterogeneidad

Hemos visto que Borges anticipa, desde *Historia universal de la infamia*, un sistema de hibridación entre lo culto y lo popular que representará luego uno de los paradigmas de las estéticas adelantadas. En efecto, a partir de los años setenta, la literatura culta acentúa la inclinación plebeya al integrar cada vez más las invenciones de la cultura de masas: *pulps*, cómics, novela rosa, radio y telenovelas... De ese modo, se le otorga un estatuto literario a los malevos y a los héroes esquemáticos, a los argumentos repetitivos y al enredo no siempre coherente de los folletines. La renovación ya no pasa sólo por la forma sino también por el tema: los malabarismos que le dieran su prestigio a *La muerte de Artemio Cruz* o a *Rayuela* pierden mucho interés; en textos en que domina la linealidad narrativa (con excepciones notables como la de Manuel Puig), se vuelcan ciertas figuras de la cultura popular como la enamorada perdida, el criminal serial, el sabio loco, el agente secreto... Citemos como ejemplo de tales tendencias a Osvaldo Soriano, Isabel Allende, César Aira, Rodrigo Fresán, Alberto Laiseca..., sin olvidar a los fundadores: Manuel Puig –*Boquitas pintadas* (1972), *El beso de la mujer araña* (1976)–, Julio Cortázar, –*Fantomás contra los*

*vampiros multinacionales* (1975)– y Mario Vargas Llosa –*La tía Julia y el escribidor* (1977)<sup>131</sup>. Todo ello provoca el debilitamiento del relato realista, relato patrón a partir del cual se había medido hasta entonces la inverosimilitud de las historias fantásticas o maravillosas. Al perder el realismo su carácter de referencia y el relato culto su hegemonía, estallan los modelos de representación. La literatura es ocupada por medios de expresión (bolero o tango, crítica literaria, historieta, informe técnico...) que señalan el idioma como un proceso de elaboración complejo, vinculado a intenciones y prescripciones sociales múltiples. Así es como la cultura popular nutre la culta. Pero, contaminada por la auterreflexividad y la parodia crítica, aquella pierde su ingenuidad en el traspaso.

A nuestro parecer, una de las primeras obras que ilustra radicalmente esa tendencia, alterando la verosimilitud de los mundos fictivos con la introducción de una maravilla “baja”, es *Fantomas contra los vampiros multinacionales* de Julio Cortázar<sup>132</sup>. Exagerando el carácter pueril de la cultura masiva, el escritor argentino asociaba una sofisticada autoficción a amplios fragmentos de una historieta mexicana publicada con anterioridad. El uso desenfadado de elementos de la fantasía popular, como el superhéroe, creaban allí un mundo imposible y degradaban los requisitos de seriedad de la literatura culta<sup>133</sup>. Con ello, Cortázar superaba un escalón en relación con las obras de Puig y de Vargas Llosa, otros precursores de lo heterogéneo. Éstos se servían en efecto de estrategias de distanciamiento y de contención para incluir la cultura popular en sus novelas. En *El beso de la mujer araña* por ejemplo, el encargado de citar películas era Molina: la heterogeneidad se presentaba como un recurso estético bajo control que esgrimía de manera implícita la habilidad del escritor, mientras que el gusto *kitsch* por el cine nazi era adjudicado, en el ámbito explícito, al único Molina. En *La tía Julia y el escribidor* el proceso de distanciamiento era aún más radical: un riguroso sistema de capítulos alternados mantenía claramente la distinción entre la narración de Camacho, autor de radionovelas encargado de expresar una enredada cultura popular (capítulos impares) y la narración de Vargas Llosa, entidad

---

<sup>131</sup> Amar Sánchez (2008: 95) observa que la recuperación de lo bajo lleva suficientes décadas para revelar evoluciones significativas. Puig por ejemplo trabajaba con el cine y la radionovela mientras Fresán recupera la cultura pop de los años 80 y 90. Incluso, Miguel Ángel Asturias ya había rescatado en *Mulata de tal* (1963) sistemas anteriores a los que había integrado Puig, como la novela por entregas y las consejas criollas.

<sup>132</sup> Para un análisis de esta obra y del empleo del cómic en el contexto latinoamericano, ver Merina y sobre todo Dávila.

<sup>133</sup> Ver nuestro estudio: “Julio Cortázar: historieta y grafiti, los recursos del compromiso”.

autoficcional dedicada a sostener la imagen del genio novel y promisor (capítulos pares). El desgraciado Camacho iba a pagar caro su pretensión por sublimar la radionovela en arte mayor al volverse completamente loco, mientras que el autor de novelas cultas lograba una iniciación que lo llevaría a París a cumplir con la primera etapa de su programa de intelectual de turno. Julio Cortázar en cambio anulaba toda distancia al integrar directamente una obra popular real (la historieta de Cruz Mora y de Martré) y al hacerse partícipe autoficcional de esas aventuras mediante un fino entramado que permitía, al contrario del método adoptado por Puig y sobre todo por Vargas Llosa, establecer una relación de fusión entre los diferentes niveles culturales. De esa manera, como precursor de la autoficción grotesca, anticipaba las creaciones más audaces de César Aira.

Al mismo tiempo en que la cultura popular es transformada en material estéticamente válido, su carácter planetario y masivo va a modificar el tinte local y particular de la literatura hispanoamericana. Recordemos que escritores como Carpentier y Asturias dedicaron algunas de sus novelas más importantes a representar los efectos del encuentro entre culturas. El propio Cortázar se interesó por las relaciones desiguales entre las dos Américas... En los autores activos entre 1983 y 2006, las preocupaciones americanistas se ven matizadas por el cariz más global adquirido –dentro de los procesos de la mundialización– por los problemas políticos, culturales y sociales. Si Piglia sigue esgrimiendo los problemas muy argentinos del exilio y de la inmigración, si Gorodischer utiliza la temática antiimperialista y plantea también reflexiones acerca del autoritarismo para responder a determinadas preocupaciones nacionales, tanto ellos como Laiseca, Cohen y Aira expresan cierta permeabilidad a expectativas más universales, inducidas por los cambios que afectaron desde los años setenta el conjunto de las sociedades, conectadas por la extensión de nuevos modos de intercambio cultural y económico y seducidas por las convenciones del relato popular, cinematográfico o literario, traducible y universalmente difundible.

## *Tercera parte: Textos*

---

Ha llegado la hora de abocarse al estudio del corpus. En el capítulo siguiente, nos detendremos en el examen de dos precursores que anticipan las invenciones contemporáneas según pautas propias del siglo XIX, tales como el espiritismo. Eduardo Holmberg ha sido considerado como el inventor de la ciencia ficción argentina en una época inicial en que el género era todavía optimista. Leopoldo Lugones es un decadentista tardío. Los cuentos que compila en *Las fuerzas extrañas* son un caso singular de innovación fantástica a la vez que se arraigan en los principios de un modernismo terminal.

En el capítulo VI fijaremos nuestra atención en los autores que calificamos de autorreferenciales. Empezando por Borges y siguiendo por dos de sus sucesores más destacados, Ricardo Piglia y César Aira, nos interesaremos por un tipo de invención sofisticada, adecuada a formas breves y metatextuales, que explora la estética de los mundos inverosímiles.

Por fin, en el capítulo VII terminaremos con los autores que se dedicaron a obras amplias, de tipo enciclopédico, capaz de representar de manera detallada civilizaciones imaginarias. Ellos atraviesan el espectro de las tres invenciones contemporáneas que acabamos de estudiar, asociándolas en obras híbridas, muy atentas a los inventos más recientes de la cultura popular. Veremos pues cómo Angélica Gorodischer y Alberto Laiseca parodian la invención retrógrada, cómo Liliana Bodoc la respeta a pesar de un cambio de referencias y cómo Marcelo Cohen se apega a la invención problemática desde una creación coherente y moderada.



## V. Espiritistas (1875-1906)

Eduardo Holmberg y Leopoldo Lugones representan dos vías algo divergentes y no sólo por las tres décadas que los separa. Su fe en el espiritismo como método verosímil para visitar mundos extraños podría haberlos unido. Pero lo que se manifiesta en la obra de Holmberg como una posibilidad objetiva en una época en que se iniciaba el imaginario científico, se vuelve en la de Lugones la base de una reivindicación espiritualista y antimaterialista. Esa es pues la frontera que los separa. El primero es médico y biólogo, es un hombre optimista y racional de la generación del '80, un mundano que se siente cómodo en las tertulias de salón de sus contemporáneos. Recorriendo la genealogía del racionalismo europeo, sigue manejándose con el método crítico de la Ilustración al mismo tiempo que absorbe las noticias frescas del darwinismo y de los adelantos positivistas. El segundo es un poeta de sensibilidad modernista, es un nostálgico que ha oído las enseñanzas del simbolismo y del decadentismo. Pretende regresar a la heroicidad idealista y espiritual que habría nutrido la tradición romana y cristiana.

## A. Eduardo Holmberg: espiritismo positivo

A propósito de Holmberg, Pablo Solomonoff escribe:

Holmberg se ubica [...] en el mapa literario nacional como el primer gran autor de relatos fantásticos y de ciencia ficción, a contramano de las tendencias realistas y costumbristas del momento, a las que volvería a revisar en su madurez para inaugurar el género policial. Su obra constituye el eslabón perdido entre los románticos [...] y autores como Macedonio Fernández, Leopoldo Lugones, Jorge Luis Borges, Juan Jacobo Bajarlía y Julio Cortázar. Estéticamente atravesó el posromanticismo, el naturalismo y el modernismo por el camino opuesto al costumbrismo y a la gauchesca: mientras Martín Fierro cruzaba los límites de la frontera de indios, Nic-Nac cruzaba los de la atmósfera. (Solomonoff: 12-13)

Informado de los debates científicos elaborados en los países centrales y atento a los inventos de una literatura sustentada por la constitución de nuevos públicos y de nuevas formas de difusión, Holmberg introduce en Argentina preocupaciones inéditas. Ello le permite incorporarse a las controversias culturales y políticas nacionales desde una posición original que proyecta en temas autóctonos de gran conflictividad las últimas doctrinas desarrolladas por las élites europeas. Así es como en *Dos partidos en lucha* (1875), para interrogar el devenir argentino, opta por una lectura spenceriana de Darwin (que sin embargo éste había rechazado)<sup>134</sup>, recurriendo a las doctrinas evolucionistas y positivistas que alcanzarían su auge en la intelectualidad hispanoamericana sólo algunos años más tarde<sup>135</sup>. Observa Pérez Rasetti:

Holmberg imagina una Buenos Aires involucrada en esa lucha política [pro y contra Darwin] para él más útil que las disputas de los partidos. Narra una sociedad pendiente de la confrontación que *debería* darse si se pretende el progreso del país. La de imponer el darwinismo entendido como una doctrina que permite comprender la cuestión social y, por lo tanto, cuya aceptación generalizada permitiría a los argentinos ponerse en mejores condiciones para encarar la *lucha por la vida* [...]. (Pérez Rasetti)<sup>136</sup>

---

<sup>134</sup> Ver la tesis de Tort acerca de la negación del darwinismo social por el propio Darwin.

<sup>135</sup> Podemos considerar que ese auge se manifiesta en parte en el *Las multitudes argentinas* (1899) de José Ramos Mejía y en el *Ariel* (1900) de José Enrique Rodó.

<sup>136</sup> Subraya el autor.

En *Diagonales del género, estudios sobre el policial argentino*, al mismo tiempo que refiere la formación científica de Holmberg (naturalista, médico), Néstor Ponce describe el papel pionero que desempeñó a partir de 1896 en el relato policial nacional, así como su interés crítico y reflexivo por la literatura popular (Ponce: 19-22). Observaremos igualmente cómo recoge, en el *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac*, las teorías sobre los mundos habitados y sobre el espiritismo que el joven Camille Flammarion publicara entre 1862 y 1866. Todo ello lo predisponía seguramente a ser uno de los primeros escritores argentinos en practicar una invención de mundos armada en torno al viaje interplanetario. Sin embargo, veremos que su inspiración, en ese ámbito y desde el punto de vista del propósito general, no es tan destacada como lo hubiera permitido pronosticar su curiosidad por las formas literarias nuevas, por las innovaciones científicas y por las realidades alternativas desarrolladas en Europa.

#### *Aspectos genéricos*

Publicada el mismo año que *Dos partidos en lucha*, la obra que vamos a estudiar lleva por título integral *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac al planeta Marte en el que se refieren las prodigiosas aventuras de este señor y se dan a conocer las instituciones, costumbres y preocupaciones de un mundo desconocido*. Más abajo, el frontispicio reza: *Fantasía espiritista*. Holmberg produce por un lado una ilusión de realidad al imitar los títulos de los verdaderos relatos de viaje difundidos durante la era de las grandes exploraciones. Pero por otro arruina completamente esa ilusión utilizando adjetivos que redundan en lo irreal (“maravilloso”, “prodigiosas”) así como una caracterización genérica que aclara el carácter ficticio del relato (“fantasía espiritista”). La irónica y pedante gravedad del título, la chanza grotesca (en la introducción se señala que Nic-Nac es el nombre de unas galletitas de la marca Bagley) y cierto ingenio mundano (transmitido por la charla que el narrador pretende entablar con el lector) provocan un juego de contrastes que anuncian el humorismo de la generación del ochenta, al mismo tiempo que corroen las convenciones de la crónica realista. Ello demuestra que Holmberg rompe con la visión académica de la literatura culta y monumental constituida por el genio romántico y la prolijidad realista. Asume a conciencia los trastornos provocados por el desarrollo del folletín y por los

géneros chicos y encara la escritura con la desenvoltura del pedagogo diletante, tan característica de la alta sociedad porteña del último tercio del siglo XIX.

### *Argumento y narración*

La narración pasa sucesivamente por tres etapas:

1. una corta introducción (27-32)<sup>137</sup> presentada por un productor heterodiegético que anuncia la publicación del relato de viaje de Nic-Nac con un tono costumbrista, periodístico y humorístico, describiendo las reacciones del público porteño ante la expectativa provocada por el anuncio;
2. la narración homodiegética del propio Nic-Nac que cuenta su viaje a Marte sin salvar alguna incoherencia y graves elipsis que delatan (ex profeso) el carácter estética y anímicamente inestable del relator;
3. una nota final del editor (177-181) que revela, según una convención fantástica, la ambigua verosimilitud del relato al señalar por un lado que Nic-Nac está internado en un manicomio (suerte conocida por muchos protagonistas de relatos fantásticos) y al sostener por otro la eventual autenticidad de su relato mediante el argumento de autoridad en la persona de Camille Flammarion (1842-1925), adepto del espiritismo y teórico de la pluralidad de los mundos.

Adoctrinado por un teósofo alemán significativamente denominado Friedrich Seel (que Holmberg traduce por “Federico Alma”), Nic-Nac inicia una dieta drástica para obtener un estado de inanición propicio a la elevación de su cuerpo astral. Logra así alcanzar el planeta Marte y en particular la Nación Aureliana. Allí visita la ciudad de Theosophopolis y luego la capital. Ésta recuerda ciertos aspectos de Buenos Aires mientras aquella está dividida en dos barrios, uno habitado por filósofos a lo Pangloss y otro por místicos a lo Tartufo. El conflicto acaba por destruir la ciudad en un incendio. Nic-Nac anuncia que visita otras regiones de Marte, pero renuncia a describirlas con un pretexto que revela la astucia de la narración, consciente de estar manipulando las convenciones de la recepción literaria:

---

<sup>137</sup> De ahora en adelante, a no ser que se indique lo contrario, los números de página remiten al texto principal estudiado en el apartado.

Aquí me veo, lector amable o intransigente (que alguna de las dos cosas tenéis que ser), me veo, digo, en el caso de suprimir una gran parte de mi libro por razones muy aceptables que creo que llegan a cien: la primera, que no la he escrito; la segunda, que no pienso escribirla por ahora, sino más tarde; la tercera, ahorrarnos malos ratos con la narración de mi viaje maravilloso si acaso os ha causado uno o más disgustos su lectura; la cuarta, originaros un disgusto si acaso os ha proporcionado uno o más buenos ratos la lectura de mi viaje maravilloso... dejando las noventa y seis razones que faltan a cuenta de vuestro buen criterio, si lo tenéis, o si no lo tenéis, a cuenta de vuestro criterio malo. (169-170)

Con el tono de la gracia mundana y como astuto escritor más o menos informado de las reglas de recepción, Holmberg prevé cierta diversidad de lecturas y de criterios críticos. En ello revela que la escritura es una construcción dialógica y anticipa los probables debates en los que se verá involucrado. Una obra como ésta indica pues que la recepción no se acaba con la lectura del receptor solitario sino que se prolonga en la tertulia de salón. La introducción, al describir la curiosidad de futuros lectores ante el anuncio de la publicación, confirmaba tal concepción de la literatura como tema de intercambio mundano entre gente educada, integrante de una misma casta.

### *Espiritismo y ciencia*

No nos equivoquemos acerca de la caracterización genérica: “fantasía espiritista”. Lo que Holmberg –uno de los principales fundadores de las ciencias naturales universitarias argentinas– ha de considerar como elemento ficcional es sólo la fantasía y no el espiritismo. Ante los avances de la ciencia de aquella época, muchos intelectuales agnósticos e incluso positivistas, como el propio José Ingenieros<sup>138</sup>, consideraban el espiritismo como una realidad probable que el experimento confirmaría tarde o temprano.

En 1875, elaborando una compleja teoría sobre la tangibilidad del alma (37-38), Holmberg dedica pues los dos primeros capítulos del *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac al planeta Marte* a justificar la doctrina espiritista. Tal teoría está presentada mediante el diálogo didáctico que mantienen Nic-Nac y su maestro, Friedrich Seele. Éste recurre al símil científico y compara con cierta intención positivista la materia espiritual a la materia física. El procedimiento crea

---

<sup>138</sup> Ver Banga.

una doble impresión de verosimilitud, gracias a la ilusión del principio de autoridad que emana de Seele y a la jerga científica que produce un sugestivo efecto de realismo en el lector adicto al cientificismo:

–El espíritu –me dijo–, y particularmente el espíritu de cada uno de los hombres, no es sino una parte mínima de un espíritu universal, solo y único, del cual es emanación directa. Así como la materia se compone de átomos, el espíritu universal está formado de espíritus atómicos, en los cuales existen todas las fuerzas que caracterizan la vida humana en su forma espiritual. En ellos las sensaciones se manifiestan con toda su pureza, y encierran la imagen, o sea lo perceptible. Carecen de peso, de resistencia y de impenetrabilidad; pero son visibles por encerrar la imagen.

–¿De manera que es posible contemplar una de esas imágenes sin más auxilio que el de nuestros sentidos? –le pregunté.

–Sí, porque los sentidos del hombre forman parte de un espíritu, y como éste es de la misma naturaleza que el otro, siendo ambos a su vez integrantes del espíritu universal, la imagen se percibe por medio de las funciones propias de los sentidos. (40-41)

Considerando los adelantos científicos a los que se podía recurrir en 1875 para imaginar un viaje a Marte, fundar ese viaje en un procedimiento espiritista parecía tal vez más verosímil que hacerlo en un procedimiento mecánico. De todos modos, la diferencia de este proceso de traslado con el industrioso imaginado por Jules Verne en *De la Terre à la Lune* (1865) es notable y revela una diferencia filosófica fundamental entre el escritor argentino y el francés. Recordemos además que la teoría del viaje interplanetario por medio del espíritu había sido difundida por Camille Flammarion –a quien Holmberg cita en una nota final (178). Astrónomo reconocido, autor de una importante obra de divulgación científica y discípulo del espiritista Allan Kardec, Flammarion había escrito: *La pluralité des mondes habités* (1862) en el que contemplaba la posibilidad de la vida extraterrestre; *Les habitants de l'autre monde, révélation d'outre-tombe* (1862-1863) en el que repasaba una serie de experiencias espiritistas y por fin *Lumen* (1866)<sup>139</sup> que describía la transmigración planetaria de las almas.

### *Marte, espejo de Argentina*

Reati aclara la función política y ensayística de la obra:

---

<sup>139</sup> A propósito de Camille Flammarion, ver Fuentes y La Cotardière.

Ya en este temprano texto aparecía un rasgo que caracterizaría a la mayor parte de la literatura anticipatoria posterior como es el uso del género para criticar aspectos de la sociedad contemporánea, ya que en efecto bajo la descripción del planeta rojo y sus habitantes que hacía Holmberg se podía percibir una intención satírica respecto de la Argentina de su tiempo. (Reati, 2006: 14)

Nic-Nac llega primero a un país marciano llamado la Nación Aureliana. El indígena que le sirve de guía le indica que el nombre (de etimología latina) se refiere a la abundancia de oro en el subsuelo, lo cual recuerda la etimología de la palabra Argentina. La realidad marciana alude pues a la terrestre por sus paisajes, su vegetación, la conformación de sus continentes, sus habitantes, su religión, sus naciones<sup>140</sup>... El efecto de esa especularidad es doble: impone la idea evolucionista y positivista de que ciertos aspectos del devenir de las sociedades son absolutamente necesarios, ya que en Marte, como en la Tierra, se habla latín, se adora a Jesucristo, las ciencias naturales representan el último grado de evolución...; y establece la posibilidad de una comparación a partir de una base común. Se entiende entonces que el propósito de la novela es aludir a la sociedad contemporánea mediante la exploración de un mundo inventado, según una vieja convención filosófica ilustrada por Bergerac y Swift. Ello se hace mediante una dialéctica que contrapone con respecto a la Argentina de 1875 analogías y divergencias, las cuales conforman el territorio ideológico dentro del cual se debaten cuestiones vinculadas con la realidad nacional, tales como la libertad de prensa (114-116) y la inmigración (146-149). A modo de ejemplo, consideremos cómo Seele le describe a Nic-Nac ciertos problemas de la Nación Aureliana:

Estas llanuras inmensas, de extrema fertilidad, están completamente despobladas, y es necesario a todo trance, que una fuerza viva venga a arrancarles los tesoros que encierran. Para ello, solicita el concurso de las otras naciones, que le envían elementos de todo género, buenos y malos, los cuales, en vez de desparramarse lejos de los grandes centros de población, se acumulan en ellos, contribuyendo poderosamente a acentuar más y más el carácter y fisonomía heterogénea que en todos sus elementos palpita. De esta asimilación, resultan las relaciones poderosas de los diversos grupos que tratan de armonizarse, de unificarse en ideas, y cuando estalla una de aquellas manifestaciones

---

<sup>140</sup> Ver nota 50 a pie de página de Pablo Solomonoff (Holmberg, 1875: 113): Tedecia es Alemania, Ingelia Inglaterra, Gandalia Francia, Spondia España y Tarantelia Italia. Por considerar las grandes naciones europeas como modelos y arquetipos (la Inglaterra utilitarista, la España mística, la Francia positivista, la Alemania metafísica, la Italia museográfica), Holmberg no se inspira, fuera del caso argentino, de naciones latinoamericanas.

sociales o políticas, tan comunes en los pueblos que no han cimentado aún su organización interna, estos grupos heterogéneos se reúnen en dos grandes centros, de los cuales emanan todas las disensiones, todas las sospechas, todas las amenazas, todos los males en una palabra, que pueden afligir a un país; como podéis comprenderlo fácilmente. (147)

Esta relación denuncia la dicotomía de la vida política argentina de la época, tal como Holmberg ya la había descrito en *Dos partidos en lucha*. El escritor anticipaba además las preocupaciones expresadas por las élites argentinas de los años ochenta y noventa con respecto a la inmigración y a los cambios provocados por el desarrollo capitalista, preocupaciones que se manifiestan en un arco literario que incluye la generación del ochenta, el naturalismo y el famoso “ciclo de la bolsa” con obras como *La gran aldea* (1884) de Lucio Vicente López, *En la sangre* (1887) de Eugenio Cambaceres y *La bolsa* (1891) de Julián Martel. Tal inserción en la realidad política atestigua la voluntad de Holmberg de inventar un universo, no para distanciarse de la realidad social de su época, sino al contrario para indagarla mejor.

### *Conclusión*

A pesar de las preocupaciones que animan algunas de sus especulaciones más avanzadas; a pesar también de recurrir a las originales y novedosas (aunque fantasiosas) teorías de Camille Flammarion para justificar la verosimilitud de su viaje a Marte; a pesar, por fin, de haber integrado con astucia las innovaciones de la literatura de masas, Holmberg escribe una obra filosófica que se conforma con repetir ciertas preocupaciones de las tradiciones humanistas e ilustradas. Esa prudente estrategia le permite elaborar, lejos de los descubrimientos tecnológicos y científicos de su época, un examen convencional del fanatismo religioso y de la libertad de prensa. Mientras Jules Verne, atento a los efectos de la revolución industrial, se interesa por las consecuencias del maquinismo (*Les cinq cents millions de la Béguin*) y por las contradicciones éticas de inventores prometeicos (Nemo, Robur...), Holmberg sigue manejando una visión volterriana. Ello responde a la pregunta que nos planteábamos acerca de la manera en que un país periférico podía integrar inquietudes y géneros literarios elaborados en los países centrales para reflejar sus adelantos tecnológicos. Tal respuesta evidencia la



dificultad, por parte del escritor argentino, de abandonar el paradigma empírico y de adentrarse de lleno en el determinista.

## B. Leopoldo Lugones: espiritismo idealista

Al producir por un lado relatos inscriptos en los linajes cultos de la tradición literaria y al intentar superar por otro las descripciones del realismo o las chocheras del romanticismo, los modernistas fabricaron mundos fabulosos a partir de un material heterogéneo. Gran parte de esa invención fue sacada del imaginario feérico europeo: entelequias del barroco inglés, cuentos preciosistas de Perrault, colecciones románticas de los hermanos Grimm... En “La caperucita color de rosa” por ejemplo Manuel Gutiérrez Nájera transforma a la inocente niña del cuento original en una ambiciosa intrigante moderna; en “El velo de la reina Mab” y en “El rubí” Rubén Darío rescata la fauna maravillosa de *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare o de la *Nymphidia* de Drayton<sup>141</sup>; en “Sonatina” emplea el paradigma de la princesa en espera de su príncipe azul... Mas esa fantasmagoría se conforma con reproducir clichés, con componer una ocurrencia divertida o con encantar el duro mundo de la materialidad con criaturas fantásticas. Ideológicamente, el propósito consiste en enfrentar el mundo de los cuentos con la realidad, para degradar el primero como en el caso de Gutiérrez Nájera o para embrujar el segundo como en el de Rubén Darío. Aquí, la fantasía copiada de venerables referencias no representa sino un contrapunto al mundo real. Se le podría aplicar el juicio que Tolkien pronuncia en 1947 contra una literatura ligera que usa la fantasía de modo decorativo, mientras él idea una Fantasía con mayúscula que habría de conformar un territorio mágico contrapuesto al de la Historia (Tolkien: 179). Unas cuatro décadas antes, en *Puck of Pook's Hill* (1906), Rudyard Kipling ya había recurrido a lo maravilloso para evocar el pasado de una Gran Bretaña pagana y medieval. A propósito de la fantasía rosada dirigida al público infantil, denunciaba por boca de Puck los melindrosos embaucadores de alitas coloreadas que nada tenían que ver con la auténtica fauna pagana (Kipling: 11). La Fantasía reivindicada por Tolkien y Kipling tiene por lo tanto un carácter mitológico y legendario del que carecen las invenciones lúdicas del modernismo.

En realidad, la corriente logra mayor efecto cuando presenta un universo íntegramente original, una fantasía montada a partir de un elaborado bricolaje decadentista y *pompier*. Tomemos como modelo de esas invenciones un cuento de

---

<sup>141</sup> Ambos autores están citados por Tolkien (137).

Leopoldo Lugones que interpretaremos bajo el foco de uno de Rubén Darío, inspirador y maestro del autor argentino que funda algunos de los tópicos del género.

*La invención modernista según el Maestro*

“El Rey burgués” (1887) del poeta nicaragüense expone con claridad la ideología del modernismo: recurriendo a imágenes preciosas y sofisticadas, describe dos universos opuestos, el del ideal celeste del poeta y el de la materialidad cubierta de oropeles del rey burgués. No nos detendremos en la ambigüedad de un texto particularmente pesimista en el que los lances del vate son ridiculizados al desembocar en un final patético con el que Rubén Darío expone cínicamente el destino del poeta bohemio. Sólo nos interesa el modelo descriptivo propuesto que podría leerse como un manifiesto algo crítico del modernismo: el palacio del rey burgués es un espacio heterogéneo, anacrónico y exótico. Su representación sugiere el encuentro abrumador de varios cuadros *pompieri*: escenas de caza medievales, odaliscas orientales, contraste entre desnudez y vestimentas opulentas, escenas ornamentales de batallas... Tal heterogeneidad se vuelve aún más vertiginosa con la alusión sarcástica a los escritores naturalistas Georges Ohnet (1848-1918), Edmond y Jules de Goncourt (1822-1896 y 1830-1870). Enfrentado a la imposibilidad de inventar una irrealidad absoluta, Darío constituye un mundo de fantasía por medio del anacronismo y del exotismo, mezclando épocas y culturas para provocar la ilusión de lo “jamás visto” según el método de la quimera. Su rey burgués ha de situarse en efecto en un siglo XIX de fantasía, un espacio que concentra, gracias a una caprichosa recolección estética y temporal –congruente con una sociedad capitalista atesoradora–, las figuras, temas y ornamentos de todo el aparato “kitsch” elaborado en los salones de pintura parisinos de aquella época. En una perspectiva autoparódica, el autor abarata (deprecia) la imaginería burguesa que sirviera de inspiración a las estéticas finiseculares mediante el sarcasmo, la sobreproducción y la acumulación.

Ahora bien, parece que Leopoldo Lugones no haya atendido la lección del maestro en el cuento “La lluvia de fuego”.

### *La invención modernista según el epígono*

El narrador de este cuento, “desencarnado” suicidado durante la destrucción de Gomorra, evoca una sociedad preciosa, artificial y decadentista, muy a tono con el ocaso del siglo XIX y mucho menos con el *Génesis*. El anacronismo de ambiente, que da la espalda a una representación verosímil del mundo bíblico, le permite a Lugones plasmar las preocupaciones estilísticas y filosóficas de un intelectual provisionalmente modernista, aficionado a la erudición ostentosa y a la teosofía de la famosa médium Helena Blavatski.

A propósito, el espiritismo como justificación de la relación detallada de un mundo desaparecido sin dejar huellas arqueológicas es un procedimiento que Lugones experimentó también en “El origen del diluvio”. Allí, Lugones refiere una experiencia espiritista que permite alcanzar remotas edades geológicas gracias a la comunicación entre una médium y el espíritu de un ser antediluviano. Muy docto en ciencias naturales, éste contamina la sesión espiritista con cierto carácter de verosimilitud científica:

Ahora bien: es sabido que los cuerpos, bajo ciertas circunstancias, pueden variar sus caracteres específicos hasta perderlos casi todos con excepción del peso; y esto es lo que recibe el nombre de alotropía. El ejemplo clásico del fósforo rojo y del fósforo blanco debe ser recordado aquí: el blanco es ávido de oxígeno, tóxico y funde a los 44°; el rojo es casi indiferente al oxígeno, inofensivo e infusible, sin contar otros caracteres que acentúan la diferencia. Sin embargo son el mismo cuerpo, para no hablar de las diversas especies de hierro, de plata que constituyen también estados alotrópicos. (Lugones, 1993/b: 130)

La medium calló, recostando fatigosamente su cabeza sobre el respaldo del sofá. Y Mr. Skinner, una de las ocho personas que asistían a la sesión, no pudo menos de exclamar en las tinieblas:

—¡El cono de sombra! ¡El diluvio!... ¡Disparatada superchería!

Nada pudimos replicarle, pues un estertor de la medium nos distrajo.

De su costado izquierdo desprendíase rápidamente una masa tenebrosa, asaz perceptible en la penumbra. Creció como un globo, proyectó de su seno largos tentáculos, y acabó por desprenderse a modo de una araña gigantesca. (*ibid.*: 134)

Estas citas permiten comprobar cómo, en 1906, Lugones oponía la posibilidad espiritista a la incredulidad materialista de un personaje que, no por casualidad, lleva un apellido anglosajón y ha de representar el utilitarismo

comúnmente atribuido a su cultura de origen. En cuanto a la verosimilitud científica del discurso de la entidad, recordemos que se trata de un ser monstruoso desaparecido –es decir que ha fracasado y ha sido revocado por la historia del universo– que recupera una forma de presencia gracias a un método espiritual. En eso se distingue el espiritismo trágico y sobrenatural de Lugones del juego hipotético y optimista de Holmberg.

No ha de extrañar por lo tanto que la oposición entre el ideal místico y la sensualidad materialista sea, como en Darío, uno de los temas de “La lluvia de fuego”. Pero en este caso la incapacidad del personaje erudito, positivista y escéptico, por discernir en la catástrofe la voluntad de Dios, opuesta a la curiosa e instintiva lucidez de los leones, no recurre en ningún momento a la distancia cáustica escogida por Darío:

Sin ser grande mi erudición científica, sabía que nadie mencionó jamás esas lluvias de cobre incandescente. ¡Lluvias de cobre! (72)

Rondaban [los leones] los surtidores secos con un desvarío humano en sus ojos, y bruscamente reemprendían su carrera en busca de otro depósito, agotado también; hasta que sentándose por último en torno del postrero, con el calcinado hocico en alto, la mirada vagorosa de desolación y de eternidad, quejándose al cielo, estoy seguro, pusiéronse a rugir. (81)

Con una sólida convicción en el éxito de los procedimientos literarios que emplea, Lugones muestra una voluntad de recuperar, en un mundo dominado por el paradigma determinista, la unidad religiosa. Relato elegante y hábil, “La lluvia de fuego” carece pues del tono paródico que exponía “El Rey burgués”. Por tanto, no es una casualidad si Lugones mata al protagonista materialista y Darío al idealista (el poeta muerto de frío y de hambre). Mientras el nicaragüense procuraba mostrar la falsa erudición de la burguesía coleccionista y el fracaso del idealismo, el argentino manipula el anacronismo con fe en la eficiencia estética del recurso. Pretende por fin, mediante la referencia culta a la *Biblia*, arraigar con seriedad la creación literaria en lo más hondo de la cultura occidental.

*Conclusión*

A través de la parodia o mediante el lucimiento satisfecho de la sabiduría propia, “El rey burgués” y “La lluvia de fuego” ilustran el elitismo modernista, su negación del prosaísmo burgués y su voluntad de oponerle la perfección de una escritura sofisticada. Ponen también en evidencia el bricolaje, basado en la mezcla, lo exótico y lo anacrónico, necesario a la fundación de mundos imaginarios. Expresan así la preocupación por crear un clima refinado, suntuoso y lujoso, algo muy común en el modernismo pero que se puede rastrear también hasta textos mucho más actuales, sin vínculo directo con los escritores de finales del siglo XIX. Pompa, esplendor... parecen consubstanciales de los mundos de fantasía. El universo idealizado de los indios en *Ema, la cautiva* de César Aira, el de los diferentes pueblos de *La saga de los Confines* de Liliana Bodoc o el gigantismo mecánico en *Los Sorias* de Alberto Laiseca cumplen con esa inclinación por lo espectacular. Si relacionamos tales relatos exóticos con los relatos de viaje y de descubrimiento verdaderos, caemos en la cuenta de que los escritores buscan la maravilla tal como pudieron sentirla, al descubrir Tenochtitlán, Bernal Díaz del Castillo y Hernán Cortés. En cambio, la expresión de ese asombro admirativo por lo exótico rompe con relatos más recientes, y en particular con los del cientificismo coleccionista de los siglos XIX-XX. Éste fomentaba la exploración de regiones “salvajes” con el fin de justificar la obra civilizadora de la colonización o de juntar material antropológico para los museos occidentales, transformados en siniestros osarios del genocidio colonial.

Paradójicamente, el cultivo de la maravilla por la literatura modernista se presenta como una reacción al desencanto del mundo provocado por la sociedad materialista del siglo XIX al mismo tiempo que expone un “kitsch”, por acumulación y bricolaje, muy propio de esa misma sociedad industrial.

## VI. Autorreferenciales (1940-2003)

Ana María Barrenechea ha demostrado que las categorías de lo fantástico, de lo maravilloso, de lo extraño y de lo exótico que hemos descrito en el capítulo I y que podían servir todavía para catalogar los textos de Holmberg o de Lugones se quedan algo cortas cuando se trata de clasificar textos elaborados por escritores del siglo XX expertos en romper las fronteras tradicionales del relato con el uso de estéticas autorreferenciales y metatextuales.

En esa línea de renovación se sitúa evidentemente el Jorge Luis Borges de *Ficciones*: en el cruce de un cuestionamiento metatextual y filosófico consigue que el relato fantástico desemboque en una reflexión autorreferencial. “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1940)<sup>142</sup> propone un sistema enciclopédico e historiográfico sustentado por un sabio fraude bibliográfico. Describe la invención erudita –invención con objetivos de impostura– de un mundo imaginario cuya historia, concebida por una misteriosa cofradía, habrá de reemplazar la historia del mundo real. “La biblioteca de Babel” (1941)<sup>143</sup> arma una imposible biblioteca eterna e infinita en la que se funde el universo entero. Allí moran los hombres, incapaces de explicar su presencia en ese espacio ideal y artificial que parece no haber sido creado para ellos. Ambos relatos emplean el comentario y la reseña, trascendiendo tales ejercicios críticos mediante la ficción y lo fantástico. Recordemos que esas innovaciones dedicadas a representar universos imaginarios perfeccionan el sistema de cuento-reseña y de cuento-comentario que Borges había inaugurado en *Historia universal de la infamia* (1935). En la primera sección de esa colección, el escritor explota cierta clase de textos informativos, cultos o populares según los casos, que la edición anglosajona promocionó con esmero comercial o pedagógico antes de que se difundiera en otras zonas

---

<sup>142</sup> Bernès aclara (Borges, 1993: 1564) que el cuento aparece en *Sur* (nº 68, mayo de 1940, p. 30-46) antes de ser integrado al *Jardín de senderos que se bifurcan* (1941) y a *Ficciones* (1944).

<sup>143</sup> Bernès da a conocer (Borges, 1993: 1578) un texto precursor (“La Biblioteca total”, *Sur*, nº 59, agosto de 1939, p. 13-16). Excluido de la edición castellana de las obras completas de Borges, presenta de manera explícita la base teórica y las fuentes utilizadas en “La Biblioteca de Babel”.

culturales. Borges se refiere por ejemplo a *A century of Gunmen* (1931) de Frederick Watson y a *The Saga of Billy the Kid* (1925) de Walter Noble Burns, especímenes del género documental en su expresión sensacionalista que le inspiran una apología del pistolero no carente de imágenes tópicas:

En la tierra hay el cráneo de una vaca, ladridos y ojos de coyote en la sombra, finos caballos y la luz alargada de la taberna. Adentro, acodados en el único mostrador, hombres cansados y fornidos beben un alcohol pendenciero y hacen ostentación de grandes monedas de plata, con una serpiente y un águila. (Borges, 1923-1949: 317)

Es decir que antes ya de utilizar el comentario erudito para componer relatos fantásticos (“La biblioteca de Babel” y “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”), Borges transforma la reseña literaria en un ejercicio que le permite superar la distinción entre niveles culturales dispares. Jean Pierre Bernès observa justamente cómo se traban en esa colección, cuyos relatos fueron originalmente publicados en una revista popular (*Revista multicolor de los sábados*), las contrastadas influencias de Marcel Schwob, del cine de Hollywood, de Robert Louis Stevenson, de Eduardo Gutiérrez, de Evaristo Carriego...<sup>144</sup> A propósito de la heterogeneidad (enciclopedia, modelo del *Reader's Digest*, paraliteratura...) en la que se arraigan las biografías de *Historia universal de la infamia*, Julio Premat añade:

[...] estas biografías tienen resabios de una noticia bibliográfica de corte enciclopédico en la construcción lacónica de los relatos [...]. [...] se instala la invención biográfica del lado de la denominación, de lo esquemático, y del resumen de rasgos y acontecimientos; el relato trabaja con lo tipológico, a la manera de cierta paraliteratura (relato de aventuras, novela policial, folletín o, incluso, cine hollywoodense).

[...] La entrada de la ficción enciclopédica de Borges se lleva a cabo a partir de esas coordenadas, lo que no hay que olvidar a la hora de evaluar su tan mentado cosmopolitismo y su infinita erudición. (Premat: 23-24)

Así es como, muy pronto y sin renunciar a una forma de elitismo intelectual que se comprueba en la complejidad metatextual de sus relatos, Jorge Luis Borges anticipa un uso de lo popular que caracterizará luego, como lo veremos con César Aira y Alberto Laiseca, la invención de mundos más actual.

---

<sup>144</sup> Ver Bernès, “Notice” de *Histoire universelle de l'infamie* (Borges, 1993: 1480-1487).



Jorge Luis Borges no es el único autor autorreferencial que quisiéramos estudiar. Algunas décadas después de sus inventos, Ricardo Piglia y César Aira prosiguen la obra reivindicando de manera firme su calidad de epígonos y de sucesores de Borges. Lo que les lleva a disputarse la herencia del maestro.

En *Las vueltas de César Aira*, Sandra Contreras escribía:

El reciente debate que mantuvieron [en 2000] Beatriz Sarlo, María Teresa Gramuglio, Matilde Sánchez y Martín Prieto en *Punto de Vista* confirma la centralidad de estos nombres en el sistema literario argentino contemporáneo. La pregunta inicial de Sarlo es, precisamente: después de la marca Borges, de la marca Cortázar, ¿puede pensarse en una marca Puig, o una marca Saer, o una marca Piglia? La expresión –“Saer y Piglia como los nombres del consenso”– es de Matilde Sánchez; también es Sánchez la que trae el nombre de Aira a la discusión y para pensarlo en confrontación con los nombres de Piglia y de Saer. (Contreras: 38-39)

Saer y Piglia *versus* Aira: ya en 2000, la crítica identifica esas tres figuras como las principales alternativas del campo literario argentino. Sandra Contreras explica (28-29) en qué consiste la alternativa: por un lado (Piglia-Saer) una escritura de resistencia, basada en una estética posmoderna de la negatividad, contra los géneros, contra el relato canónico, contra la industria cultural...; por otro (Aira) el regreso a la invención optimista como acción, a la producción precipitada de historias en un gesto gratuito y sin fin que recupera la embriaguez de las vanguardias.

Los mismos escritores entran en el juego. En una entrevista a Carlos Alfieri (9 de octubre de 2004), César Aira confirma para empezar la poética que Sandra Contreras le había adjudicado (Contreras: 132-133): valoración del proceso de creación por encima del resultado; abandono a la improvisación aleatoria y al automatismo; regreso al optimismo vanguardista; rechazo de la literatura “seria”; apología del disparate... Oponiendo su estética frívola a la sentenciosa de Piglia, Aira coincide con la opinión de la crítica al reivindicar un puesto frente a Saer y a Piglia:

*Algunos críticos lo sitúan a usted junto a Juan José Saer y Ricardo Piglia como referente de la literatura argentina del último cuarto de siglo. ¿Cuál es su opinión sobre los otros dos escritores? Si debiera proponer un terceto distinto, ¿a quiénes nombraría?*

–¡Uf qué pregunta difícil! En primer lugar debo aclarar que Saer y Piglia son diez años mayores que yo y pertenecen a otra generación, otra atmósfera, otro mundo. De hecho, yo los leía de jovencito (bueno, a Saer; a Piglia prácticamente no lo he leído). Piglia es un escritor serio, un intelectual muy apreciado como profesor... en fin. A Saer sí lo leí mucho y lo aprecié mucho; es casi un clásico moderno argentino. Después, me fui apartando de su poética, y sé que él no aprecia mucho la mía. Saer también es un escritor serio... pero yo he buscado otros modelos. Saer ya no me atrae; con el tiempo me he ido alejando de esa postura seria, responsable hacia la sociedad y hacia la historia [...]. (Alfieri: 41)

Aira evoca luego su deuda hacia la pareja Borges-Arlt:

Arlt para mí es un grande. Bueno, habría que decir uno de los grandes: el otro, claro, es Borges. Tan distintos y tan parecidos, ¿no? [...] Mi literatura viene de esa línea intelectual, borgeana, pero con unos vigorosos afluentes arltianos. (*ibid.*: 42)

Con esto sin embargo Aira no hace más que acatar una genealogía reconocida igualmente por Piglia, que recupera en Borges las expansiones metatextuales, las citas falsas, las paradojas temporales y en Arlt el plurilingüismo social, la fundición de múltiples idiomas en una suerte de *cocoliche* literario.

Piglia también utiliza la entrevista para marcar su diferencia con Aira. Cuando Jorge Aulicino y Vicente Muleiro le recuerdan (13 de noviembre de 2004) la ironía de Aira a su respecto, Ricardo Piglia replica con una broma contundente: César Aira se conformaría con atribuirse las novelas que le mandan todos los malos escritores argentinos (Aulicino/Muleiro: 43). Sorprendentemente, más allá de la voluntad vejatoria, el entrevistado da en el clavo de un sistema de escritura reivindicado por el propio Aira en *Nouvelles impressions du Petit Maroc*:

Para que algo sea verdaderamente escrito, el escritor debe ser sólo escritor; una gota del elemento “lector” puede echarlo todo a perder. Una corrección de veras exhaustiva (¿y para qué corregir si no es para hacerlo bien, es decir para hacerlo del todo?) debería dar por resultado un texto que el lector ya conozca.

Siendo así, es preferible escribir mal. (Aira, 1991: 62)

Esta concepción es algo desestabilizadora para los muchos lectores que valoran el resultado final. Jean-Paul Sartre por ejemplo veía en el acto de lectura

una suerte de epifanía, una experiencia casi mística en la que la libertad del lector consumaba las virtualidades de lo escrito (Sartre: 50-55). Pero ¿qué queda de ese fin absoluto cuando la escritura ya no se propone favorecer el encuentro entre productor y receptor, cuando deja de preocuparse por la recepción y se transforma en una fuga perpetua centrada únicamente en la creación? Escribe Sandra Contreras:

La superproducción, la multiplicación, implica desde ya por sí misma una devaluación. Pero si la superproducción de Aira desacomoda la recepción de un modo inmediato [...] es porque apuntando al núcleo mismo del trabajo literario, no sólo produce en exceso sino que además transmuta el tiempo en velocidad y la vigilancia en precipitación. La cuestión [...] no es que Aira publique *mucho* sino que Aira lo publique *todo*, indiscriminadamente: las novelas buenas y *también* las malas (las dudosas, las malas). Como si no hubiera principio de selección (mejor: como si no hubiera tiempo para elegir) [...]. (Contreras: 132-133)

Producción ilimitada y acelerada; negación de la relectura y de la corrección; voluntad de crear un continuo productivo en el que cada texto no vale por sí mismo sino por su inclusión en un conjunto intertextual determinado genéricamente por la marca “César Aira”... todo ello establece una estética explícita y reivindicada con aplomo que la broma de Piglia metaforiza de manera bastante correcta.

Pero hay más: el fraude que Piglia atribuye a Aira (llevar a la edición una avalancha de obras malas escritas por otros) evoca procesos ponderados ficcionalmente por Piglia en otras ocasiones. En *Respiración artificial* y en *La ciudad ausente*, el escritor puso en función un sistema narrativo fundado en la proliferación de los productores, la expansión de la narración a través del texto anónimo enviado a un escritor-receptor, la diversidad social de los discursos y su circulación aleatoria, la constitución de un intertexto complejo y tentacular ... Y no lo hizo precisamente para denunciar alguna literatura mala sino para describir un régimen de creación entre automático y anónimo que permitiera desafiar las ficciones del poder.

Reivindicación de Borges y de Arlt, cultivo del intertexto precipitado y automático: los sarcasmos mutuos se neutralizan en los dos planos en pugna, manifestando un encuentro previsible dentro de las estéticas posmodernas. Ahora

bien, mientras la narrativa de Piglia elabora complejas construcciones dominadas –a pesar de cierto humor paródico– por la ocurrencia seria, la obra de Aira abunda en lo disparatado, lo bufo y lo grotesco.

## A. Jorge Luis Borges: invención antirrealista

En un párrafo del prólogo de *El jardín de senderos que se bifurcan*, Borges indica que prefiere la descripción de libros ficticios a la escritura de esos mismos libros:

Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario. Así procedió Carlyle en *Sartor Resartus*; así Butler en *The Fair Haven*; obras que tienen la imperfección de ser libros también, no menos tautológicos que los otros. Más razonable, más inepto, más haragán, he preferido la escritura de notas sobre libros imaginarios. Éstas son “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y el “Examen de la obra de Herbert Quain”. (Borges, 1923-1949: 429)

Proponer “notas sobre libros imaginarios”: ya en *Historia universal de la infamia* Borges homenajeaba la aventura folletinesca, destilándola en una reseña para no caer justamente en ese “desvarío laborioso [...] de componer vastos libros”. Ahora bien, transmitir el argumento literario mediante la nota escueta lleva a cruzar la ficción con el metatexto: Borges inventa así una crítica ficticia, basada en obras y citas apócrifas, que transforma el fraude intelectual en modelo de creación literaria. Al respecto, Ricardo Piglia expone por boca de su personaje Renzi (*Respiración artificial*) una teoría del sistema de Borges como parodia de una tradición nacional:

[...] podríamos ver cómo proliferan, en Sarmiento pero también en los que vienen después hasta llegar al mismo Groussac, [...] esa erudición ostentosa y fraudulenta, esa enciclopedia falsificada y bilingüe. Ahí está la primera de las líneas que constituyen la ficción de Borges: textos que son cadenas de citas fraguadas, apócrifas, falsas, desviadas; exhibición exasperada y paródica de una cultura de segunda mano, invadida toda ella por una pedantería patética: de eso se ríe Borges. Exaspera y [...] clausura por medio de la parodia, la línea de erudición cosmopolita y fraudulenta que define y domina gran parte de la literatura argentina del XIX. (Piglia, 1980: 162-163)

Junto con ese juego de citas y de parodias, las bibliotecas y los libros constituyen otras de las temáticas privilegiadas por Borges. Conforman en efecto un sistema de inclusión en que el libro (microcosmo) desmultiplica por la

biblioteca (macrocosmo) las facultades de la ficción; componen laberintos intertextuales infinitos de los que el escritor saca muestras para constituir los artículos dispersos de su propia “enciclopedia falsificada”; recogen el texto universal hasta llegar a ser mundos por sí mismos, de papel o de anaqueles, que terminan representándolo todo, como el Aleph. Es natural por lo tanto que la bibliofilia y el archivismo bibliotecario sean invocados por el autor a la hora de crear mundos imaginarios. Son pues una enciclopedia y una biblioteca las que inspiran dos de sus invenciones más notables.

*“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, 1940*

El interés de Borges por la autorreferencialidad de los relatos le lleva a descartar la posibilidad de presentar un universo inventado que se exhiba como real dentro de la ficción<sup>145</sup>. Es decir que en el “mundo-real-en-el-relato”, Uqbar y Tlön se presentan a su vez como ficciones, registradas a través de una mera mención textual.

Borges aplica a la descripción de mundos imaginarios el método sintético de reseñar amplias obras inexistentes que describía en el prólogo de *El jardín de senderos que se bifurcan*. En efecto, de Uqbar y luego de Tlön repasa diferentes aspectos sin sucumbir a las expansiones de un Tolkien. También se distingue del británico —que compone amplias gramáticas del elfo inspirándose cultamente de idiomas antiguos—, al describir sucintamente el idioma de Tlön, una especie de lengua vanguardista, probablemente inspirada de los experimentos de Xul Solar y de Herbert Spencer. Escribe Belén Gache:

Existe una curiosa simetría entre la creación de lenguajes y la creación de mundos. En su cuento “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, Borges incorpora a Xul como traductor de uno de los idiomas del planeta imaginario Tlön al *neocriollo* [...]. De hecho, si comparamos las características de los idiomas de Tlön, podemos comprobar que guardan gran similitud con el *neocriollo* inventado por Xul: ambos son monosilábicos y sus palabras se conforman mediante la adición de prefijos y sufijos. (Gache: 58)<sup>146</sup>

---

<sup>145</sup> “Funes el memorioso” (Borges, 1923-1949: 485-490), “El Aleph” (*ibid.*: 617-627), *Crónicas de Busto Domecq* (1942-1978: 301-371)... son en parte textos autorreflexivos sobre los infundios del realismo.

<sup>146</sup> Parece más probable que la lengua de Xul a la que se refiere Gache no sea el *neocriollo* sino la *panlengua*, cuya constitución por aglutinación de sílabas recuerda una invención anterior de Spencer.

La diferencia que supone recurrir a idiomas muertos o a un idioma vanguardista manifiesta la divergencia fundamental de estas dos creaciones, la de Tolkien y la de Borges. En efecto, Belén Gache prosigue:

Al trastocar las leyes lingüísticas, Xul de alguna manera cambia las leyes del mundo. La capacidad del lenguaje para modelar la cultura y el pensamiento de los hombres ha sido bien señalada, por ejemplo, por ensayos como los de George Orwell. La idea de lenguajes paralelos, por otra parte, era bien conocida en el contexto de las utopías políticas, baste recordar aquí a Swift o a Fourier. El particular interés de Xul por los lenguajes debe entenderse además en un contexto en el que las vanguardias históricas se ocupaban de reflexionar y trabajar precisamente a partir de las transgresiones de reglas lingüísticas (desde Dadá hasta la poesía de Zaum o hasta James Joyce). De hecho, son de tener en cuenta aquí también las innovaciones de la renovación ultraísta, particularmente las de la vanguardia argentina, que centraba gran parte de su atención en el lenguaje debido a fenómenos sociales como el de la inmigración. (*ibid.*: 59)

Es decir que Borges, al referirse a la lengua de Tlön, se sitúa en la línea de Xul Solar así como en la de Scalabrini Ortiz, quien en *El hombre que está solo y espera* (1931) se preocupó por recoger las invenciones lingüísticas del lunfardo y del hombre nuevo porteño. Algo muy distinto al trabajo arqueológico del filólogo de Oxford, orientado hacia un pasado fijo y no hacia un presente mutable.

En el cuento, la primera referencia al mundo imaginario de Uqbar es hecha por Bioy Casares, quien cita la sentencia de un heresiarca de aquella comarca acerca de los espejos, “abominables” como la cópula “porque multiplican el número de los hombres” (431). Esa sentencia, Bioy pretende haberla leído en la *Anglo-American Cyclopaedia*, afirmación desmentida por la consulta inmediata del ejemplar que los personajes tienen a mano, en el que no aparece ninguna referencia a Uqbar. De entrada, la reflexión estriba en los efectos de la representación: los modos de reproducir la realidad (el texto, el espejo, la memoria de Bioy e incluso la cópula) multiplican la diversidad de los universos al mismo tiempo que anulan el carácter único del original. La representación de un mundo A produce un mundo B y rebaja el mundo A del grado de original al de variante. En “Pierre Menard, autor del Quijote”<sup>147</sup> (1944), el *Quijote* escrito por Pierre Menard produce un *Quijote* B que relativiza el valor único del *Quijote* A.

---

<sup>147</sup> Jorge Luis Borges, *Ficciones* (1923-1949: 444-450).

Anticipándose a las reflexiones de Jean Baudrillard acerca de la era posmoderna, Borges equipara ficción y realidad, referencia y referente, como variantes de calidad similar conectadas por un mecanismo intertextual. La opinión de aquel heresiarca, tal como está expresada en un ejemplar de la famosa enciclopedia que Bioy termina encontrando, confirma ese punto de vista:

El texto de la enciclopedia decía: “Para uno de esos gnósticos, el visible universo era una ilusión o (más precisamente) un sofisma. Los espejos y la paternidad son abominables (*mirrors and fatherhood are hateful*) porque lo multiplican y lo divulgan”. (431-432)

Ahora bien, el verdadero enigma de Uqbar no radica en la comprobación de su existencia sino en su mención por un ejemplar único de una enciclopedia. Esto perturba la noción de reproducibilidad industrial –tal como Walter Benjamin (1939) la elaboró poco antes aplicándola al arte– ya que el único ejemplar de la enciclopedia que recoge el artículo sobre Uqbar es una variación monstruosa y mágica que atenta a las leyes de la imprenta moderna.

Las búsquedas llevadas a cabo por los personajes (Borges, Bioy, Néstor Ibarra, Ezequiel Martínez Estrada, Drieu La Rochelle, Alfonso Reyes, Xul Solar...) serán por lo tanto investigaciones bibliográficas y pondrán en evidencia el hecho de que Uqbar es la invención de una misteriosa cofradía. El momento culminante de la investigación se debe al casual descubrimiento por Borges del volumen XI de una *First Encyclopaedia of Tlön* que cuenta con 1001 páginas<sup>148</sup>. De la lectura de ese volumen, Borges infiere que la filosofía de Tlön considera el espacio como una metáfora y el tiempo como una sucesión discontinua. Sea dicho de otro modo, el mundo de los filósofos de Tlön no es realidad material, aseverada por la relación que las causas mantienen –dentro del espacio concreto y del tiempo continuo– con sus efectos, según determinaciones definidas por las constantes físicas. El mundo de Tlön es ficción.

La reflexión acerca de la reproducción se extiende a través de otros dos conceptos, el de plagio literario y el de *hrönir*:

---

<sup>148</sup> El dato no alude sólo a una prestigiosa obra árabe. En una nota a pie de página de “El idioma analítico de John Wilkins” (*Otras inquisiciones*, 1952-1972: 85), Borges escribe: “el número de sistemas de numeración es ilimitado. El más complejo [...] registraría un número infinito de símbolos [...]; el más simple sólo requiere dos. Cero se escribe 0, uno 1, dos 10, tres 11 [...]”. Si se aplica el sistema binario a la *First Encyclopaedia of Tlön*, todo se reduce a un tomo tercero (11) de 9 (1001) páginas.



No existe el concepto de plagio: se ha establecido que todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y es anónimo. La crítica suele inventar autores: elige dos obras disímiles –el *Tao Te King* y *Las 1001 Noches*, digamos–, las atribuye a un mismo escritor y luego determina con probidad la psicología de ese interesante *homme de lettres* [...].

Dos personas buscan un lápiz; la primera lo encuentra y no dice nada; la segunda encuentra un segundo lápiz no menos real, pero más ajustado a su expectativa. Esos objetos secundarios se llaman *hrönir* y son, aunque de forma desairada, un poco más largos. Hasta hace poco los *hrönir* fueron hijos casuales de la distracción y el olvido. Parece mentira que su metódica producción cuente apenas cien años [...]. La metódica elaboración de *hrönir* [...] ha prestado servicios prodigiosos a los arqueólogos. Ha permitido interrogar y hasta modificar el pasado, que ahora no es menos plástico y menos dócil que el porvenir. (439)

El grado humorístico de estos experimentos puede leerse como una parodia de la retranscripción enciclopédica, insuficiente y trunca, de amplios sistemas históricos y filosóficos. Pero de manera más profunda, la atribución a la realidad de tales cualidades de maleabilidad y de mutabilidad cuestiona la filosofía occidental, heredera de Descartes y del Siglo de las Luces. Al apuntar el carácter insubstancial y arbitrario de las cosas, Borges expresa por lo tanto su poca fe por los modelos intelectuales que pretenden alcanzar, interpretar y reproducir la realidad mediante una literatura incongruentemente realista (“El aleph”), una memoria monstruosa y paralizante (“Funes el memorioso”) o una filosofía dogmática. Pero sobre todo establece un método de fabricación de un mundo imaginario que misteriosamente se inventa a sí mismo mediante su propia crítica literaria y su arqueología fraudulenta. La invención de Uqbar y de Tlön propone así una parodia de la erudición, cruzándola despiadadamente con el cultivo de lo estrafalario. Es una broma que juega con los términos de la sabiduría enciclopédica para denunciar mejor el realismo y el racionalismo clasificador de nuestro pensamiento científico.

Notemos por fin que la “Postdata de 1947” da un tono mucho más fantástico a la empresa de la cofradía en la medida en que todos los saberes de Tlön habrán de sustituirse poco a poco a los saberes del mundo real, condenados a desaparecer en una amnesia universal:

Entonces desaparecerán del planeta el inglés y el francés y el mero español. El mundo será Tlön. Yo no hago caso, yo sigo revisando en los quietos días del hotel de Adrogué

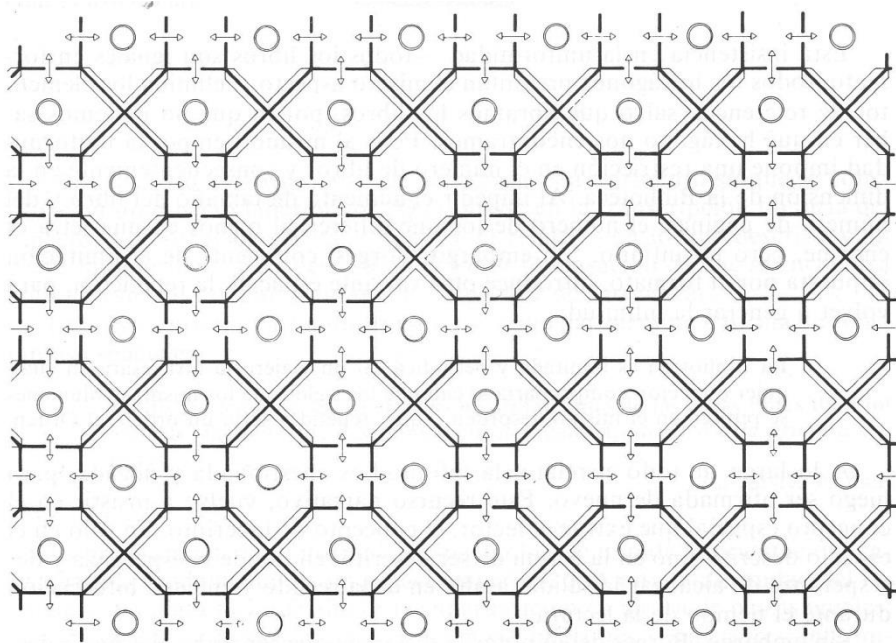
una indecisa traducción quevediana (que no pienso dar a la imprenta) del *Urn Burial* de Browne. (443)

Con el éxito fatal atribuido a una conjura demencial que logrará –tras siglos de un esfuerzo constante y paciente– reemplazar la realidad por la ficción, el texto revela el poder totalitario de la propaganda y de la manipulación ideológica. En pocas páginas, Borges anticipa dos de las coordenadas más exitosas de la novela popular contemporánea: la fantasía retrógrada que inventa amplios y completos mundos mágicos y el relato de conjura que imagina sociedades secretas y expone conspiraciones tremebundas y seculares. Desde *Amalia* (José Mármol, 1851) hasta *Sobre héroes y tumbas* (Ernesto Sábato, 1961) pasando por *Los siete locos* (Roberto Arlt, 1929) sabemos que esta inclinación por las maquinaciones forma parte de cierta tradición literaria argentina.

#### *“La biblioteca de Babel”, 1941*

A partir de una figura simple y por yuxtaposición de dicha figura en las distintas dimensiones del espacio euclídeo, se genera un tipo de laberinto de gran complejidad espacial, donde el recorrido tiene distintas alternativas –a derecha e izquierda, hacia arriba y hacia abajo. A este tipo de laberinto responden muchos relatos de Borges, siendo el más significativo, el que mejor lo representa, el espacio descrito en “La biblioteca de Babel”. (Grau: 65)

En “La biblioteca de Babel”, el universo entero es la biblioteca, repleta de libros de formato idéntico, tan numerosos como lo permiten las múltiples combinaciones de los veinticinco signos escritos a lo largo de cuatrocientas diez páginas de cuarenta renglones. La Biblioteca compuesta por el entramado escheriano de cubos y prismas hexagonales ha sido representada por Cristina Grau de manera a poner en evidencia el carácter combinatorio muy funcional de un módulo de base a tono con las concepciones de la arquitectura de vanguardia (*ibid.*: 68):



El narrador aclara:

El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el medio [...]. (465)

Podemos imaginar que el cuento metaforiza la reclusión del bibliotecario fanático dentro del archivo universal, espacio arquitectónico que se desdobra en el espacio intertextual, inmaterial, de los textos que contiene. En relación con ese desdoblamiento se entiende la presencia del espejo –cuya importancia ya hemos evocado en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”– como algo más que un accesorio decorativo:

En el zaguán hay un espejo, que fielmente duplica las apariencias. (465)

Pero más allá de la metáfora, el cuento sugiere paradojas insuperables, tanto en el origen de la narración como en el origen de ese universo. El relato en primera persona de un habitante de la Biblioteca es retranscrito misteriosamente por un editor anónimo. La intercesión de éste se revela sorprendentemente en una nota a pie de página que aclara cuáles son los veinticinco signos a los que alude el narrador. Ello azuza al lector suspicaz: ¿qué relación existe entre el editor y el

narrador? ¿En qué mundo se sitúa cada uno? Si ambos viven en la Biblioteca, deducimos que en ella no sólo existen los eternos y uniformes libros de cuatrocientas diez páginas sino también los manuscritos de bibliotecarios (el narrador indica que ha escrito el texto sobre la tapa de uno de los libros de la biblioteca) que a su vez algún editor puede imprimir (además de señalar la función editora, la nota se refiere a un “manuscrito original”, todo lo cual sugiere un sistema de duplicación y difusión ignorado por el narrador). Mas, si ambos (o por lo menos el editor) no viven en la Biblioteca, ésta deja de ser infinita o por lo menos eterna<sup>149</sup>. En cuyo caso existe y es finita o simplemente no existe y resulta ser la invención delirante del narrador. Una vez más, como en el caso de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, el mundo imaginario se revela fictivo en el “mundo-real-en-el-relato”.

En cuanto al origen del universo-biblioteca, la paradoja es producida por las especulaciones del narrador quien adjudica algunas de las invenciones más trascendentes del *homo faber* –la biblioteca propiamente dicha así como el libro, la imprenta, pero también, con alguna sorna escatológica bastante singular en Borges, la letrina– a un lejano y misterioso dios:

La Biblioteca existe *ab aeterno*. De esa verdad cuyo corolario inmediato es la eternidad futura del mundo, ninguna mente razonable puede dudar. El hombre, el imperfecto bibliotecario, puede ser obra del azar o de los demiurgos malévolos; el universo, con su elegante dotación de anaqueles, de tomos enigmáticos, de infatigables escaleras para el viajero y de letrinas para el bibliotecario sentado, sólo puede ser obra de un dios. Para percibir la distancia que hay entre lo divino y lo humano, basta comparar estos rudos símbolos trémulos que mi falible mano garabatea en la tapa de un libro, con las letras orgánicas del interior: puntuales, delicadas, negríssimas, inimitablemente simétricas. (466)

Agravando los misterios de la figura divina, Borges denuncia –tanto como en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”– la arbitrariedad de ciertas doctrinas filosóficas:

Los místicos pretenden que el éxtasis les revela una cámara circular con un gran libro circular de lomo continuo, que da toda la vuelta de las paredes; pero su testimonio es sospechoso; sus palabras, oscuras. Ese libro cíclico es Dios. (465-466)

---

<sup>149</sup> “Yo me atrevo a insinuar esta solución del antiguo problema: *La biblioteca es ilimitada y periódica*. Si un eterno viajero la atravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden: el Orden)” (471).

He ahí un Dios impenetrable, como ese libro circular que ofrece puro lomo y posibilidad alguna de ser abierto. La visión de los místicos es por lo tanto una triste broma que no revela sino la imposibilidad de toda revelación acerca de un mundo inabarcable. Esto se manifiesta también con el problema de la combinatoria: si se ejecutan en un número de páginas suficientes todas las variantes representadas por la distribución de veinticinco signos, se componen todos los libros, desde amalgamas incoherentes hasta todas las obras posibles, escritas o por escribir en el mundo real, o que nunca serán redactadas por seres humanos. Tal sistema de composición –sistemático, aleatorio y por lo tanto automático– prescinde del escritor y de su narcisismo, pero a costa de un monumental desperdicio. Ante la dificultad estadística por conseguir un solo libro sensato, algunos habitantes de la Biblioteca deciden barajar los veinticinco signos para obtener, mediante el azar, algún texto legible. Sustituyendo la exploración de la Biblioteca por la estática del jugador, resuelven el problema del espacio pero no el del tiempo. Remedan pues inútilmente, en una escala diminuta que supone una tarea sin fin, el funcionamiento de la Biblioteca. Recordemos que el tema de las escrituras aleatorias y automáticas, tan apreciado por los vanguardistas, tiene ya cierta posteridad: en “La Biblioteca total”, texto precursor de “La Biblioteca de Babel” en el que Borges explora de manera no ficcional diferentes teorías, se señala la paradoja de Huxley según la cual media docena de monos provistos de máquinas de escribir terminarían escribiendo todos los libros del British Museum (Borges, 1993: 1579). La Biblioteca parodia pues en una escala infinita el propósito regulador de Jeremy Bentham, Charles Babbage y demás utilitaristas ingleses, oponiendo al genio creativo y especulativo del hombre la paciencia infinita de una máquina capaz de producir todos los textos posibles:

[...] la Biblioteca es total y [...] sus anaqueles registran todas las posibles combinaciones de los veintitantos símbolos ortográficos (número, aunque vastísimo, no infinito) o sea todo lo que es dable expresar: en todos los idiomas. Todo: la historia minuciosa del porvenir, las autobiografías de los arcángeles, el catálogo fiel de la biblioteca, miles y miles de catálogos falsos, la demostración de la falacia de esos catálogos, la demostración de la falacia del catálogo verdadero, el evangelio gnóstico de Basíledes, el comentario de ese evangelio, el comentario del comentario de ese evangelio, la relación verídica de tu muerte, la versión de cada libro a todas las lenguas, las interpolaciones de cada libro en

todos los libros, el tratado que Beda pudo escribir (y no escribió) sobre la mitología de los sajones, los libros perdidos de Tácito. (467-468)

Es probable que este sistema combinatorio se inspire también del panjuego, o panajedrez, de Xul Solar, juego de “cuyos movimientos surgirán poemas o composiciones musicales” (Gache: 61):

El tablero [de panajedrez] tiene trece casillas por lado, siendo la primera superposición de la última, tal como en un acorde de octava, es decir, cada lado responde al sistema duodecimal. Las piezas son astrológicas y zodiacales, representando a las constelaciones. Los casilleros corresponden a los días, semanas, meses y años, y, además del transcurso del tiempo cada escaque representa diez minutos de tiempo, una nota musical o dos grados y medio de arco. Cada jugador interviene con treinta piezas y hay una, el azar, que es para ambos, pudiendo decidir ella la partida no por suerte, sino por combinaciones o cálculos lógicos de un adversario. En un juego tan racional y matemático como el ajedrez, las combinaciones se multiplican al infinito.<sup>150</sup>

Mas, en el caso de la biblioteca de Babel, el sarcasmo alcanza cierto énfasis al quedar claro que, ante la enorme cantidad de libros y el sinnúmero de combinaciones, es casi imposible echar mano a un solo ejemplar que sea totalmente sensato:

El número de símbolos ortográficos es veinticinco [...]. Esa comprobación permitió, hace trescientos años, formular una teoría general de la Biblioteca y resolver satisfactoriamente el problema que ninguna conjetura había descifrado: la naturaleza informe y caótica de casi todos los libros. (466)

La Biblioteca se transforma pues en algo así como un gigantesco instrumento cibernético averiado, regular y sistemático, que puede computar todas las combinaciones posibles<sup>151</sup> y restituirlas simultáneamente, pero que es incapaz de seleccionar entre ellas las que sean válidas, ilustrando de manera precoz la diferencia entre inteligencia artificial e inteligencia natural. Tal universo sería pues obra de un dios loco, estúpido o bromista. A no ser que los muchos libros

---

<sup>150</sup> García Romero, *Alejandro Xul Solar*, Universidad de La Plata, agosto de 1972, monografía inédita, Fundación Pan Klub, p. 35, citado por Schwartz (37).

<sup>151</sup> El narrador evoca un proceso de computación automática: “la Biblioteca es total y [...] sus anaqueles registran todas las posibles combinaciones de los veintitantos símbolos ortográficos [...]” (467).

aparentemente incoherentes ocultaran en realidad un sentido en algún idioma desconocido o mediante una clave indescifrable:

Durante mucho tiempo se creyó que esos libros impenetrables correspondían a lenguas pretéritas o remotas. Es verdad que los hombres más antiguos, los primeros bibliotecarios, usaban un lenguaje asaz diferente del que hablamos ahora; es verdad que unas millas a la derecha la lengua es dialectal y que noventa pisos más arriba, es incomprensible. Todo eso, lo repito, es verdad, pero cuatrocientas diez páginas de inalterables M C V no pueden corresponder a ningún idioma, por dialectal o rudimentario que sea. Algunos insinuaron que cada letra podía influir en la subsiguiente y que el valor de M C V en la tercera línea de la página 71 no era el que puede tener la misma serie en otra posición de otra página, pero esa vaga tesis no prosperó. Otros pensaron en criptografías; universalmente esa conjetura ha sido aceptada [...]. (467)<sup>152</sup>

No puedo combinar unos caracteres:

*dhcmrlchtdj*

que la divina Biblioteca no haya previsto y que en alguna de sus lenguas secretas no encierren un terrible sentido. (470)

De ello se infiere que todas las asociaciones de letras y todos los libros de la Biblioteca significan algo, ya sea en idiomas actuales, muertos o por venir, así como en idiomas cifrados, en la panlengua de Xul Solar, en la lengua universal imaginada por Herbert Spencer o en la de los selenitas. Regresamos de ese modo a nuestra observación inicial según la cual los espejos de los zaguanes simbolizaban el desdoblamiento de la Biblioteca en edificio y en intertexto, ambos sin límites, laberínticos y eternos, ya que archivan simultáneamente y para siempre todos los textos posibles, repetidos periódicamente hasta el infinito.

Finalmente, las cultas referencias a Basíledes (467), Tácito, Beda (468) y, en la nota final, al matemático italiano Cavalieri (471), confunden aún más la ilusión ficcional al nombrar personas verdaderas, miembros de nuestro mundo real, exterior a la Biblioteca<sup>153</sup>. Además, cuando la nota final considera que la

---

<sup>152</sup> En realidad, MCV es un número romano (1105), lo cual nos hace tomar conciencia de que los 25 signos del manuscrito no incluyen números árabes, algo extraño en una biblioteca que remeda un complejo sistema combinatorio.

<sup>153</sup> En esa nota final, atribuible al narrador, se nombra también a Leticia Álvarez de Toledo, autora de un *Leonardo de Vinci, su vida y su obra* (1942). Confiamos al lector la indagación de este curioso enigma: encontramos sólo una referencia a esta escritora, en el catálogo en línea de la Biblioteca del Congreso (<<http://catalog.loc.gov/webvoy.htm>>). La ficha señala que su libro lleva

Biblioteca podría ser remplazada por un libro infinito –como el volumen del *Libro de arena* (1975)–, la narración revela su carácter especulativo. El relato entonces publica su dimensión fictiva, no sólo ante nosotros, lectores, sino ante el propio narrador. Por lo tanto, la Biblioteca, a pesar de haber sido descrita durante todo el cuento mediante el empleo engañoso de una primera persona autobiográfica, no es una realidad-en-la-ficción, sino una ficción al cuadrado, voluntariamente montada por el narrador. La revelación produce un efecto paradójico, muy común en los relatos de Borges: si lo que habíamos inicialmente aceptado como una “realidad-en-la-ficción” no es más que una ficción pura, ¿qué ocurre con nuestra realidad concreta, cuya dimensión ilusoria es analógicamente puesta en tela de juicio por la revelación de los efectos hipnóticos a los que la literatura recurre para abusar de la suspensión de la incredulidad del lector? Borges escribe en “Magias parciales del *Quijote*”:

¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del Quijote, y Hamlet, espectador de Hamlet? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. (Borges, 1952-1972: 47)

### *Conclusión*

Los relatos que acabamos de estudiar demuestran el carácter autorreferencial de los universos imaginarios al mismo tiempo que derruyen la realidad empírica, provocando un radical antirrealismo. Comprueban una inquietante tendencia por contaminar el mundo empírico con sus extensiones infinitas, lo cual puede otorgarles, como en “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*”, un siniestro poder totalitario. Finalmente, realidad y ficción son equiparadas, de modo que la única certidumbre reside en la existencia del signo escrito. Éste completa una palabra, que está escrita en la página de un libro, que se guarda en el anaquel de una biblioteca, que se extiende por el universo entero... La inabarcable estructura del mundo borgesiano superpone pues la concatenación, la inclusión infinita y el rizoma según el modelo de una intertextualidad sin límite.

---

ilustraciones de Lisa (¿Mona?). No hemos podido recoger ningún otro dato sobre el personaje. ¿Tal vez en un próximo viaje a Washington?



## B. Ricardo Piglia: invención seria

El relato de Ricardo Piglia que ilustra mejor la temática de la invención de mundos se titula “La isla”<sup>154</sup>. Es un cuento intercalado de *La ciudad ausente* (118-134), novela de anticipación ucrónica que experimenta la tesis según la cual la dictadura argentina de 1976 se hubiera prolongado hasta 2004, perfeccionándose en un sofisticado régimen de control absoluto. La novela incluye los cuentos que genera un aparato fabricado por un tal Russo e ideado por Macedonio Fernández (1874-1952) que anhelaba recuperar la voz de Elena, su mujer difunta. La máquina –depositada en un laberíntico y extraño museo de la literatura– empieza a producir relatos subversivos, clandestinamente difundidos por los opositores al régimen. Éste decide entonces desconectarla.

La novela pone en función algunos de los motivos predilectos de Piglia entre los cuales se destacan la fragmentación del idioma en dialectos de clase y en ámbitos del saber y la divulgación secreta de los discursos subversivos. En varias ocasiones, Piglia ha explicado su interés por tales sistemas discursivos, ficcionalmente retranscritos en *La ciudad ausente* gracias a los relatos de la máquina:

Podríamos decir que hay siempre una versión de los vencidos. Un relato fragmentado, casi anónimo, que resiste y construye interpretaciones alternativas y alegóricas. Por ejemplo, antes de la guerra de las Malvinas, en la época del conflicto con Chile, cuando los militares querían inventar una guerra, sobre fondo del terrorismo clandestino del Estado y los miles de desaparecidos, de pronto la gente empezó a contar la historia de alguien que le había contado que alguien había visto pasar un tren que iba hacia el Sur cargado de féretros vacíos. En una estación, en la provincia, alguien había visto ese tren en medio de la noche. Los ataúdes eran para enterrar a los soldados que iban a morir en esa guerra. Estaba todo ahí, los féretros vacíos anticipaban los muertos que venían y narraban implícitamente lo que estaba pasando con los desaparecidos. Ese relato que circulaba entre la gente es un ejemplo, para mí, de esa trama de versiones y de historias que funcionan como alternativa y contra la realidad. (Piglia, 1990: 56-57)

### *Argumento*

---

<sup>154</sup> Este cuento se publicó por primera vez y por separado con el título “La Isla de Finnegans” en un suplemento de la revista *El Péndulo: El péndulo Libro 2* (selección de cuentos por Marcial Souto), Buenos Aires, Ediciones de la Urraca, 1991, 136 p.

En la narración principal de la que es protagonista el periodista Junior, éste recibe una versión escrita de “La isla” de manos de Carola Lugo, la mujer de Russo, quien le presenta el relato como un testimonio de un tal Boas. Sin embargo, páginas antes, Ana Lidia, una informadora de Junior, le había referido la existencia de ese texto adjudicándolo a la máquina:

En uno de los últimos relatos [de la máquina] aparece una isla, al borde del mundo, una especie de utopía lingüística sobre la vida futura. Un sobreviviente construye una mujer artificial. Es un mito –dijo Ana–, un relato fantástico que circula de mano en mano. El náufrago construye una mujer con los restos que le trae el río. Y ella se queda en la isla después que él muere, esperando en la orilla, loca de soledad, como la nueva Robinson. (106)

Por su parte, Carola Lugo le explica a Junior el argumento del cuento de este modo:

[...] es una isla, en el brazo de un río, poblada de ingleses y de irlandeses y de rusos y de gente que ha llegado de todas partes, perseguidos por las autoridades, amenazados de muerte, exiliados políticos. Se han escondido ahí, años y años; en los bordes de la isla han construido ciudades y caminos y han explorado la tierra siguiendo el curso del río y ahora en esa región se han mezclado todas las lenguas, se pueden escuchar todas las voces; nadie llega o el que llega no quiere volver. Porque allí están refugiados los muertos. Uno solo volvió y está vivo, Boas, que vino a contar lo que ha visto de ese reino perdido. (116-117)

La lectura del cuento permite calzar entre sí las reseñas de las dos mujeres: en una época indeterminada, un tal Jim Nolan, identificado como un militante de la resistencia antibritánica gaélico-celta, naufragó en la isla tras haber sido desterrado. Allí sobrevivió, solo, seis años antes de suicidarse. Para sobrellevar su soledad, fabricó con los deshechos del naufragio una mujer-máquina parlante. Algún tiempo más tarde, llegan a la isla unas doscientas familias exiliadas, originarias de Irlanda. Ellas descubren la máquina. Tras el paso del tiempo, la historia de Nolan pasa a ser un mito. La población crece y funda una ciudad. Padece brutales cambios de lengua que le impiden fijar sus recuerdos. Un viejo ejemplar del *Finnegans Wake* pasa a ser, por estar escrito en todos los idiomas y ser siempre comprensible, el texto sagrado de la comunidad.

### *Estructura y confusiones*

La narración de “La isla”<sup>155</sup>, dividida en trece segmentos numerados y de amplitud desigual, está a cargo de una primera persona, del plural o del singular según los casos, que habla a veces en nombre de todos los habitantes de la isla o que designa otras veces a esos mismos habitantes mediante una tercera persona del plural:

Añoramos un lenguaje más primitivo que el nuestro. (118)

En la isla no conocen la imagen de lo que está afuera y la categoría de extranjero no es estable. (122)

Esa confusión personal que da a entender, sin que ningún signo gráfico lo aclare, que existen varios narradores, se confirma cuando de repente aparecen acotaciones tales como “dice el informe de Boas” (124), “dijo Boas” o “Boas vio el ejemplar” (132)..., acotaciones que indican que el cuento es una cita más o menos directa del relato de Boas y no su testimonio original (¿una cita transmitida por Junior, o por la máquina?). La indeterminación acerca de la identidad del productor se duplica en una indeterminación temporal ya que el relato emplea un presente histórico que refleja uno de los temas centrales del relato: la incapacidad de mantener la memoria por culpa de los fantásticos, repentinos e involuntarios cambios de lengua que padece la comunidad. En efecto, proponiendo una suerte de variación sobre el tema de la secreta multiplicidad textual expresada en “La biblioteca de Babel” de Borges, la mezcla babélica a la que aludía Carola Lugo no se produce simultáneamente sino sucesivamente:

La memoria está vacía, porque uno olvida siempre la lengua en la que ha fijado los recuerdos. (118)

“El lenguaje se transforma según ciclos discontinuos que reproducen la mayoría de los idiomas conocidos (registra Turnbull). Los habitantes hablan y comprenden instantáneamente la nueva lengua, pero olvidan la anterior. Los idiomas que se han podido identificar son el inglés, el alemán, el danés, el español, el noruego, el italiano, el francés, el griego, el sánscrito, el gaélico, el latín, el sajón, el ruso, el flamenco, el polaco,

---

<sup>155</sup> Fernando Reati brinda también una interpretación del cuento, algo diferente de la nuestra (2006: 208-210).

el esloveno, el húngaro. Dos de las lenguas usadas son desconocidas. Pasan de una a otra, pero no las pueden concebir como idiomas distintos, sino como *etapas* sucesivas de una lengua única.” Los ritmos son variables, a veces un idioma permanece semanas, a veces un día. Se recuerda el caso de una lengua que se mantuvo quieta dos años. Después se sucedieron quince modificaciones en doce días. Habíamos olvidado las letras de todas las canciones, dijo Berenson, pero no la melodía, y no hubo modo de cantar una canción. Se veía a la gente en los pubs silbando a coro como guardias escoceses, todos borrachos y alegres, marcando el ritmo con las jarras de cerveza mientras buscaban en la memoria alguna letra que coincidiera con la música. (120)

La confusión temporal se vuelve insoluble cuando el lector se pone a cotejar los datos cronológicos. Así es cómo, por ejemplo, la indicación acerca de la fecha de la edición Faber & Faber del *Finnegans Wake* de Joyce (1939), publicado según se aclara trescientos años antes, da a entender que la historia se desarrolla por lo menos en el siglo XXIII (132), lo cual contradice una información del narrador que señala que sólo han transcurrido cien años desde 1939 (126).

#### *Referencias intertextuales*

Tanto “La isla” como *La ciudad ausente* se interesan por costumbres y personajes ingleses o irlandeses: el protagonista, Junior, es hijo de ingleses; el Buenos Aires descrito tiene por momentos aires de Dublín; la isla acoge sobre todo a exiliados irlandeses... También existen referencias directas a escritores anglohablantes, como James Graham Ballard<sup>156</sup>, además de James Joyce. Una canción citada en *La ciudad ausente* se titula como un cuento de Ballard, “The reptile enclosure”, cuento adjunto en 1964 a su colección *The terminal beach*. Además, el relato epónimo de esa colección, que refiere la historia de un Robinson voluntario y post-apocalíptico enfrentado a la consciencia de un genocidio secreto, ha podido servir de referencia intertextual a “La isla”. Ballard es conocido por el empleo sutil de ciertas paradojas científicas y temporales con las que anima complejos relatos de anticipación dominados por un pesimismo apocalíptico. A menudo describe un mundo desencantado en el que las

---

<sup>156</sup> *El Péndulo: Libro 2* que recogió la primera edición de “La isla” contaba también con un relato de Ballard, “Credo”. En *El péndulo: Libro 1* (selección de M. Souto, Buenos Aires, Ediciones de la Urraca, 1990, 144 p.), se podía leer otro de sus cuentos, “Prima belladonna”, y un comentario de Pablo Capanna acerca de su obra, “J. G. Ballard: el tiempo desolado”, editado luego en libro. Ello demuestra que el autor inglés provocaba entonces interés entre ciertos intelectuales argentinos.

alucinaciones, los delirios individuales, las confusiones entre lo orgánico y lo mecánico y las sorpresas provocadas por imprevistas catástrofes científicas, sociológicas o tecnológicas rempazan las revelaciones sagradas y los milagros místicos. El parentesco temático que relaciona su obra con la de Piglia resulta en ese sentido muy significativo.

Como ya lo evocamos, muchas son también las referencias a James Joyce, y en particular al *Finnegans Wake*. Para Piglia, la obra del escritor irlandés representa –tanto como la obra de Macedonio Fernández– un patrón literario ineludible que funda muchas de las tensiones de la narrativa contemporánea: confusión, hibridación, plurivocidad, apertura... Observemos asimismo que la invención por Joyce de un idioma hecho de cruces improvisados concuerda con la creación de mundos, y en particular con el de “La isla”, que vive en la inestabilidad lingüística (Ana Lidia –casi tocaya de la Anna Livia Plurabelle del *Finnegans Wake*– habla de “una especie de utopía lingüística sobre la vida futura”). Así es como en el cuento de Piglia la lengua del *Finnegans Wake* está presentada a la vez como la síntesis de todos los idiomas y el único idioma permanentemente comprensible:

La única fuente escrita en la isla es el *Finnegans Wake*, al que todos consideran un libro sagrado, porque siempre pueden leerlo, sea cual fuera el estado de la lengua en que se encuentren [...].

En realidad, el único libro que dura en esta lengua es el *Finnegans Wake*, dijo Boas, porque está escrito en todos los idiomas. (132)

La definición que Boas da de la novela de Joyce recuerda el libro absoluto de “La biblioteca de Babel” de Jorge Luis Borges, lo cual comprueba que la intertextualidad manejada por Piglia es siempre múltiple, incluso en cada uno de sus paradigmas:

En algún anaquel de algún hexágono (razonaron los hombres) debe existir un libro que sea la cifra y el compendio perfecto *de todos los demás*: algún bibliotecario lo ha recorrido y es análogo a un dios. (Borges, 1941: 469)

La solicitud que Piglia expresa por el país de Molly Malone –personaje del folclore irlandés, homónimo de la cantante mencionada en *La ciudad ausente* (76) que canta “The reptile enclosure”– puede tener también una relación con la

historia argentina y con la importancia que desempeñó en ciertos lugares de la provincia de Buenos Aires la inmigración irlandesa<sup>157</sup>. No nos detendremos en la dimensión providencial y utópica que pudo representar para muchos europeos el viaje a América, y en particular para irlandeses católicos que escapaban a la miseria y a la opresión británica. Notemos en todo caso que esta dimensión imprime la presencia irlandesa en los tramos de la historia argentina, de la novela de Piglia, de las utopías y de los mundos imaginarios.

En cuanto al hecho de haber instalado esa extraña comunidad de exiliados en una isla, no se trata sólo de esgrimir viejas referencias como la de Tomas Moro, sino también de actualizar el proyecto utópico de Domingo Faustino Sarmiento quien pretendía, en *Argirópolis*, instalar en la isla Martín García la capital de su nuevo Estado. La realidad fue menos gloriosa: la isla sirvió de presidio para detener –entre otros– a Juan Domingo Perón, figura providencial de la política argentina recordada en *La ciudad ausente* (11). Exilio, presidio y/o utopía libertaria, dimensión providencial de la inmigración... Proponiendo una metáfora de la historia real e ideal de la Argentina, “La isla” aglutina estas referencias históricas, a veces divergentes, insertándolas en una compleja intertextualidad literaria que trenza entre sí las obras de Borges, Ballard, Joyce... Y también la de Eduardo Ladislao Holmberg. En un interesante estudio acerca de este escritor, Carlos Pérez Rasetti hace una rápida reseña de *El tipo más original* en la que se destaca un argumento que tiene ciertos puntos comunes con “La isla”:

[...] *El tipo más original*, una novela que Holmberg escribió en 1875 y que se publicó parcialmente en 1878 en *El Álbum del Hogar* [...] se atiene a la crítica de costumbres y la cuestión científica se circunscribe a la descripción de este personaje [el Profesor Burbullus] por lo menos excéntrico, si no loco que, entre otras peculiaridades, cultiva la de no hablar dos días seguidos en el mismo idioma y, como conoce 35 lenguas, tiene un menú que recomienda periódicamente. (Pérez Rasetti)

Este hombre-babel encarna en Holmberg la preocupación por la inestabilidad de la identidad argentina amenazada, según él y gran parte de la generación del '80, por la inmigración. Para Piglia, ese tema de la inmigración carece de actualidad inmediata pero sintoniza con un problema contemporáneo: el del exilio. A la pregunta: ¿cómo preservar el castellano criollo ante la invasión

---

<sup>157</sup> Ver Korol y Sábato.

extranjera y el cocoliche?, ha sucedido esta otra: ¿cómo preservar el castellano criollo en el extranjero y en el exilio?

### *Exilio y desarraigo*

La isla representa la triste utopía de una sociedad desarraigada, condenada a la amnesia. No queremos repetir aquí muchas de las tesis desarrolladas acerca del exilio por investigadores, autores y críticos que contemplaron en términos muy variados los efectos del desarraigo y del supuesto desgaste lingüístico padecidos por los escritores expatriados<sup>158</sup>. Está claro sin embargo que en los años 1980-1990 Ricardo Piglia tenía conciencia de escribir este cuento, intercalado en una novela que expone una reflexión acerca de la dictadura y de la memoria, ante una tela de fondo constituida por un contexto particular. No ha de extrañar por lo tanto que “La isla” refleje en parte la realidad concreta del exilio y los debates y reflexiones que produjo entonces en el campo literario argentino. Los irlandeses exiliados en la isla recuerdan a los argentinos exiliados en México, Estados Unidos, Europa durante la dictadura militar... El recurso al *Finnegans Wake* expresa la salvación del exilio mediante la literatura. Con ello, Ricardo Piglia se opone a la idea según la cual el escritor exiliado estaba condenado a enmudecer<sup>159</sup> pero funda sobre todo su esperanza en una literatura universal capaz de luchar contra el fin de la historia tal como pudieron programarlo las utopías totalitarias primero y el posmodernismo neoliberal luego.

---

<sup>158</sup> Ver Cymerman.

<sup>159</sup> Acerca de esa teoría, ver Gregorich.

### C. César Aira: invención bufa

La avalancha de escritos airanos ha producido un efecto acumulativo y enciclopédico, prestándole a la obra un carácter emblemático en el ámbito de la literatura argentina. Ya comentaremos, en relación con las novelas de Liliana Bodoc, Marcelo Cohen y Alberto Laiseca, la prosecución de un proyecto literario de índole enciclopédica relacionado con los mundos imaginarios. En la obra de César Aira, ese proyecto se presenta de manera fragmentada a través de muchos títulos y no establece, como lo hacen en cambio los tres escritores citados, un mundo de fantasía casi completo en un texto único y continuo. Dicho de otro modo, si existe un método airano específico de composición de mundos ficcionales, ese método basado en una exacerbada autorreferencialidad no desemboca en la invención de un mundo íntegro que se da a conocer como totalmente nuevo; se exhibe más bien como una deformación grotesca, caleidoscópica y disparatada del mundo real<sup>160</sup>.

Es así como la desfachatada actitud que consiste en contar en *El congreso de literatura* la absurda historia de unos gusanos invasores gigantes, creados accidentalmente por el propio autor a partir del ADN de la corbata de seda de Carlos Fuentes, no se justifica ni en el plano de la literatura comprometida ni en el plano de la literatura popular. Es decir que no se justifica en ninguno de los dos planos utilitarios (el político y el comercial) en los que se admiten, en nombre de una meta práctica y concreta, debilidades estéticas: en el político porque Aira no expone ninguna reivindicación social; en el comercial porque sus extravagancias demuelen las convenciones apreciadas por los lectores de literatura popular. Por lo tanto, hemos de considerar que el único plano desde el que se puede leer la escritura de Aira es el culto, dentro del cual los autores que se dirigen a un público predispuesto al experimento disponen justamente de la posibilidad de articular elementos diversos y contradictorios. No obstante, dentro de ese marco, los disparates airanos desempeñan un papel provocativo. Escribe Sandra Contreras:

La superproducción “folletinesca” de Aira produce el efecto de interiorizar el mecanismo de la cultura masiva (publicación periódica: otra novela de Aira; reproducción serial: otra

---

<sup>160</sup> Si a pesar de todo debiéramos elegir, dentro de esa obra múltiple, solo algunos de los textos de Aira que mejor ilustran su modo de fabricar mundos, optaríamos por (la selección sea tal vez subjetiva) *Las curas milagrosas del doctor Aira*, *La trompeta de mimbre* y *La princesa Primavera*.



más) y es entonces cuando, en un campo intelectual en el que la “literatura mala” se legitima como una forma transgresiva de las jerarquías heredadas, la “literatura mala” de Aira aparece, no obstante, inmediatamente devaluada –en relación con ese mismo campo– por su exposición reiterada a la banalidad, al disparate, al error. (Contreras: 133)

Las características de *El congreso de literatura* se dan también en *La Princesa Primavera* (2003). Esta novela describe un mundo de fantasía imposible. Expone ciertos elementos de la literatura popular y del cuento de hadas (como el conflicto meteorológico entre la muchacha primaveral y el cascarrabias invernal) antes de inmolarnos mediante la ocurrencia estrafalaria, la reflexión sofisticada y el desconcierto bufo.

### *Argumento*

La Princesa Primavera es la hermosa y pacífica soberana de una isla tropical. Consigue sus únicos recursos traduciendo novelas comerciales (tarea inusual para una princesa de cuento pero adecuada para un personaje de Aira). De repente, en ese mundo en el que reina la más rutinaria tranquilidad, irrumpe con visos invasores el General Invierno, enemigo hereditario de la inerme Princesa. El General dispone de un ejército potente y moderno cuyo mando delega a su lugarteniente, Arbolito de Navidad (arbolito verdadero, decorado con guirnaldas y lucecitas). Pero éste alarga los operativos con el pretexto de que la isla dispone de defensas mayores a las previstas porque teme que el suspicaz Invierno desconfíe de su lealtad y lo aparte después de la victoria contra Primavera. Mientras tanto, la desesperada Princesa abandona a su ama de llaves, la señora Wanda Toscanini (hija del director de orquesta), las negociaciones con Arbolito de Navidad. Para Toscanini se trata de una distracción que le permite organizar el contrataque: transformar en bomba, y lanzar contra Arbolito, a la momia de su marido, el famoso Vladimir Horowitz, con la complicidad de un viejo antropólogo francés, Henri Lissaurie, enamorado quijotesco e inconfeso de Primavera. Mientras tanto, un joven náufrago, Picnic, le dará ánimo a la muchaca para luchar contra el invasor. La victoria final será alcanzada gracias a la ayuda de una oveja (que engulle al último enemigo, un helado parlante) y de un grupo misterioso, ubicuo y utópico de exiliados de todas partes.

El lector que haya leído alguna de las muchas obras de Aira tendrá la impresión de leer un texto que obedece a dos lógicas contrapuestas: una propia de

los cuentos maravillosos y otra puramente airana que cultiva lo estrafalario de manera metódica. Ese empeño por no perdonarle al lector ninguna extravagancia –dándole la impresión de que el grado de arbitrariedad alcanzado dispensa al autor de todo rigor– nos hace recordar nuestra reflexión (II, A, 2) acerca de la tensión entre narración disparatada y tolerancia del lector por la inverosimilitud.

### *El cuento de hadas y lo maravilloso*

En una isla paradisíaca situada frente a las costas de Panamá vivía la Princesa Primavera, en un bello Palacio de mármol blanco. Era joven, hermosa, y soltera. (7)

La novela empieza claramente como un cuento de hadas: localización temporal imprecisa sustentada únicamente por el empleo del pretérito imperfecto; inmediata presentación de la protagonista (una princesa hermosa); decorado adecuado para una ilustración a lo Walt Disney (un palacio de mármol)... Sin embargo la referencia demasiado precisa a Panamá empaña el recurso, ya que los cuentos de hadas cultivan la indeterminación espacial, manteniéndose alejados de referentes reales, prosaicos y carentes de magia.

Otra diferencia con el relato tradicional –esta vez fundamental por afectar la estructura funcional y no un impreciso sistema de referencias espaciales– estriba en una disyunción entre el personaje principal y el héroe. En el cuento popular, el argumento enfoca desde el comienzo al héroe positivo quien, según una de las tantas funciones contempladas por Propp, deja su patria para recorrer el mundo<sup>161</sup>. Tras varias peripecias y pruebas superadas, termina casándose por fin con la princesa (*El sastrecillo valiente*)<sup>162</sup>. O bien la princesa es la heroína, y termina casándose con el príncipe azul (*Blancanieves*). En la novela de Aira, Primavera desempeña el papel principal y Picnic el secundario. Éste no es el héroe central: interviene en un segundo término; tampoco es el príncipe azul: no da ningún beso salvador. Aquélla no cumple con los requisitos de la heroína positiva: no emprende ninguna búsqueda peligrosa; tampoco es la princesa-recompensa de Picnic ya que la historia no concluye en un feliz matrimonio. Paradójicamente, esas diferencias indican de qué manera el cuento de hadas inspira la trama intertextual de *La Princesa Primavera*. En efecto, la confusión de

---

<sup>161</sup> Ver Propp (50): “XI. LE HEROS QUITTE SA MAISON [...]”

<sup>162</sup> Propp (78): “XXXI. LE HEROS SE MARIE ET MONTE SUR LE TRONE [...]”

las funciones revela un sistema especular que se define por su oposición concienzuda al cuento tradicional.

### *La heterogeneidad*

La inversión de las funciones del cuento impulsa una relectura culta de ese género y provoca, según un proceso similar al de *Fantomas contra los vampiros multinacionales* de Cortázar (ver IV, C, 2), un cruce de niveles literarios heterogéneos. Esa heterogeneidad es ampliada por la inserción en el relato de observaciones, incisos y digresiones en los que el narrador omnisciente da a conocer reflexiones críticas acerca de la literatura. Tales ocurrencias intelectuales, caracterizadas por su cultismo, se enfrentan a otros elementos de la novela. Por ejemplo, además del cuento de hadas, el elemento “disparate” que recupera la noción tan contemporánea de atentado suicida:

[...] se abrieron las puertas del Palacio y apareció un grupo sorprendente. Eran Wanda Toscanini y Henri Lissaurrie, éste caracterizado como “La Princesa Primavera”, empujando una mesa de disección con rueditas en la que estaba sentado el cadáver de Horowitz [...]. La mesa de disección tomaba más y más velocidad [...], y en cierto punto, poco antes de la colisión, el francés dio un salto y trepó a ella, quedó de pie, como en una tabla de surf [...].

El choque fue espantoso. Horowitz cayó hacia adelante y sus manos como garras, en posición de acorde de diez notas, se incrustaron entre las guirnaldas y bolas de Arbolito. Su generador eléctrico en la mochila entró en cortocircuito, porque su voltaje era opuesto al del pequeño monstruo, y se produjo una explosión de electrones que hizo temblar la isla. (90-91)

Luego, el elemento “novela sentimental”, en el momento álgido del flechazo amoroso (que incluye incluso remembranzas petrarquistas):

Frente a él, en el pequeño claro donde se había detenido a descansar, estaba la Princesa Primavera. La miró, y no la miró. No la veía, y la veía. Era una alucinación, pero con el mismo derecho podía decir que todo era alucinación, y que todo era realidad. [...] el rostro vuelto hacia él con gesto de alarmada sorpresa era hermoso y dulce y juvenil, las mejillas de lirio, los labios de pétalos de rosa humedecidos por el rocío de la mañana, entreabiertos sobre dientecitos de perlas. (71)

Por fin, la ocurrencia crítica e intelectual que contempla los problemas de recepción y de mercado literario:

Estas novelas comerciales [que traducía la Princesa] eran epifenómenos de la literatura de verdad. Si el arte era invención y novedad, esto era un ersatz de novedad [...]. Era como si sus lectores hubieran renunciado al saber del arte; leer a un clásico era enterarse de muchas cosas, quizás de todas, de una época de la humanidad en su particularidad única. La premisa de estas novelas en cambio era una completa deshistorización, y ahí debía de estar su atractivo, porque eso era lo que pedían los lectores: conflictos eternos. Y así como estas novelas renunciaban a representar un momento único de la historia, renunciaban por lo mismo a la cualidad propia del arte, que es constituirse en objeto único e irrepetible. Al resignarse a ser una mera variación, cada novela se resignaba a ser sólo un equivalente de otra cualquiera. (20-21)

Si volvemos a la comparación con *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, caemos en la cuenta de que alcanzamos aquí un nuevo desarrollo de la heterogeneidad de niveles culturales. Julio Cortázar inventaba allí la autoficción grotesca. Sin embargo mantenía por medio del humor la idea de que se trataba de un juego. En el caso de Aira, la ausencia de un narrador autoficcional que presente de manera inequívoca su función de hábil humorista provoca una mayor confusión. Paradójicamente, el recurso al punto de vista omnisciente –que recuerda la caduca novela decimonónica– optimiza el recurso a la heterogeneidad. Ésta se presenta perfectamente integrada por una narración neutra que no la juzga ni la señala al lector como un juego atrevido pero distanciado: César Aira, como otros muchos autores contemporáneos, parece haber interiorizado la diversidad de los niveles culturales, renunciando a su jerarquización estética. En ello ha debido jugar la influencia creciente del cine, de la canción popular y de la radionovela, pero también, más recientemente, de la historieta y de la televisión<sup>163</sup>. Incluso, en el caso de *La Princesa Primavera*, podemos evocar el caso del videojuego (no como referencia directa sino como elemento de influencia general), en particular el videojuego japonés que inventa personajes que visten, como Arbolito de

---

<sup>163</sup> A partir de los años sesenta Eco se interesó por las historietas y los folletines, géneros de poco prestigio entre las élites cultas (Eco, 1965/a). En ese sentido, produjo una primera ruptura con la crítica tradicional. Mas, para él, no se trataba de valorar la cultura popular sino de confirmar mediante un análisis científico los prejuicios elitistas. Con Aira, Laiseca y Fresán, el interés por la cultura popular alcanza una nueva etapa en la medida en que se renuncia a toda jerarquización y se valida, como cualquier otro, el producto cultural masificado. En el ámbito científico, ese *aggiornamento* concuerda con el trabajo de los *Cultural Studies* ingleses.

Navidad, las apariencias más estrafalarias. Pensemos en los rabiosos pinchos de pimiento asado, en las campanas homicidas o en las algas pendencieras de *Dragonquest: el periplo del rey maldito*<sup>164</sup>.

---

<sup>164</sup> *Dragonquest: el periplo del rey maldito*, Yuji Horii (concepción y guión) Akira Toriyama (concepción de los personajes), Koichi Sugiyama (composición de la música y dirección de la Orquesta sinfónica de Tokio), Square Enix, Playstation 2, 2006.

## VII. Enciclopédicos (1983-2006)

Calificamos de enciclopédicos a aquellos autores que emulan a Tolkien y producen invenciones amplias, detalladas, con la intención de representar civilizaciones imaginarias íntegras. Éstas, al contrario de las entelequias más puramente autorreferenciales de Borges, Piglia y Aira que mantenían una relación ambigua con la realidad, están desconectadas de nuestro mundo según el modelo elaborado por el autor del *Señor de los anillos*.

Más allá de esos aspectos es sin embargo difícil reunir las todas bajo un mismo rótulo. En efecto, la invención retrógrada paródica de Gorodisher, la más devota al modelo tolkieniano de Bodoc, la estrafalaria y sádica de Laiseca, la ponderada y problemática de Cohen manifiestan la gran variedad de formas que adquiere la invención actual de mundos. No obstante, nunca se alejan tanto de una misma tela de fondo cultural como para que se pierdan de vista las típicas referencias al mundo americano en general y argentino en particular que revelan la inclusión de estas fantasías en el campo literario nacional y contemporáneo. Por fin, observaremos también que, cual más, cual menos, no ignoran ciertos caracteres típicamente actuales como la heterogeneidad y la parodia, demostrando así que ninguno de los modelos originales montados a lo largo del siglo XX –ya sea el de la invención retrógrada, el de la problemática o el de la autorreferencial– se mantiene de manera pura.

## A. Angélica Gorodischer: parodia ambigua

Si en 1991, en *Las Repúblicas*, Angélica Gorodischer (1928-...) coordina una serie de relatos que describen una Argentina futura descompuesta en estados retrógrados, años antes, en *Kalpa imperial* (1983) y según un procedimiento semejante, ilustra una intención sistemáticamente contraria, ya que cuenta la historia de un antiguo y gran imperio, el “Imperio más vasto y más antiguo que ha conocido el hombre” (31), dirigido por emperadores chapados a la romana o a la bizantina, montados a caballo, con yelmos y corazas.

La palabra hindú “kalpa” remite a una medida amplísima e indefinida de tiempo sagrado. En un poema homónimo, Amado Nervo la asocia al eterno recomenzar y a la sucesión astronómica de civilizaciones:

En todas las eternidades  
que a nuestro mundo precedieron,  
¿cómo negar que ya existieron  
planetas con humanidades;  
y hubo Homeros que describieron  
las primeras heroicidades,  
y hubo Shakespeares que ahondar supieron  
del alma en las profundidades?  
Serpiente que muerdes tu cola,  
inflexible círculo, bola  
negra que giras sin cesar,  
refrán monótono del mismo  
canto, marea del abismo,  
¿sois cuento de nunca acabar?...

[Nervo: 33]

En Angélica Gorodischer, el empleo de la palabra como título se justifica por evocar una estupenda antigüedad sepultada –que recuerda la del mismo mito de la Atlántida.

### *Dispositivo narrativo*

El dispositivo de los relatos coordinados consiste en desarrollar diégesis independientes que contemplan cada una un episodio de la historia varias veces

milenaria del Imperio. El libro cuenta en efecto con once relatos que brindan fábulas que podríamos calificar de eternas y arquetípicas: historias de ascensiones heroicas al trono, de usurpadores, de tiranos, de hombres providenciales, de redimidos, de fugitivos, de disfrazados, de conjurados, de fortunas cambiantes... Todas ellas interrogan la relación con el poder, contraponiendo soberbia y humildad, gobernantes y súbditos, ambición y abnegación, y actualizando alguna de las preocupaciones más persistentes de la literatura monumental occidental, desde Tácito hasta Tolstói pasando por Shakespeare, que sustentaron sucesivamente las reflexiones clásicas, humanistas, ilustradas y luego liberales sobre el buen gobierno y el soberano esclarecido.

Al contrario de Tolkien –pero también de Bodoc y de Laiseca–, Gorodischer no le otorga al lector la ayuda de ningún mapa. Tampoco introduce elementos maravillosos, sustrayendo su invención de la influencia de las tradiciones orales europeas y proyectándola en un género indeterminado. Además, la mayoría de los emperadores citados conforman una retahíla digna de una cronología egipcia, con la diferencia de que ninguna fecha permite tener una visión de conjunto coherente. Todo esto otorga a los relatos una vaguedad legendaria y cierto carácter parábólico.

Esa amplitud cronológica así como la dilatada escala geográfica sugeridas por la variedad de dinastías y de territorios permite seleccionar acontecimientos que mantienen poca relación unos con otros, de manera que se destaca una impresión de gran fragmentación. Ésta es moderada apenas por el uso casi constante de un narrador, cronista oral cuya intervención, en cada nuevo relato, está introducida por la expresión: “Dijo el narrador”. La tercera persona da a entender que existe un narrador superior (Genette diría extradiegético) no identificado, que se conforma con transcribir el discurso directo del narrador-contador (intradiegético)<sup>165</sup>, dándole a éste el estatuto de viejo sabio cuyas palabras merecen ser registradas humildemente.

El narrador-contador alude claramente, en varias ocasiones, a la situación de elocución con frases como ésta:

---

<sup>165</sup> Según la terminología de Gérard Genette, en un sistema de narraciones encajonadas, se llama extradiegética la narración principal que intercede por todas las otras, intradiegética la narración secundaria y metadiegéticas las de tercer y demás niveles inferiores (Genette, 1972: 238-239).



Bien, bien, todos ustedes tienen imaginación; no demasiada porque si así fuera no me necesitarían, pero la tienen. Piensen entonces [...]. (20)

El lector se enfrenta por lo tanto a una crónica de apariencia hablada, dirigida a un auditorio invocado por las propias interpelaciones del narrador-contador, lo cual recuerda la narración que Uslar Pietri le adjudicaba a Espíritu Santo en *Las lanzas coloradas* con la diferencia de que ahora las voces de los oyentes no se reproducen. Sólo son sugeridas por las respuestas del contador:

Al día siguiente [...] hubo sol. ¿Qué cómo lo sé? Ah, hombrecito, ése es mi privilegio, saber. Y cuento todo lo que yo sé, y cómo lo sé. (55)

El sistema tiene un obvio propósito retrógrado, propicio para sugerir que se cuenta y se rescata del olvido una historia de fuentes lejanas y confusas según dispositivos orales tradicionales. No obstante, Angélica Gorodischer no ignora el carácter artificial del dispositivo, que va incluso a poner irónicamente de relieve desde los agradecimientos iniciales:

Agradezco profundamente el estímulo que me brindaron Hans Christian Andersen, J. R. R. Tolkien e Italo Calvino, sin cuyas palabras de aliento este libro no se hubiera escrito. (11)

Con ello, Gorodischer evoca un juego muy significativo de herencias y genealogías. Lo notable del tríptico escogido es que se trata de escritores que trabajaron recuperando tradiciones orales: la del cuento popular en el caso de Andersen, la de los cantares de gesta en el caso de Calvino, la de la mitología escandinava en el caso de Tolkien, produciendo un encuentro a veces disonante<sup>166</sup> entre los géneros originales y el relato moderno que pretendía remedarlos. Además, con estos agradecimientos, la escritora argentina implementa el efecto intemporal de una literatura universal cuyos creadores se mantienen en vida mientras sean leídos, señalando paradójicamente que los tres escritores, dos de los cuales habían muerto respectivamente en 1875 y 1973, la alentaron directamente a ella, Gorodischer, en la prosecución de su obra. La escritora argentina parece

---

<sup>166</sup> Tales disonancias revelan intenciones propias de cada una de estas obras, como la de transmitir los nuevos valores burgueses en la de Andersen, la de parodiar las funciones del relato heroico en el de Calvino, la de fundar ingenuamente una verdadera mitología en la de Tolkien.

proponer así la visión idealista de una literatura eterna, producida por genios inmortales, que justifica el sistema de recuperación de la leyenda antigua según un modo romántico gracias a la capacidad del gran escritor por recoger la sabiduría milenaria y popular de un folclore determinado.

Todo ello da a pensar que Angélica Gorodischer intenta preservar de las disoluciones posmodernas un discurso literario de carácter arcaico, conforme al paradigma religioso. Sin embargo, la constitución de esa narración uniforme, de apariencia oral y antigua, producida por un contador experto que maneja con soltura todos los recursos de su oficio, es distorsionada en tres ocasiones por el empleo de modalidades propias de las obras abiertas más recientes.

### *Distorsiones de la narración*

En “Las dos manos” (33-40), el “narrador” alterna con un “archivista”, una “doncella de cámara”, un “oficial de la guardia” y un “pescador”. Recurriendo al procedimiento de la fragmentación de los puntos de vista, la narración transcribe la historia ambigua de un usurpador del trono mediante un dispositivo polifónico y contrastado. De ese modo, y según la adelantada estética del siglo XX, se relativiza la representación de la realidad y se discute las certidumbres de los discursos unívocos.

En “Retrato de la Emperatriz” (119-148), el “narrador” cuenta no sólo la historia de la Emperatriz Abderjhalda sino que la cita ampliamente, poniéndola aparentemente en la posición de relatora metadieética. Pero pronto, los términos que distinguen los niveles de narración se hacen tan confusos que el lector fracasa en representarse la situación de locución. La última intervención de la Emperatriz sugiere que los relatos interpretados inicialmente como ensartados componían en realidad un diálogo entre el contador y la gobernante.

En “La vieja ruta del incienso” (229-256), el contador desaparece. El narrador impersonal, que adopta los recursos flexibles de la novela decimonónica, se focaliza en un personaje privilegiado, Z’Ydagg (curioso anagrama de Zadig). Éste ignora lo que se trama en la caravana que está guiando a través del desierto pero sus recelos alimentan el suspenso y las sospechas del lector. Además, durante las veladas organizadas en cada etapa del viaje, el guía se transforma a su vez en relator intradieético de cuentos intercalados. El procedimiento que consiste en justificar la inserción de narraciones como modo de amenizar un viaje emprendido

por los personajes, para entretener en realidad al lector verdadero, ha sido reglamentado por la literatura barroca. Mas, observemos que en este caso Z'Ydag cuenta leyendas de los orígenes del mundo y no aventuras de cautiverio y de amores accidentados. Esa es la ocasión para Gorodischer de introducir un elemento de distanciamiento que delata el carácter literario de la obra y su contexto cultural de escritura, contemporáneo. O sea: al contrario de lo que hace Tolkien –y luego su epígona Bodoc–, Gorodischer no reproduce esas leyendas para prestarle a su mundo imaginario, gracias al sustento de mitos fundadores coherentes, mayor verosimilitud y mayor integración al paradigma religioso, sino todo lo contrario. Tales leyendas son calcos inconfundibles de los mitos griegos, sólo que Troya pasa a llamarse “La carga de la brigada ligera”; Micenas, “Saloon”; Elena, “Marillín”; Agamenón, “Yemsbón” y Ulises, “Clargueibel”. Después de haber montado minuciosamente durante unas doscientas páginas y según las pautas de la literatura retrógrada la imagen de un Imperio milenario, la escritora lo destruye todo de golpe, sugiriendo de paso que la mitología con la que la literatura contemporánea ha de trabajar es el cine, y no únicamente la *Iliada* y la *Odisea*.

El procedimiento de la cita cinematográfica, postergada al final de la obra para desmontar la ilusión implementada desde el comienzo, está empleado también por Laiseca en *Los Sorias* (ver apartado siguiente). En el caso de Gorodischer permite introducir de manera violenta e inesperada para el lector un elemento de la cultura popular contemporánea que representó, desde los años sesenta y Manuel Puig, una fuente importante de inspiración en los imaginarios literarios.

### *Contexto*

El contexto de escritura que se transparenta en *Kalpa imperial* no es únicamente el cultural. Aparecen además alusiones al medio político verdadero que se define entonces, en Argentina y en 1983, por la caída de la dictadura militar. Juanita Cifuentes aclara:

[La novela] aparece en 1983, cuando se produce la transición democrática, pero fue escrita durante el “Proceso”; por eso está marcada por el contexto histórico de su nacimiento y como la afirma la misma autora: “En esa obra escribí la historia del

imperio, una reflexión sobre el poder y, aunque no lo sabía, la historia de la dictadura.”  
(Angélica Gorodischer, *El País cultural*, Barcelona, [junio] 1990)<sup>167</sup>

En “Retrato del Emperador” (15-31), que es significativamente el primer cuento y que atrae la atención de Cifuentes (81), se habla de dos restauraciones de la legalidad imperial, entendida como rechazo de la brutalidad, de la superstición retrógrada y de la arbitrariedad. En un idioma claramente alusivo para el lector argentino de los años ochenta, una de esas restauraciones es descrita como la recuperación por el pueblo de los territorios del poder:

Ahora que soplan buenos vientos, ahora que se han terminado los días de incertidumbre y las noches de terror, ahora que no hay delaciones ni persecuciones ni ejecuciones secretas, ahora que el capricho y la locura han desaparecido del corazón del Imperio, ahora que no vivimos nosotros y nuestros hijos sujetos a la ceguera del poder; ahora que un hombre justo se sienta en el trono [...]; cualquiera puede visitar esa gran casa que fue durante tantos años velada, prohibida, defendida por las armas, cerrada y oscura como lo fueron las almas de los Emperadores Guerreros de la dinastía de los Ellydróvides. (15-16)

En relación con esa realidad concreta se puede juzgar también la preocupación recurrente por determinar si cada emperador o emperatriz fue o no un buen gobernante, según términos paradójicos que suponen una sabiduría acerca del poder capaz de opinar más allá de las apariencias:

Se sentaba en el trono del Imperio Mezsiadar III el Asceta, un hombre bien intencionado que dedicaba tantas horas y tanta energía a hacer el bien que sólo logró hacer tanto mal como veinte emperadores cargados de iniquidad juntos. (95)

Le voy a hablar ahora de Blaggarde II el Escuchador, aquel Emperador que tenía sueños y visiones y oía voces que salían de las piedras y que sin embargo no fue mal gobernante. ¿O quizá fue precisamente porque tenía visiones y oía voces que no fue un mal gobernante? (99)

Bah, el poder decía ella y torcía el gesto, solamente el que se olvida del poder gobierna bien, decía. Y era cierto. (120)

Éste es otro elemento del contexto que señala una vez más la diferencia entre Gorodischer y Tolkien, ya que las contiendas que dividen el Imperio no son

---

<sup>167</sup> Cifuentes: 80.

las definitivas, metafísicas y externas derivadas de las dos Guerras mundiales y de la Guerra fría que hubieron de inspirar a Tolkien, sino las internas entre tiranos autoritarios y opositores. La diferencia se acentúa aún con la referencia a un conflicto imperialista y colonialista entre el Norte del Imperio, poderoso y centralizado, y las lejanas provincias del sur, habitadas por tribus díscolas e indisciplinadas. La repartición geográfica recuerda tanto la relación entre potencias centrales y regiones colonizadas, como la historia argentina y la Conquista del desierto. Salvo que en este caso, como en el de muchas ucronías recientes, la conquista está invertida: en ““Así es el sur”” (193-227) los poderosos ejércitos nórdicos son aniquilados y un nuevo emperador es impuesto por las tribus australes. Éstas, caracterizadas por su sencillez, por su relación equilibrada con la naturaleza, por una sabiduría tradicional y sentenciosa encarnada en frases enigmáticas y proféticas, proponen un modelo de civilización totalmente opuesto a la opulencia artificial de los nordistas. Cuando estudiemos la obra de Liliana Bodoc observaremos que *La saga de los Confines* –asumiendo sin cavilar lo retrógrado y el paradigma religioso– procede a una distinción entre colonizadores y colonizados que pone en tela de juicio los valores de progreso de las potencias industriales y reivindica la autenticidad natural de las culturas indígenas, manifestada por su capacidad en decir verdades contundentes no tergiversadas por alguna oratoria cortesana. Pero en *Kalpa imperial* el arquetipo del buen salvaje que habla por tautologías, disimulando una verdad profunda, entra en contradicción con el proyecto general de Gorodischer. Tal como se da a leer en este relato de inspiración antiimperialista, la reivindicación del idioma monumental del primitivo altera en efecto los recursos del relato abierto, empleados por la autora para parodiar justamente el gran relato retrógrado.

### *Conclusión*

Al citar a Tolkien, al construir un discurso de apariencia oral, al contar la historia de un imperio milenario, Angélica Gorodischer simula la propuesta de un relato retrógrado. Sin embargo, alcanzada por la incertidumbre y la complejidad posmodernas, así como por el antiimperialismo americanista, abandona la sencilla dicotomía axiológica del escritor inglés, adaptada a relatos juveniles, sin asperezas ni ambigüedades morales e ideológicas. La historia de un general homosexual que será degollado por el joven que pretendía violar (“Sitio, batalla y victoria de

Selimmagud”, 85-118), la guerra colonial entre Norte y Sur, la brutal y transparente referencia al cine..., todo ello contribuye en diluir los efectos atemporales y uniformadores de la literatura retrógrada y permite insertar en esa historia que aparenta lo legendario evocaciones directas del contexto contemporáneo. Queda sin embargo cierta ambigüedad en la reivindicación de aquel Sur, cuyos idioma y costumbres retrógrados justamente son escogidos como valores positivos, transformando la guerra colonial no en conflicto entre sometimiento y emancipación, sino entre artificialidad y autenticidad, paradigmas característicos de los pensamientos conservadores. Lo cual revela que no es tan fácil abolir lo retrógrado dentro de las reglas del género, incluso cuando se pretende parodiarlo.

## B. Alberto Laiseca: fantasía sádica

*Los Sorias* (1998) se presenta ante el lector como un texto enciclopédico de una prolijidad poco común, no moderada por la publicación episódica, ya que apareció en un volumen único, grande como un diccionario (1323 páginas). Su tono corresponde a lo que Laiseca denominó el “realismo delirante” que consiste en crear una relación especular entre ficción y realidad, sometiendo ésta a una suerte de deformación reveladora y señalándola como dispositivo cultural<sup>168</sup>. El procedimiento se aleja de un realismo mágico a lo García Márquez gracias al cultivo sistemático de la parodia, de la autoirrisión y de la broma más o menos pesada, procedimientos gracias a los cuales la figura del autor se da a conocer de manera intempestiva. En el prólogo a la segunda edición de *Los Sorias*, Ricardo Piglia escribe:

La amplificación grotesca, las comparaciones hiperbólicas y la duplicación terminan por convertir a la tragedia en una comedia brutal. (8)

Objeto paradójico y extraño, la novela reivindica su vocación elitista, secreta, por sus proporciones descomunales, al mismo tiempo que maneja sin inhibiciones una intertextualidad plebeya (que calificaremos de populachera en el sentido en que asume con acento paródico la ruptura con la erudición tradicional), reeditando las ambiguas hazañas volumétricas y estructurales de la novela por entregas tal como la definió la escritura atolondrada del vizconde Pierre Alexis de Ponson du Terrail.

La primera mitad (cap. 1 a 101) relata episodios más o menos conexos de la historia de países enfrentados en una suerte de guerra fría y describe escrupulosamente costumbres y realidades (religiosas, sociales, culturales, políticas...). La segunda mitad (cap. 102 a 165), ganando en grandilocuencia estilística, cuenta cómo esa guerra fría desemboca en un conflicto integral, el cual remeda, con distorsiones futuristas y mágicas, la Segunda Guerra mundial. Así se recupera uno de los temas centrales (el conflicto definitivo) de la fantasía

---

<sup>168</sup> Debemos esta interpretación del realismo delirante a Aczel que estudia el caso a partir de la estética de Lukács. Laiseca mismo dice: “El delirio construye, distorsiona, no aleja de la realidad: sirve para verla mejor y ése es mi método de realismo delirante. Pero es, básicamente, realismo.” Entrevista a Alberto Laiseca (nombre del entrevistador no señalado) consultada el 16/11/2007 en: <[http://www.buenosaires.gov.ar/areas/com\\_social/audiovideoteca/literatura/laiseca\\_texto\\_es.php](http://www.buenosaires.gov.ar/areas/com_social/audiovideoteca/literatura/laiseca_texto_es.php)>.

retrograda y de algunas novelas de anticipación. Por fin, la última página altera lo que hasta entonces se identificaba como “mundo-real-en-la-novela” al describir la desaparición del universo como si fuera la imagen de una película, quemada durante su proyección<sup>169</sup>:

Pero entonces, justo en ese momento, toda la escena se volvió roja, como si para filmar se hubiese utilizado únicamente ese color. Duró unos pocos segundos. Fue casi un flash. Después todo azul, verde, negro [...], blanco, amarillo. En la proyección aparecieron agujeros que se agrandaban y comieron la película con el Monitor y Kundry. (1316)

Como el despertar de Alicia tras su soñado recorrido por el país de las maravillas, ello da a entender que el mundo descrito hasta entonces no era sino una gigantesca fantasía de tipo cinematográfico.

#### *Argumento e invención*

El mundo inventado por Laiseca es amplísimo. Desde el punto de vista geográfico, se divide extrañamente en entidades abstractas y en países “reales-en-la-novela”. Éstos cuentan con naciones de referencia real, como la U.R.S.S, o de referencia imaginaria, como Tecnocracia. Aquéllas son extrañas fantasías imaginadas por delirantes (Francia, Alemania...), realidades pasadas borradas por un cataclismo mágico (Estados Unidos) o esencias culturales sin materialidad geográfica (China, Japón...). Mas, tal tipología no es constante ya que China y Japón son descubiertos en la segunda mitad (cap. 132) de la novela (descubrimiento muy tardío si se considera el avanzado desarrollo tecnológico descrito, y absurdo ya que se conoce la cultura china de antemano). Otros descubrimientos sorprendentes son los de Senegal (cap. 77) y Argentina (cap. 79).

La realidad social se manifiesta esencialmente a través del sadismo<sup>170</sup> y de la oposición maniquea entre “Ser” y “Anti-ser”. Así es como las prácticas represivas de dictadores libidinalmente desbocados determinan regímenes siniestros que asocian los caracteres del totalitarismo moderno (propaganda, culto

---

<sup>169</sup> Se piensa en *Two-lane blacktop* (1971), película de culto de Monte Hellman cuyas últimas imágenes terminan quemándose, produciendo un efecto autorreflexivo.

<sup>170</sup> Cuando el sadismo estructura las relaciones humanas de manera sistemática, como en Sade, puede considerarse como una ideología. En obras como las de Osvaldo Lamborghini (*El fjord*, 1969; “El niño proletario”, 1973), Luis Gusmán (*El frasquito*, 1973), Griselda Gambaro (*Ganarse la muerte*, 1976) y Enrique Medina (*Los perros de la noche*, 1978), el sadismo y la violencia sexual metaforizan las relaciones sociales, exponiendo brutalmente la perversión que los opresores ejercen sobre los oprimidos.



a la personalidad, campos de concentración, métodos sofisticados de represión y de control...) a los de la satrapía bananera o medieval (autocracia, crueldad gratuita, ausencia de ideologías de masas...). Por otro lado, la lucha del “Ser”, encarnado por el estado de Tecnocracia, contra el demoníaco “Anti-ser”, que parece haber poseído a los habitantes de Soria (99), provoca una guerra integral. Se reedita así el argumento de muchas novelas populares que enfrentan, en conflictos definitivos, sociedades justas (democracias liberales de los relatos de anticipación o monarquías paternalistas de la fantasía heroica) a potencias nefastas (imperios totalitarios o reinos demoníacos). Pero en *Los Sorias*, las distinciones morales, muy tenues, sólo son recordadas en algún momento crítico (1111).

La invención idiomática –que debería respaldar según el principio de Tolkien la distancia entre universo imaginado y mundo real– sólo produce palabras cacofónicas y grotescas. Dominan interjecciones enfáticas, de connotación sexual, que expresan admiración, amenaza, sorpresa y cuentan con una singular doble acentuación: “pirañegarogó” (286), “orgasmílogosí”, “falotroparosí”, “tetatilagorí” (422)<sup>171</sup>... Otras palabras, según el dispositivo de aglutinación, componen un período por sí solas, como “fuerabastandáte” (197), “descansaeternamenfarorsorñuc” (390)... o tienen un burlón cariz culto: “titangermanofilofóbico” (403), “pirófono” (425), “pirofálico” (440)... La onomástica ne se queda atrás. Los nombres de pila representan una sorprendente variedad. Muchos están compuestos por números, a modo de códigos y matrículas, reflejando una distópica y totalitaria alienación de los individuos. Casi todos son ridículos: Piraña (66), Peluchón (133), Pericón Peribolón Torreón (199), Fringílido (233), U-22 Muña (233), Sz-7 (234), 42.008 ABSZ (492), Ladrido (976), Franklin Bolas Largas (1011)... Hay que observar por fin que todo ello integra una escritura argentina en la que expresiones como “hincha pelotas” (304) manifiestan el origen cultural de la invención.

Pero es alterando las leyes físicas como la invención consigue su mayor énfasis ficcional. Disolviendo la noción de universo único, la novela constituye diferentes grados de realidad: a menudo, el mundo concreto postulado como realidad principal en la novela es contaminado, según el procedimiento maravilloso de los mundos paralelos o multiversos, por mundos inmateriales

---

<sup>171</sup> Todo ello recuerda el “horripirmosísimo” pronunciado por Mafalda (Quino: 588).

definidos como inexistentes. Los nombres de la antigüedad romana (descrita como fictiva en *Los Sorias*) se substituyen por ejemplo a los nombres del “mundo-real-en-la-novela” (cap. 152) y una tentativa de tiranicidio asocia en una sugestiva combinación histórica el asesinato de Julio César y el atentado contra Hitler (cap. 154). Lo sobrenatural participa también en ese carácter maravilloso. Dispositivo fundamental de las actividades humanas y arma de guerra, la magia da lugar a digresiones diegéticas y enciclopédicas, mientras las religiones –una de las cuales adora demonios priápicos que sacrifican a sus feligreses en violaciones sangrientas– corrobora la dimensión grotesca y sádica de *Los Sorias*.

Geografía inestable, sociología burlesca, lexicología paródica, física maravillosa... fundan una invención inverosímil que exagera hasta lo grotesco algunos de los temas predilectos de la ciencia ficción y de la fantasía retrógrada: mundos paralelos, rupturas del continuo espacio-tiempo, anticipación distópica, magias guerreras, maniqueísmo esencial.

#### *Discursos y modos*

El narrador extradiegético, al mismo tiempo que desarrolla el relato de las peripecias estrafalarias de personajes determinados, inserta citas y recopila prolijamente largos textos apócrifos, transformando su novela en un extravagante *Reader's Digest*. Reproduce así extractos de enciclopedias y diccionarios, artículos de diarios, guiones y diálogos de cine, discursos políticos, extractos de novelas, poemas, cantos e incluso fragmentos de partituras... Entre tantas unidades modales destacaremos dos pasajes que dan cierta idea del procedimiento: un fragmento de novela de caballería y la descripción de una batalla futurista.

En ésta (cap. 134), que narra un enfrentamiento entre robots soviéticos y tecnócratas, las citas aparecen mediante un procedimiento original: el narrador acompaña las hazañas guerreras citando músicas de Wagner, como si describiera un proyecto cinematográfico<sup>172</sup>.

Los victoriosos esqueletos [robots] tecnócratas que siguieron marchando adelante en pos de los Urales, eran menos de un cuarto de brigada. No llegaban a cuatrocientos.

*Cabalgata de las Valkirias.*

---

<sup>172</sup> Las citas wagnerianas se repiten en otras páginas (153, 154 y 165).

*Grito de Combate de Brunilda.*

Ambos temas se escuchan con fúnebre lentitud; para ello no se sigue la indicación de la partitura. Con sombríos tonos militares –siempre en forma lenta y solemne–, dejan oírse sin solución de continuidad:

*El Oro / La Espada / Los Nibelungos. (973)*

Imitando además la epopeya homérica, el narrador se preocupa por dar a los duelos una dimensión estética y patética. Así es como el encuentro masificado entre máquinas estandarizadas adquiere visos de heroísmo épico:

[...] la batalla entró en confusión, llegando al cuerpo a cuerpo. Un robot tecnócrata, con su láser, dividía por la mitad a un esqueleto ruso; la mitad superior de este último, ya en tierra e indefensa, con las manos cortadas o fundidas, y no obstante todos sus pesados vínculos, desde allí continuaba odiando [...].

En esa lucha fueron frecuentes los extraños efectos de luz [...].

A veces, la rosada explosión de un robot atravesaba con su luz el blindaje transparente del cráneo de otro, iluminando su interior con un desconcertante violeta. (971)

Vemos cómo la cita musical y la intertextualidad homérica aumentan la hibridez del relato, al transformar paradójicamente la máquina de destrucción en un heroico campeón. Asistimos así a la introducción de un tema recurrente en la ciencia ficción, ilustrado en particular por Philip K. Dick: la humanización del autómeta<sup>173</sup>. Lo curioso es que tal humanización no recurra, al contrario de la ciencia ficción común, al discurso psicológico contemporáneo sino al discurso épico antiguo.

El segundo pasaje (cap. 65) corresponde a la cita de un relato de caballería que pretende reproducir un castellano pseudo-clásico mediante un hipérbaton absurdo y una parodia voluntariamente burda:

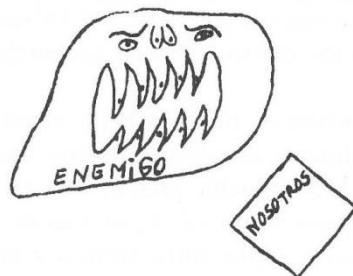
Y suspendo en este punto la narración del gigante Patojo malandante, para tornar al caballero de la blanca espada y de la estrella rugiente en el momento que, habiendo dado muerte a la bella hechicera Roxana y desencantado a los seis caballeros de la gruta de cristal despedido por éstos en gran jolgorio era, habíamos dejado lo. (493)

Al mismo tiempo que cumple con la pretensión documental de la novela, la cita de semejante documento ficticio, ajena a la trama del relato, plantea el

---

<sup>173</sup> Ver Lagoguey.

problema del género de un texto múltiple que por la vía del disparate reanuda el enciclopedismo concreto de Tolkien, o bien el aludido por Borges en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. La dimensión enciclopédica se confirma mediante la presencia de esquemas y mapas. Éstos parodian la cartografía de la fantasía heroica, preocupada por orientar al lector en vastos continentes imaginarios. Aquéllos apoyan alguna descripción técnica del texto. Todos son muy toscos y parecen dibujos hechos por un escolar negligente. Laiseca choca así con las tendencias de la fantasía que recurrió desde el inicio (con dibujantes como Arthur Rackham, 1867-1939) a una ilustración cuidadosa para potenciar la hermosura de hadas etéreas, dragones pirotécnicos, palacios bávaros, armaduras rutilantes, bosques mágicos... Desde Tolkien hasta Bodoc, la cartografía imaginaria desempeñó también, como soporte útil y exótico, un papel importante. Para Laiseca, al contrario, el dibujo representa un recurso infantil y caricaturesco, como lo demuestra esta parodia (1086) de los esquemas estratégicos, tan comunes en los manuales de historia militar:



En cuanto a los mapas, uno es burdo (109), con fronteras trazadas torpemente a vuelapluma...



... el otro (724) es la simple reproducción de un verdadero mapa de la provincia española de Soria, en torno a la que se han situado los otros países de la novela: Baskonia, Chinchán del Norte, Tecnocracia, U.R.S.S... Así se verifica una idea que el narrador había insertado al comienzo de la novela en una nota a pie de página:

Soria, en esta novela, tiene el mismo número de poblaciones y accidentes geográficos que en la realidad [...]. La diferencia consiste en que las distancias entre localidades, sus tamaños, el caudal de sus ríos y el número de habitantes, están multiplicados por tres o por cinco. Por lo demás se han conservado todos los nombres [...]. (110)

Estas ilustraciones chapuceadas crean un contraste con las tapas *kitsch* de falso cuero y letras doradas que tal vez traduzcan la ingenua o paródica voluntad del editor, si no la de Laiseca, de darle al libro un aspecto de viejo incunable, de grimorio.

De costumbre, se aprecia que la fantasía retrógrada rompa con la realidad concreta del lector proponiéndole una fascinante maravilla, hecha paradójicamente verosímil gracias a una saturación enciclopédica que se toma en serio. Laiseca en cambio esgrime ante las narices del lector el andamiaje precario, heterogéneo y arbitrario de su invención. Con todo ello, la desfachatez del autor produce un efecto profanatorio, dirigido contra la pompa tolkieniana.

*Autoría y narración*

Las transgresiones a la literatura retrógrada culminan cuando la figura del narrador se da a conocer, como autor ficticio, mediante incisos, observaciones, juicios y notas a pie de página que confunden su estatuto según un sistema semejante al de “La biblioteca de Babel”. Las notas atribuibles al narrador por ejemplo están firmadas a menudo por un tal Conde de la Laguna, que pretende estar escribiendo una suerte de saga escandinava, sin que se sepa exactamente quién es ese Conde ni en qué mundo vive (el imaginado en *Los Sorias* o en uno que mantenga una relación referencial con el universo verdadero del lector):

El Conde de la Laguna, autor de esta Edda tecnócrata, ya puesto definitivamente “en saga” (a la Sibelius), mientras cruza “en su fuerte trineo por los hielos de la triste Pohjola” de los sorias, se limita a recordarle al lector que los datos esotéricos aparecidos en esta obra son el producto de la lectura de cientos de libros de magia (“serios” y “no serios”) que consultó. Ello no significa que salga como fiador de tales hechos. O sí. (nota 15: 628)

Recuperando la estrategia de los guiños al lector desarrollada por autores como Cervantes, Sterne y Diderot, Laiseca pone en evidencia, en cuanto escritura elaborándose y *performance* progresiva, las recetas de su composición. Señalar el andamiaje de su novela pasa a ser entonces un recurso estético central. El problema es que el andamiaje revelado resulta en alguna ocasión completamente endeble, arbitrario y descarado. Por ejemplo, un personaje opina:

¿qué necesidad hay de escribir toda una historia desde el principio, desarrollar un tedioso argumento, cuando lo que uno quiere es llegar a la cúspide de un suceso? *En verdad, más de una novela en tres tomos ha sido escrita así: sólo para tener la excusa de arribar a una única frase genial, insertada en el medio.* (403)<sup>174</sup>

Por sí misma, esta opinión no merecería mayor comentario si no estuviera aclarada al pie de la misma página por una nota:

La frase aludida es esta misma, precisamente: la que va con bastardilla. Como ninguna revista quería publicármela suelta, me vi obligado a escribir *Los Sorias*. Me llevó diez años. Pido disculpas al lector por esta mala pasada (no tan “pasada”, digamos, pues aún le falta muchísimo para terminar el libro). Como mi conciencia no me deja en paz, siéntome

---

<sup>174</sup> Atrevámonos a citar Wikipedia: en la versión francesa, el artículo dedicado a Tolkien evoca una carta en la que el escritor inglés esgrime, a propósito de su propia obra, una broma idéntica. Consultado el 4/06/2010 en: <[http://fr.wikipedia.org/wiki/Tolkien#cite\\_ref-84](http://fr.wikipedia.org/wiki/Tolkien#cite_ref-84)>.

forzado a reconocer que la novela puede suspenderse en este punto. A LA FRASE ya la hemos leído [...]. (El Autor)

Caemos así en un proceso de autodenigración acerca de las intenciones del autor que recuerda el descaro asumido por César Aira en varios de sus textos teóricos (ver VII, A, 2). Con la poética de Aira, el “irrealismo lógico” de Fresán<sup>175</sup> y el “realismo delirante” de Laiseca, se pone en evidencia un tipo de escritura, muy productiva en la literatura argentina contemporánea, basada en lo estrafalaria, la negligencia y el disparate.

### *Intertextualidad y citas*

Paralelamente al desparpajo que acabamos de describir, el narrador maneja sin prejuicio las referencias más dispares. Sabemos que la cita produce una intertextualidad explícita, ya que permite injertar en la narración un texto anterior con el cual el narrador expresa cierta proximidad. En *Los Sorias*, la cita asume a menudo –como tantos otros elementos empleados por Laiseca– una función paródica. Por ejemplo, la referencia apunta no la obra culta que encarnaría un principio de autoridad entre intelectuales eruditos (lo que hace Piglia en *La ciudad ausente* cuando cita a Macedonio Fernández o a James Joyce), sino la lectura infantil, el *best-seller* popular carente de prestigio, como la novela *Tarzán de los monos*:

Pero, como en las novelas de Tarzán, conviene que suspendamos aquí esta interesante historia y efectuemos un *racconto*. (302)

Al no citar ni autor ni título, sino sólo el personaje a secas, el narrador se somete al espejismo realista (Tarzán más concreto que Burroughs) y entrega una información trunca, acatando los modelos de recepción ingenuos e incultos. Ahora bien, lo inculto, como en el caso de Cortázar y de su *Fantomas...*, es una simulación humorística:

El magnánimo lector deberá perdonarme la puñalada tramera de esta digresión que produjo en el relato rupturas discontinuizantes. Es medio hincha pelotas, lo reconozco. No

---

<sup>175</sup> A propósito del “irrealismo lógico”, ver Areco Morales (54). Las expresiones inventadas por Fresán y Laiseca recuerdan, por el oxímoron, el “realismo mágico” y lo “real maravilloso”, gracias a lo cual parecen reivindicar la sucesión de esos prestigiosos registros literarios.

obstante era la única forma que tenía de poder escribir: “Pero, como en las novela de Tarzán, conviene que suspendamos aquí esta interesante historia y efectuemos un *racconto*”, ese chiste excelente. Prometo no hacerlo más. Eso espero, al menos. (304)

La dimensión autoirrisoria de esta confesión de debilidad se confirmará páginas más adelante:

Pero creo que el autor ha leído en su adolescencia demasiadas novelas de Tarzán, pues otra vez se está adelantando a los acontecimientos. (334)

La burla sube todavía de tono en una nota de la página 601:

El Conde de la Laguna, autor de esta saga, edda, Kalevala o epopeya, bajo influencia directa de las novelas de Tarzán, estaba a punto de adelantar la trama o acción, diciendo que unos pocos días después el profesor abandonaría para siempre la casita del cementerio, sin tratar de recuperar sus aparatos y ni siquiera despedirse de Personaje; pero, por fortuna, nuestro amigo el Conde supo contenerse a tiempo.

Los efectos de la nefasta influencia de la que se queja “el autor” consisten en llevarlo a reincidir en la prolepsis, salto en el tiempo que cumple en la literatura popular con una función de suspenso, adelantando fragmentos de intriga que habrán de resolverse luego dentro de una narración más prolija. Pero ese sistema tampoco es ajeno a la novela culta, que lo ha empleado para descomponer el relato continuo. Es decir que las burlas de Laiseca se sitúan entre dos aguas, al parodiar con un mismo recurso tanto las recetas del relato popular como las del relato culto. En última instancia, todos estos chistes revelan la capacidad de la voz narradora por organizar una compleja autorreferencialidad, manifestada mediante la negligencia, el guiño pesado, el tono populachero. El arte poética de Laiseca se presenta así como una jerga compartida entre astutos expertos –el autor y el lector– que dominan con tanta soltura los juegos intertextuales que ya no incurren en la ingenuidad de tomárselos en serio. La literatura se transforma en una broma entre iniciados (lo que los anglosajones llaman *private joke* o *inside joke*). Y la iniciación ha de merecerse; de ahí que Laiseca cultive los caracteres que hacen de su novela esa “obra maestra desconocida” de la que hablara Piglia en el prólogo: amplitud monumental; formato de un volumen ilegible en el tren o en el ómnibus



que impide las prácticas modernas y antisolemnes de lectura; discontinuidades de una trama plagada por innumerables repeticiones...

Variando el sistema de referencias a textos ajenos, existen también citas herméticas e implícitas. En esa perspectiva cabe hablar de dos referencias problemáticas, una a *Crisis on Infinite Earths* (1985-1986)<sup>176</sup> y otra a *Les larmes d'Éros* (1961) de Georges Bataille. La primera es problemática porque plantea una incertidumbre acerca de la fecha de escritura de *Los Sorias*; la segunda porque proviene de un ámbito más culto que el de las referencias explícitas que Laiseca suele esgrimir.

La fecha y firma insertadas por el autor al final del texto rezan que la obra publicada en 1998 fue terminada el 27 de febrero de 1982. Sin embargo llama la atención la semejanza que el relato mantiene con obras posteriores a 1982, como las del ciberpunk estadounidense o como *Crisis on Infinite Earths*. Se plantea pues una incógnita: o bien Laiseca se anticipó casualmente a muchas de estas invenciones, o bien el escritor argentino enmendó ampliamente su novela después de 1982<sup>177</sup>. Estudiemos el caso. Los doce episodios de *Crisis on Infinite Earths* empezaron a publicarse a partir de 1985. En un campo de batalla compuesto por mundos paralelos y épocas diferentes, el cómic describe la guerra definitiva por la preservación o la destrucción del mundo que traban un tal Monitor, cabecilla de todos los superhéroes, y su enemigo Antimonitor, dueño de la antimateria y de una tecnología de destrucción cósmica. Mundos paralelos, máquinas monumentales, Monitor y Antimonitor, materia y antimateria, confusiones temporales... todo ello recuerda varios elementos de *Los Sorias*: el título de Monitor atribuido al dictador de Tecnocracia, las confusiones temporales entre mundos paralelos, el conflicto entre Ser y Anti-ser... Tantas correspondencias parecen difícilmente casuales y señalan el carácter ficticio de la fecha final indicada por el escritor –lo cual confunde aún más la figura del autor (ya no el fictivo Conde de la Laguna, sino el “verdadero” Laiseca).

Entre las referencias implícitas, alguna culta llama también la atención en un sistema dominado por lo popular. En el capítulo 22 (158), el Monitor hace descarnar a un condenado por sus verdugos chinos y renuncia a quemar a otro

---

<sup>176</sup> Historieta en doce episodios publicada en los Estados Unidos, guión de Mav Wolfman, dibujos de George Pérez, Dick Giordano y Jerry Ordway, Ediciones DC Comics.

<sup>177</sup> O bien los autores de *Crisis on Infinite Earths* leyeron el manuscrito de Laiseca...

vivo porque “sería inhumano”. Recordemos que *Les larmes d’Éros* de Georges Bataille reproduce fotos del suplicio chino de la descarnadura<sup>178</sup>. Las notas de las fotos indican que la víctima había sido condenada a ser quemada antes que el emperador reemplazara el suplicio inicial por “humanidad”. No importa aclarar, con Jérôme Bourgon, que las notas sean históricamente erróneas<sup>179</sup>. Sólo vale comprobar cómo el sadismo en *Los Sorias* aprovecha intertextualmente la reflexión de un prestigioso intelectual francés, recogida en una sulfurosa obra de escasa difusión. En Laiseca, el sadismo consigue así una justificación culta al prolongar secretas ocurrencias sacadas de la obra de Bataille, pero también de relatos nacionales como *El fjord* (1969) y “El niño proletario” (1973) de Osvaldo Lamborghini o *El frasquito* (1973) de Luis Gusmán.

Este juego de citas herméticas incita a estudiar la manera en qué el escritor usa las referencias con el fin de situar su obra en el campo literario general. Primero, llama la atención lo popular de muchas de ellas (el caso de Bataille es algo excepcional) que no sólo remiten a novelas de entretenimiento como las de Edgar Rice Burroughs sino también a historietas infantiles como *Saturno contra la tierra*<sup>180</sup> (539). Incluso cuando se nombra a un autor culto, se escoge al famoso Shakespeare y se recupera, adaptándolo al imaginario ideológico tecnócrata, su ineludible “ser o no ser”:

De un tirón arrancó la calavera de Tofi. Sosteniéndola en su palma siniestra dijo:

–Ser o Anti-ser. Ésta es la cuestión. (421)

En su época ya, advirtiendo cuán popular era la cita, Quino la había mutilado por boca de Manolito, burlando la degradación vulgar de la referencia erudita (Quino: 511):

---

<sup>178</sup> Se trata probablemente de las mismas fotos que Wong muestra a Oliveira en *Rayuela* de Cortázar.

<sup>179</sup> Ver Bourgon. La nota incorrecta habría sido añadida por Lo Duca, ayudante de Bataille.

<sup>180</sup> A propósito de este cómic, escribe Josep J. Pulido: “En Europa la crisis social, el auge del fascismo y la inminente Segunda Guerra Mundial marcarían la década de los 30. La primera gran serie de CF fue *Saturno contra la Tierra*, de Giovanni Scolari dibujada el año 1936.”



Laiseca inserta su novela en una red compuesta por novelas de aventuras de comienzos del siglo XX, historietas juveniles olvidadas, obras cuyo cariz cultural ha sido filtrado y alterado por la difusión popular... En un campo literario marcado por la sofisticación pigliana (heredera a su vez de la sofisticación borgesiana) todo ello produce un efecto de ruptura vanguardista con respecto a la norma dominante que prefiere, justamente, la referencia a Borges, Arlt y Joyce, y no a Superman (422), Tarzán (302) y Chita (424). Así es como el recurso intertextual a una cultura globalizada juvenil –representada por obras chapuceadas de difusión masiva– invierte los valores intelectuales: lo original no es más la referencia alta, sino la cita de un producto de serie B o incluso de serie Z. Más aún, estas citas extraídas de la subcultura pueden ser herméticas y tomar a su vez una forma erudita cuando remiten, sin nombrarla, a una obra totalmente olvidada. Tenemos un ejemplo de ello cuando el narrador reproduce una tarjeta de los Archivos de Tecnocracia que recogen datos grabados mediante un gigantesco dispositivo de vigilancia:

De una tarjeta electrónica extraída al azar:

“–¡Perdóneme Guru! ¡No me echas al foso de las serpientes venenosas, oh Jefe de los Estranguladores de Bombai!... ¡Poeta épico de Kali Yuga!...

El Maestro, rechazando delicadamente con un gesto de la mano:

–De nada te han de valer los elogios como cometas un nuevo error.” (305)

La referencia, identificable sólo por un fanático de cine de terror de los años sesenta, evoca *Los estranguladores de Bombay*<sup>181</sup>. Es decir que Laiseca construye su material intertextual según un método que podría recordar la manera

<sup>181</sup> Película inglesa dirigida por Terence Fischer, protagonizada por Guy Rolfe y Jan Holden (1959); título original, *The stranglers of Bombay* (datos recogidos el 12/07/2013 en: <[http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Stranglers\\_of\\_Bombay](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Stranglers_of_Bombay)>).

en que funcionan, broma privada de por medio, los públicos fanáticos contemporáneos que hemos descrito en la introducción del capítulo IV: hermetismo y especialización maniática; registro de la información más mínima; colección de productos culturales masivos y descartables, desechados por la sucesión de modas...

### *Autorreflexividad*

La manera en que Laiseca maneja las referencias se manifiesta también en las opiniones que ciertas obras literarias inspiran a sus personajes, opiniones que objetivan un debate estético interno, aludiendo a las propias elecciones poéticas de Laiseca. Acá tampoco encontramos la docta metatextualidad con que los personajes de Ricardo Piglia comentaban en *Respiración artificial* las obras de Borges o de Kafka. Al contrario, se trata a menudo de observaciones estadísticas acerca de la ocurrencia de cierta palabra en una novela de Henry Rider Haggard (539) o de la cantidad de letras en el *Amadís de Gaula* (cap. 66). Ese elemento estadístico, como lo sugiere Piglia en el prefacio, es considerado por Laiseca como constitutivo de su estética, la prolijidad de *Los Sorias* imponiéndose luego como un hecho estructurante y artístico fundamental:

[...] el repertorio de lo que llamamos literatura argentina no forma parte del horizonte de Laiseca: tiene otros escritores y otras tradiciones en la cabeza. Por ejemplo admira a Mika Waltari (*Sinuhe, el egipcio*), y a veces (cuando está desanimado) piensa en Joyce y puntualiza que *Los Sorias* es más grande que el *Ulises*. Tiene razón, lo ha medido y le lleva (Laiseca a Joyce) una ventaja de 30.000 palabras. (7)

Escribir tan largo, o más, que Burroughs, Joyce (pero no que Ponson du Terrail)... ha de ser el desafío de Laiseca. Y la hazaña de haberlo logrado, por encima de cualquier otra cualidad literaria, es presentada con toda desenvoltura a través de Iseka 42.008 ABSZ (¿proyección trunca de Laiseca?). Al intercambiar opiniones acerca del *Amadís de Gaula* con un amigo suyo, este personaje emplea un símil militar muy significativo:

Cada tanto [Iseka] llamaba a la Monitoría de las Lenguas, para decirle al Kratos qué porcentaje del *Amadís de Gaula* llevaba leído. Ejemplo: “Leí la décima parte”. O si no: “Ya terminé la cuarta parte”. Días más tarde: “La mitad. Cuesta arriba. Horrisono”. Y un poco después, como si leer el *Amadís* fuese una epopeya por lo menos tan grande como

escribirlo: “Acabo de pasar por las armas a las nueve décimas. Mis tropas ya tomaron Minsk, Smolensko y Moscú, pero los rusos no se rinden y no se rinden. –Con severa decisión: –Triunfaremos, no obstante. Transmito sin falta la siguiente orden absoluta: ¡tomen Gorki! Con voluntad férrea e implacable llegaremos a los Urales antes de fin de año [...]” (503)

Algún lector de Laisecca se extrañará de que el autor haya anticipado en Iseka su propia reacción con respecto a *Los Sorias*, ya que una novela tan larga, que cuenta con tantas discontinuidades, sugiere una estrategia de lectura por agotamiento mutuo (lector *versus* texto) muy semejante a la que se aplica acá al *Amadís*. Ello revela a todas luces el cinismo de Laisecca, cinismo confirmado en esta parodia de la novela por entregas y de su sistema artificial de repasos:

Tengo la esperanza de que el lector recuerde aunque más no sea levemente el final de aquel lejano capítulo, donde los señores Crk Iseka y Moyaresmio Iseka –nuestros dos linyeras amigos– se disponían a llamar por teléfono a la Monitoría de las Lenguas [...] utilizando para comunicarse una cierta ficha trucada [...]. (559)

El repaso que repite, para recordarlo, algún acontecimiento anterior, tiene cierta justificación dentro de la obra larga derivada de la literatura por entregas. En Laisecca, el procedimiento alcanza sin embargo un carácter crudo y arbitrario. El capítulo 35 (241), por ejemplo, repite un diálogo del capítulo 25 (175) –sin cambiar una coma, acotaciones incluidas– con el pretexto de reproducir el momento en que la conversación original es escuchada secretamente por magos enemigos. Como la repetición se hace desde un punto de vista diferente, las acotaciones originales adquieren una perspectiva contextual inadecuada, lo cual no inquieta al narrador.

Las repeticiones no caracterizan sólo el mismo hecho, sino hechos semejantes ocurridos sucesivamente. Se pueden citar por ejemplo, capítulo 58, las largas y detalladas representaciones de suplicios aplicados en el Centro de Computación de Torturas de Tecnocracia a los opositores políticos. Capítulos antes (cap. 25: 179), se había citado la novela de un tal Zafirón Iseka, *El príncipe Yen*, que describía un infierno chino bastante semejante a ese Centro de Computación. Es decir que la impresión de repetición no sólo proviene de la acumulación de torturas propias a un infierno, sino de la sucesión de infiernos. Y el tono jocoso de tales escenas no facilita la lectura: en el contexto argentino de

los noventa<sup>182</sup>, se puede cuestionar la oportunidad de representar torturas de manera humorística y repetida, cuando algunos años antes se había podido leer en *Nunca más*<sup>183</sup> el insoportable testimonio de torturados verdaderos.

Ese proceso iterativo de lo sádico produce largas pausas descriptivas en el desarrollo de los acontecimientos ficcionales y evidencia el descontrol libidinal de la voz narradora. Para comprender el alcance de esa repetición sádica, recurramos al prisma que Bataille emplea para leer *Les cent vingt journées de Sodome* de Sade donde se describe un castillo de Silling que ha servido probablemente de modelo a Laiseca. Según Bataille, sólo una enumeración sistemática y fastidiosa que agotara todas las maneras de tormentar y destruir a la humanidad podía satisfacer, a modo de devoción y de rito, el impulso de Sade por la aniquilación, incluso hasta la última consecuencia que lleva el propio verdugo a transformarse en víctima (Bataille: 88).

Todo ello permite decir que *Los Sorias* funciona en circuito cerrado como un monstruoso uróboros. Autoenciclopedia tartamuda y repetitiva, produce el catálogo dentro del cual el narrador saca referencias para seguir adelante en su escritura atolondrada y profusa. La creación laisequiana se nutre por lo tanto no sólo de textos ajenos, sino del texto propio, en permanente reelaboración, repetición y devoración.

### *Conclusión*

Ensamblado de textos dispares, confusiones de la autoría, empleo a contracorriente de las ilustraciones, descontrol libidinal y descaro de la voz narradora, ramificación de la diégesis mediante el dispositivo del menor esfuerzo repetitivo... *Los Sorias* asocia –mediante una forma que aniquila la literatura grave– la invención problemática (distopía sadista y ciberpunk), la fantasía retrógrada (heroísmo épico y magia) e incluso la invención sofisticada y autorreflexiva (narración inestable y ambigüedad de las referencias imaginarias o reales). Implementa además una profusa intertextualidad en la que William Shakespeare se codea con Bram Stoker, Georges Bataille con Edgar Rice Burroughs, Jorge Luis Borges con Sax Rohmer, el *Apocalipsis* con *Crisis on Infinite Earths*... Tal heterogeneidad provoca una gran discontinuidad, un

---

<sup>182</sup> La novela aparece en 1998, cuando se discutía todavía la oportunidad de perdonar los crímenes perpetrados por los militares.

<sup>183</sup> Ver CONADEP.

traspapeleo genérico reforzado por el recurso a un sistema de repeticiones que enfatiza hasta lo disparatado los procesos de la literatura por entregas. La novela refleja así un modelo de creación vanguardista, subvirtiendo tanto el canon popular por su aspecto monumental, hermético y paródico, como el canon culto por su desfachatez y su exhibición populachera.

Hemos observado, acerca de Aira, que el cultivo de lo estrafalario atropella el contrato de lectura y compromete la posibilidad, por parte del lector, de suspender su incredulidad. Al escribir una enciclopedia casi ilegible por su tamaño y por su contenido, Laiseca exagera el problema hasta dar a entender que su objetivo es impedir que el lector lea su novela hasta el final. Como si el propósito de la escritura fuera ganarle al lector por *knock-out* antes del último round. El famoso “cross a la mandíbula” que Arlt evocara en el prólogo de *Los lanzallamas* (1931) se transforma en paliza cruda.

## C. Liliana Bodoc: fantasía *new age*

Tras la ocurrencia neovanguardista y estrafalaria, nos toca retirarnos a una posición más convencional y ecuménica: la de la fantasía retrógrada. Según el modelo de Tolkien, la trilogía de Liliana Bodoc (2000-2004) relata una guerra definitiva entre dos mundos, el de las Tierras Antiguas y el de las Tierras Fértiles. Mientras éstas recuerdan en muchos aspectos, en particular decorativos y onomásticos<sup>184</sup>, una América precolombina en la que criaturas y hombres viven en armonía, aquéllas figuran un mundo sombrío, caricatura de una Europa destructora, imperialista y totalitaria. La novela propone así una alternativa a la historia de la Conquista ya que ese Nuevo Mundo de fantasía, unido y preparado para la guerra, logra vencer al conquistador e incluso amenazarlo en su propio santuario. Para sustentar esa dicotomía y con el fin de sugerir cierta dimensión mítica, la novela asocia episodios inspirados por la mitología precolombina, arquetipos generados por las culturas amerindias e imágenes forjadas por los primeros exploradores europeos de América.

### *Narración y estructura*

A propósito de la intención que la impulsó a escribir *La saga de los Confines* Liliana Bodoc ha declarado:

La épica me pareció el cauce razonable, sensato y cómodo [...] para contar la historia que yo quería contar. Es decir, la historia de un genocidio, la historia de una conquista y de una lucha [...] por la libertad [...]. Así empezó *La saga de los Confines* [...]: teniendo ganas de hablar sobre el genocidio que significó la conquista de América [...].<sup>185</sup>

Acontecimientos portentosos y continentales, discurso épico y conmemorativo..., las frases introductorias que abren *Los días del venado* asientan paradójicamente una memoria definitivamente perdida que se pretende rescatar:

---

<sup>184</sup> Citemos por ejemplo los personajes siguientes: Molitzmós, Wilkilén, Piukemán... que recuerdan al Moctezuma azteca y a los Newén, Troncomán y Peyemán del área araucana.

<sup>185</sup> Entrevista realizada en junio de 2006 (nombre del entrevistador no señalado). Consultada el 17/01/2008 en: <[http://www.buenosaires.gov.ar/areas/com\\_social/audiovideoteca/bodoc\\_texto\\_es.php](http://www.buenosaires.gov.ar/areas/com_social/audiovideoteca/bodoc_texto_es.php)>.



Y ocurrió hace tantas Edades que no queda de ella ni el eco del recuerdo del eco del recuerdo. Ningún vestigio sobre estos sucesos ha conseguido permanecer. Y aun cuando pudieran adentrarse en cuevas sepultadas bajo nuevas civilizaciones, nada encontrarán. (2000: 9)

Renglones más adelante, prosigue el narrador:

He venido a dejar memoria de una grande y terrible batalla. Acaso una de las más grandes y terribles que se libraron contra las fuerzas del Odio Eterno. Y fue cuando una Edad terminaba y otra, funesta, se extendía hasta los últimos refugios. (9)

Este inicio expresa claramente algunos de los dispositivos centrales de la novela:

1. Presenta al narrador como instrumento de una mediación mágica. Capaz de devolverle al público una memoria totalmente perdida, pretende cautivar con la dimensión extraordinaria y mítica de la historia relatada. El recurso tiene mucho que ver con el arte de juglaría y los procedimientos de la literatura oral.
2. Sugiere que el tiempo primitivo del mito, ajeno a la historia, es interrumpido por el acontecimiento nefasto. Ello refleja el paso entre lo que Eliade presentó como un tiempo arcaico y cíclico, reversible, sin acontecimientos históricos, y un tiempo irreversible, jalonado por las catástrofes históricas. Según una idea muy difundida de la visión evolucionista, ese mismo paso separaría las sociedades tradicionales, de mutaciones lentas, y el mundo occidental, encarrilado en un progreso rápido. Con el encuentro colonial, el paso se transforma en choque. *La saga de los Confines* puede leerse por lo tanto como una alegoría de la historia colonial.

Esa alegoría organiza su estructura externa adaptando el modelo ternario impuesto por la edición del *Señor de los anillos* y las pautas de la novela por entregas. En efecto, para facilitar su recepción por un público inexperto en el manejo de materiales diegéticos dilatados, las novelas populares largas recurren a una segmentación repetitiva –sinusoidal diría Eco (1978: 68)– basada en: (1) repaos (que permiten recordar hechos anteriores); (2) sucesiones de tensiones y distensiones (acción pura, muertes, actos heroicos o innobles... seguidos por victorias, descansos del héroe, cuadros sentimentales, debates entre los

personajes); (3) escenas que repiten una buena ocurrencia dramática.... No ha de extrañar que la fantasía heroica de Bodoc se regule según esa organización episódica: más allá de la diferencia entre su típica estructura ternaria y la sincopada de los *Mystères de Paris* o del *Comte de Monte-Cristo*, la preocupación por facilitar una recepción estirada durante centenares de páginas y varios años de edición inspira en ambos casos el recurso a ciclos más o menos repetitivos.

### *Referencias retrógradas y “kitsch”*

Ya hemos evocado cómo los modernistas, mediante el anacronismo y el exotismo, creaban mundos quiméricos. El recurso se puede calificar de “kitsch”, entendiendo la palabra como la hibridación arlequinesca de referencias dispares y dispersas. La fantasía épica lo emplea ampliamente, como lo comprueba Tolkien, que funde las tradiciones míticas celtas, germánicas y escandinavas... dentro de una imaginaria caballerescas recogida de Walter Scott, de Chrétien de Troyes y de Snorri Sturluson. El gesto no es tan novedoso: ya la poesía prerromántica del siglo XVIII, alemana e inglesa, había conseguido en los *Eddas* escandinavos, en el fraude de Ossian y en la leyenda de los Nibelungos, mucho material nuevo para romper con el clasicismo de corte grecolatino<sup>186</sup>. Otro ejemplo mayor de lo “kitsch” es la visión wagneriana que inventa una saga germánica a partir de ingredientes escandinavos para fabricarle una rancia justificación mítica al nacionalismo alemán. Igualmente “kitsch” es la reivindicación nacionalista del héroe medieval. ¿Cómo considerar si no la recuperación franquista del Cid<sup>187</sup> o el retrato de Hitler en armadura (*Der Bannertrager*, Hubert Lanzinger, 1934)? La fantasía épica también exalta un héroe cuyos atributos saca de una confusa olla podrida. Y de la misma manera en que el rulo sobre la frente había de mostrar en el *Julio César* de Mankiewicz el carácter propiamente romano de los personajes barrocos interpretados por Marlon Brando o James Mason (Barthes: 27-28), la armadura lustrosa y la espada brillante han de reflejar en cualquier contexto el ideal caballeresco<sup>188</sup>. Recurso estereotipado a los objetos, transformados en iconos

---

<sup>186</sup> Ver Van Tieghem (73-84).

<sup>187</sup> Ver Le Goff (98).

<sup>188</sup> El recurso a tales accesorios en la ya larga historia del cine de caballería demuestra la pregnancia de la convención: *Knights of the Round Table*, Richard Thorpe, 1954; *Excalibur*, John Boorman, 1981; *First Knight*, Jerry Zucker, 1995...

inconfundibles, pero también mezcla de mitos, de leyendas, de aparatos sagrados y folclóricos múltiples: así se da lo “kitsch” en la fantasía épica.

Liliana Bodoc compone mezclas semejantes, pero el mundo que domina en *La saga de los Confines*, por lo menos si se considera el punto de vista visual sugerido por las descripciones, no es sólo indoeuropeo sino también amerindio. Sea dicho de paso, el mundo amerindio, como tierra exótica propicia a la aventura y al descubrimiento, es capaz de rivalizar en la imaginería occidental con el mundo medieval<sup>189</sup>. Tolkien señalaba que en su época de niño lector experimentaba poco interés por *Alicia* pero encontraba en los indios, habitantes de universos arcaicos y selváticos, casi tanto provecho como en los caballeros de la Mesa Redonda (Tolkien: 171). No obstante, si las novelas y el cine del oeste han popularizado una estereotipada imaginería “piel roja”, la fantasía heroica, por lo general, se ha mantenido alejada de esa referencia. *La historia sin fin* de Michael Ende, protagonizada por un joven Atreyu de rasgos amerindios, representa una excepción. El hecho de que Bodoc rompa con el aparato medieval y escandinavo de Tolkien, sustituyendo torres almenadas, ponis y magos de capirote por pirámides, jaguares y chamanes, se puede considerar por lo tanto como un desplazamiento genérico. Mediante un hábil cambio de referencias, Bodoc ofrece de ese modo al lector americano una fantasía que estimula las secciones autóctonas de su enciclopedia, secciones hasta entonces muy poco activadas por la fantasía retrógrada.

Lo que Bodoc cumple en el ámbito decorativo, también lo hace en el mítico: si los mitos que inspiran Bodoc y Tolkien se asemejan por proceder de universos antiguos cuyos elementos mágicos han sido naturalizados, el escritor inglés saca a relucir sagas y eddas escandinavos mientras que la mendocina solicita los mitos amerindios, pero también, más singularmente, las fábulas secretadas por la mente medieval de los conquistadores que exploraban un mundo desconocido. Así es como la novela transpone por un lado la creación del sol de la mitología azteca<sup>190</sup> y el uso, evocado en el *Popol-Vuh*, de la saliva para la

---

<sup>189</sup> Ver por ejemplo cómo el exotismo americano inspiró los libretos de varias óperas barrocas: *The Indian Queen* (1695) de Dryden, Howard y Purcell; *Montezuma* (1733) de Giusti y Vivaldi; *Les Indes galantes* (1735) de Fuzelier y Rameau.

<sup>190</sup> Nos referimos al mito en el que Nanahuatzin y Tecuciztécatl se echan a una hoguera para transformarse respectivamente en el sol y en la luna (ver Krickberg: 28-33). El episodio inspirado de este mito relata cómo el pueblo de los zitzahai se echa a su vez al fuego para escapar a las invasiones enemigas y alcanzar el “tiempo mágico” (Bodoc, 2002: 164-170).

concepción de seres sobrenaturales. Y por otro menciona sirenas, que recuerdan aquéllas que Colón vio durante uno de sus viajes, y se describen ciudades tan maravillosas como la Tenochtitlan descubierta por Bernal Díaz del Castillo<sup>191</sup>. Incluso, la historia de los encuentros entre América y Europa le permite a Bodoc poner algunos rubios altos, descendientes en este caso de un pueblo de navegantes originarios de las Tierras Antiguas, avatares de los vikingos verdaderos.

En lo ideológico, la misma distinción aparece entre el maestro y su epígona. Los personajes de Tolkien actualizan los valores feudales de la caballería y de la épica europea, adaptándolos, como ya lo hemos observado, a los conflictos bipolares y universales del siglo XX. Los personajes de Bodoc, al contrario, promueven la recuperación de los principios ecológicos y espirituales atribuidos a las tradiciones indígenas, en oposición con los valores occidentales, atascados en el callejón sin salida de la contaminación ambiental y de la deshumanización industrial y financiera. A propósito de esta sustitución de las fuentes de inspiración, Sylvia Iparraguirre escribe, en un artículo breve pero penetrante que expone las características básicas de la “fantasy”:

Si bien somos herederos y deudores de la tradición europea, como americanos tenemos la oportunidad de entrar en contacto con un mundo arcaico del mito y del *epos* muy distinto: el mundo de las civilizaciones precolombinas. Señalar esta posibilidad no apunta a una absurda necesidad de existir frente a la fuerza de lo heredado; indico que existe un espacio valioso en potencia de historias. Si queremos, contamos con otras fuentes y otro folclore que aportar al universo imaginario de las sagas. (Iparraguirre: 21)

Podemos considerar que Bodoc cumple con este programa de americanización de la fantasía épica, dominada hasta entonces por las genealogías literarias europeas, gracias a lo cual participa en diversificar el género

### *Humanitarismo*

En la obra de Bodoc se transparenta también la perplejidad provocada por los genocidios del colonialismo y del nazismo, los cuales han hecho perder tantas ilusiones acerca del equilibrio entre el bien y el mal. Ello justifica la influencia en *La saga de los Confines* de las ideologías humanitarias modernas, que sostienen la

---

<sup>191</sup> Ver el episodio en el que el guerrero de un pueblo de chozas, Dulkancellin, descubre la hermosa ciudad de Beleram y su monumental Casa de las Estrellas (Bodoc, 2000: 148-149).

dignidad de todos los hombres y el respeto por las culturas llamadas autóctonas, en oposición a las culturas imperialistas, a la mundialización uniformadora, al totalitarismo deshumanizador... Desde ese punto de vista, Bodoc refleja la creciente influencia del etnicismo y del humanitarismo que renovaron, tras las interpretaciones exclusivamente marxistas, el juicio histórico al colonialismo (ver las reflexiones expuestas en III, B). Para terminar de completar el panorama, añadamos que el interés por las culturas indígenas no viene sólo del horizonte revisionista e histórico que acabamos de evocar. Procede también de un contexto de crisis ecológica que inspira el rechazo de un utilitarismo depredador y favorece el descubrimiento de una espiritualidad indígena, chamánica y animista, menos atentatoria a la naturaleza. Esa tendencia cobró vigencia particular gracias al movimiento informal y polifacético del *new age*.

Humanitarismo; historia alternativa en la que los pueblos tradicionales vencen a los conquistadores; exaltación de un telurismo *new age* contra el prometeísmo del *homo faber*; magia negra contra magia blanca; maldad totalitaria y esclavista; heroísmo épico... todo ese *pot-pourri* estructura el aparato espiritual e ideológico, tan “kitsch” como su aparato temático, de *La saga de los Confines*.

### *Conclusión*

Esta reflexión nos ha permitido evocar el marco general en el que se sitúa la fantasía retrógrada de Liliana Bodoc. Es decir, desde el punto de vista ideológico y temático: “kitsch”, validación *new age* de las culturas indígenas, proposición escapista de una historia alternativa...; desde el punto de vista formal: sistema sinusoidal, repetición, relación con las literaturas (orales) arcaicas y el folletín... La trilogía de la escritora argentina es una manifestación más de un género literario cuya difusión actual no se explica únicamente por un fenómeno de moda. Habría que ver si la recuperación de figuras épicas, la utilización de leyendas originales como fuente de lo maravilloso, la constitución de un mundo alternativo en el que el lector se consuela de las grandes catástrofes históricas... no expresan una aclimatación moderna del pensamiento mítico, que ya no se encarna en relatos fundacionales y dogmáticos, sino en un sutil juego de ficciones. Eso comprobaría que el mito, en su versión actual, no reglamenta más las normativas sociales como el mito arcaico, pero tampoco nutre un aparato intertextual erudito como el mito literario (ver I, A, 1). Se despliega al contrario –

tal como lo sugería Gorodischer en *Kalpa imperial* al hibridar mitología griega y cine hollywoodense— en el universo del entretenimiento popular, ofreciendo al lector un consuelo y un refugio con respecto a la realidad. La fantasía retrógrada vuelve a plantear así el viejo debate acerca del compromiso político en literatura, ya que cuestiona aspectos alienantes de la sociedad occidental, pero según los modos inocuos de lo maravilloso, proponiendo un escape que distrae de una profunda especulación ideológica. De ahí que el éxito de la fantasía heroica manifieste el desarraigo doctrinario de su público, joven en su mayoría, y la voluntad de barajar nuevos imaginarios políticos, flexibles y fragmentarios, centrados en la ecología, lo multiétnico y lo mágico. Sería interesante comparar esa elección de nuevas formas políticas con la posición de Gorodischer, quien, al terminar la dictadura militar, reflexionaba sobre el buen gobierno a partir de las tradiciones clásicas, humanistas e ilustradas. También será interesante compararla con la opinión de Cohen, que evoca justamente en términos críticos la dimisión ideológica de la sociedad actual, dominada por la política espectáculo.

## D. Marcelo Cohen: ciencia ficción verosímil

Abandonemos pues los decorados arcaicos de *La saga de los Confines* por los futuristas de *Donde yo no estaba*. Marcelo Cohen expone en esta novela un universo alternativo coherente a través del diario de Aliano D'Evanderey, personaje más preocupado por plantearse preguntas existenciales que por describir un entorno que debiera parecer algo exótico al lector verdadero.

### *Realidad alternativa*

El universo de la novela se extiende por un archipiélago, el Delta Panorámico, cuyas fronteras nunca se traspasan, ni siquiera de manera alusiva, de modo que se mantiene oculto el mundo circundante<sup>192</sup>. La isla habitada por el narrador, la única verdaderamente descrita, se llama Isla Múrmora. La difusa referencia a otras islas, como la Isla Zerling o las Balugas, no proporciona una representación geográfica general. En realidad, dicho universo ha sido expuesto por primera vez en *Los acuáticos* (2001) y su exploración se ha prolongado en las novelas posteriores del autor<sup>193</sup>. Así, *Donde yo no estaba* constituye una etapa en la elaboración progresiva de un mundo imaginario particular. Entrevistado por Mario Libertella en 2014, Cohen explicaba:

En el caso del Delta panorámico hay una relación temática interna de todo ese material, que es de valencias múltiples. Al principio no muy fuertes y progresivamente cada vez más estrechas a medida que lo fui inventando. Es la historia de un mundo cuya virtualidad se vuelve más intensa a medida que lo fui escribiendo. Entonces se va volviendo más denso, se va poblando, tiene sus correspondencias idiomáticas, sus constancias de jerga, tiene flora, tiene fauna, una incipiente geografía. Yo empecé a escribir esos primeros cuentos de Delta panorámico y las primeras novelas que suceden ahí en la Argentina, cuando volví de España después de mucho tiempo, porque le tenía mucho miedo al realismo argentino. (Libertella: 6)

---

<sup>192</sup> Se piensa en el Delta argentino pero la variedad de los paisajes descritos contradice esa intuición. Además, Cohen se ha interesado a menudo por universos insulares, propicios a la introspección o a un juego de tensiones claustrofóbicas y agorafóbicas. Ver *El sitio de Kelany*, 1988 y *El oído absoluto*, 1989. Otro ejemplo: la isla-presidio de "La ilusión monarca" (Oeyen: 258).

<sup>193</sup> *Impureza* (2007), *Casa de Ottro* (2009) y *Balada* (2011).

O sea, la invención de este mundo por parte de Cohen se inició como una terapia contra el realismo argentino (y la realidad) y pasó luego a constituir progresivamente –como lo hicieran en otra escala Terry Pratchett o John R. R. Tolkien– un universo cada vez más denso, completo y extensivo. Lo imaginario como exploración y resistencia contra la realidad es un propósito que merece ser meditado ya que no hay que confundirlo con el escapismo de una escritora como Liliana Bodoc. Leamos el estudio de Christian Estrade que muestra hasta que punto Cohen se preocupa, desde los años 90, por discutir realidades que no son materiales sino ideológicas y mentales. Si escribe contra la realidad desde la ciencia ficción, no es para huir de ella; es para encararla críticamente en sus manifestaciones sensibles y políticas, manifestaciones que nuestra sociedad del simulacro viene alterando de manera cada vez radical:

la escritura de Marcelo Cohen está profundamente anclada en una matriz realista que a veces produce *efectos de lo irreal*: el relato tropieza a veces con lo fantástico, a veces se viste de ciencia ficción. Estas derivas, que aparecen desde los cuentos de *El fin de lo mismo*, dejan de lado la conqusita del espacio y otras especulaciones científicas para enfocar lo único que hasta el momento la ciencia ha colonizado realmente: las libertades y los sentidos. (Estrade: 90)<sup>194</sup>

Revisemos pues los aspectos materiales, convencionales, y los aspectos ideológicos, mucho más originales, de *Donde yo no estaba*.

Acudiendo a algunos de los accesorios más comunes de la ciencia ficción clásica, Cohen describe una sociedad tecnológicamente avanzada, industrializada, que conoce la televisión (“pantallátor”), la computación (cada casa tiene su “monitorio” que asiste a los moradores), el capitalismo, los teléfonos celulares (“farphonitos”), los cíborgs, los materiales sintéticos, las manipulaciones genéticas... Mientras se le presta al arte una función social y colectiva notoria<sup>195</sup>, la Historia en cambio es una ciencia rezagada: fuera de algún museo que no disimula un proyecto proselitista y evolucionista a favor del régimen en vigor, fuera también de alguna alusión imprecisa a hechos mal conocidos por el propio personaje narrador –que pasa por ser un hombre culto–, se destaca la impresión de un mundo casi íntegramente volcado en un presente de raíces muy imprecisas.

---

<sup>194</sup> Subraya el autor.

<sup>195</sup> Tal como lo hace el idioma alemán, la disciplina de cada artista se antepone a su apellido como si fuera un título prestigioso: “cineasta Varallo”, “poeta Cásolo”...



Acerca de los orígenes más lejanos, sólo se alude una sola vez a una Catástrofe Viral (348) referida por la mitología arcaica nacional que hubiera obligado, a modo de Diluvio, a una refundación de la sociedad humana. Tal indeterminación está reforzada por un calendario que reproduce la sucesión de los días y de los meses del almanaque occidental, pero del que se ignora absolutamente la numeración anual. En el estudio que le dedicó a la novela, Alejo Steimberg asocia esta carencia de historicidad a la noción de mundo postapocalíptico y posmoderno, marcado por el fin de los procesos históricos (Steimberg: 247-248). En realidad, la referencia por la mitología original de una noción tan moderna como la de catástrofe viral crea una paradoja, un anacronismo que altera la visión evolucionista al otorgar a una sociedad tecnológicamente adelantada una percepción legendaria del acontecimiento histórico<sup>196</sup>.

El régimen político de Isla Múrmora es la Democracia Gentil (DG), que sucedió a un sistema mucho más autoritario y que cuenta ya, por lo menos, con cien años de vigencia (563). La DG es una suerte de democracia rigorista que defiende con sectarismo la templanza de las pasiones y de las ambiciones con el fin de matizar la distinción individualista de la sociedad capitalista. Ese cultivo de lo mediocre conlleva una forma de autoritarismo, encubierto por una benevolencia condescendiente, y condena algunos anticonformistas, como el personaje narrador, a la disidencia. Consumando un colectivismo de mirones bastante acorde con la doctrina de la DG, los habitantes del Delta practican la Panconciencia, procedimiento misterioso que permite a una conciencia individual adentrarse arbitrariamente en una mente ajena para compartir su vida y sus pensamientos. La eventualidad de que el lector considere esa actividad telepática como un elemento fantástico está atenuada por la soltura natural con que los personajes la mencionan<sup>197</sup>. Estrade interpreta la Panconciencia como una problematización de la indentidad y por lo tanto del *yo* en una sociedad en que domina el *ver*. Todo lo cual, en conformidad con la DG, propicia una dictadura de la mirada:

---

<sup>196</sup> A propósito de muchos elementos constitutivos de la sociedad panorámica, *Los acuáticos* es más explicativo que *Donde yo no estaba*. En relación con el debilitamiento de la percepción del pasado, el texto fundador de 2001 alude de manera explícita a una decadencia de los estudios históricos (292) mientras la novela de 2006 sólo constata el hecho de manera implícita.

<sup>197</sup> Prolongando la nota anterior, observemos que el texto "Panconciencia. Un ensayo" de *Los acuáticos* ofrece un estudio bastante prolijo de este fenómeno telepático (Cohen, 2001: 255-319).

Si a primera vista la Pan pareciera ser un páramo para visitar otras conciencias, aun así fuera al azar y por unos minutos, no nos equivoquemos, “no hay recorrido por la Panconciencia que no lleve a estamparse contra historias ya conocidas” [Cohen, 2001: 318]. Por mucho que el hombre intente huir u olvidarse de su cuerpo a través de la Pan, “lo único que consigue es caer de nuevo en su propio cráneo, atónito, titubeante” [*ibid.*: 214]. En este sentido la Pan que permite otear una conciencia ajena es heredera, como dice Debord, “de toda la *debilidad* del proyecto filosófico occidental dominado por las categorías del *ver*”<sup>198</sup>. (Estrade: 94)

En el ámbito espiritual, confirmando la importancia de la mirada como operación mental centrada en la conciencia individual, domina la religión del Pensar que estipula muy borgesianamente<sup>199</sup> que nada existe (y por lo tanto que nada puede verse) fuera de lo pensado y que el pensamiento crea la realidad (y la visión). Lo cual obliga por ejemplo a los enamorados a pensarse mutuamente día a día. Esa creencia que tiene en la DG cierto carácter oficial ha desplazado una religión anterior, la del Dios Solo, cuyos últimos devotos se han refugiado en los subterráneos de la capital, Lavinca, creando una sociedad paralela y secreta de intocables (148). El monoteísmo, las nociones de martirio, de sacrificio y de penitencia defendidas por el dogma del Dios Solo crean un notable parentesco con el cristianismo.

Cohen no elabora un mundo asombroso regido por la necesidad contrastante de distinguirse sistemáticamente del mundo verdadero. No se adentra en la imposibilidad física de los viajes galácticos, no describe grandes imperios, dicotomías radicales, el heroísmo épico de personajes encargados de salvar el universo; tampoco se adscribe del todo a la relación enciclopédica ni al utopismo escrupuloso que exige prolijas descripciones sobre modos de vida, costumbres, instituciones... Se conforma con recurrir a algunos de los accesorios más convencionales y más aceptables de la ciencia ficción clásica (autos voladores, robots...) transformados, por su frecuente uso literario, en tópicos. Demostrando que sus preocupaciones apuntan al estudio del yo y de los discursos políticos, las mayores divergencias que Cohen produce con el mundo verdadero estriban primero en la ideología y en los discursos de las autoridades, y luego en la

---

<sup>198</sup> G. Debord, *La société du spectacle*, p. 23 [Paris, Folio, 1992; nota de Estrade].

<sup>199</sup> La religión del Pensar es bastante acorde en efecto con el idealismo subjetivo de Tlön descrito por Borges.

Panconciencia y en la religión tlöniana y subjetiva del Pensar. Éstas rompen con nuestro materialismo empírico. Aquéllas cultivan una humildad muy diferente a la de las figuras de la política real, muchas de las cuales se destacaron en las dos últimas décadas gracias al cruce entre democracia y espectáculo televisivo (Menem, Blair, Berlusconi, Sarkozy...). Pero el recurso a esa democracia humilde, como contramodelo aparente de la farándula berlusconiana o menemista, puede ser invertido en una caricatura que recalca justamente la mediocridad de las verdaderas clases dirigentes que se han inscrito en Argentina, Italia o Francia en una antiheroica telecracia en la que la fama del hombre político se transformaba en pompa populista para revistas del corazón y el prócer en vulgar protagonista de un espectáculo permanente de telerrealidad. Si ese equilibrio entre divergencia (humildad de la ficción contra desenfreno de la realidad) y analogía (mediocridad de ambas) sugiere la posibilidad de una crítica hacia la realidad política actual, Cohen no entra en demostraciones sistemáticas<sup>200</sup>. Se limita en describir una sociedad en la que domina un pensamiento conformista, pequeño burgués, que el idealismo de la religión del Pensar no logra trascender y que le parecerá bastante familiar al lector contemporáneo. Incluso los debates ideológicos, las alusiones a la crisis económica, las experiencias de comunidades muy semejantes a las de la contracultura occidental, la importancia que se le otorga a las clases marginales (inmigrantes, “sincasa” que ocupan ilegalmente edificios abandonados, población intérlope de centros mineros...), todo ello evoca situaciones afines a las del mundo verdadero. Asimismo, los recientes debates acerca de la legalización de los matrimonios homosexuales son aludidos analógicamente, desde el punto de vista de la innovación matrimonial, por el reconocimiento de los “trinomios”, o unión de tres personas. La referencia a la “culturización” (eufemismo que las autoridades emplean para justificar la colonización de las atrasadas islas Balugas) también refleja preocupaciones de las sociedades contemporáneas. Ahora bien, esta referencia al colonialismo –problema central según el antiimperialismo, los estudios postcoloniales e incluso muchas obras de la cultura popular contemporánea (ver III, B, 2)– confirma que el tema se ha vuelto uno de los tópicos de la invención actual de mundos.

---

<sup>200</sup> En *El oído absoluto*, que describe un parque de diversiones en el que se practica un lavado de cerebro farandulero, la crítica a la política-espectáculo neoliberal es mucho más explícita que en *Donde yo no estaba*. Ver Reati (2006: 151-160).

### *Argumento*

La novela, que cuenta con 726 páginas, reproduce el diario de Aliano D'Evanderey, escrito día a día en una libreta electrónica (“cuadernaclo”) con un “lapicer”. Iniciado un 16 de febrero, el diario concluye el 2 de julio del mismo año.

Próspero propietario de una tienda mayorista de ropa interior femenina, el narrador experimenta con desencanto la disolución de su matrimonio, el alejamiento de sus hijos mayores, la recesión económica que perturba la tradición rutinaria de su prestigioso negocio, heredado de su padre. Cuando se le diagnostica una grave enfermedad letal, D'Evanderey termina sumiéndose en una profunda crisis existencial. En ese contexto de revisión radical de su vida, se cruza con Yónder, veterano de la “culturización” de las islas Balugas dotado de un brazo ortopédico. Este lumpen le revela al narrador la evidencia de las identidades fragmentadas no sólo porque Yónder lo fascina hasta el punto de provocar en él una identificación morbosa (el narrador expresa esa tendencia con la locución “el Yónder-en-mí”), sino porque el veterano padece de una averiada implantación cerebral de doctrinas colonialistas y de la intrusión de una mente ajena que lo manipula gracias a la Panconciencia. Acrecentando esa impresión de fragmentación general de las personalidades, D'Evanderey se refiere a menudo a su “Locutor Interior”, cínica voz mental que le enseña con malignidad sus contradicciones y sus debilidades<sup>201</sup>.

Empecinado en proteger a Yónder (perseguido por un vecindario que sus provocaciones escandalizan) y a la joven Diorita (abusivamente internada en una clínica psiquiátrica), D'Evanderey emprende con ellos una fuga por Isla Múrmora que lo lleva a conocer la realidad nacional. Mientras tanto, va llevando a cabo una lúcida introspección que se regodea por momentos en la propia degradación anímica. La continua jaqueca que lo acompaña como un personaje más, los disturbios esquizofrénicos cultivados a conciencia, las vicisitudes familiares y sentimentales, la crisis laboral, el conflicto existencial... todo ello ubica a Aliano D'Evanderey en un proceso complejo en el que la escritura confesional produce

---

<sup>201</sup> En *Donde yo no estaba*, el “Locutor Interior” parece ser la voz de la conciencia; no así en *Los acuáticos* donde está descrito por un personaje narrador según un símil que sugiere un dispositivo de asistencia electrónico: “En cuanto abrí los ojos, el Locutor Interior me trajo la lista de tareas del día, la invitación a mirarme en el espejo [...]. Lo apagué de un capirotazo.” (Cohen, 2001: 54)

por momentos un exhibicionismo moderado y doloroso. Tales características fundan un discurso homodiegético muy realista por sus manifestaciones psicológicas, que posterga los elementos generados por la invención de mundos a un segundo plano. En efecto, la humanidad universal de Aliano y su discurso autoanalítico se imponen temáticamente por encima de las particularidades materiales y culturales de Isla Múrmora.

### *Narración*

Tiene su importancia que Cohen haya escogido el diario como forma narrativa. Relato originalmente producido por una persona que vierte por escrito la materia de su vida, adecuándola a los instrumentos que le otorga la materia textual, el diario verdadero supone ya un paso de la realidad empírica (la vida del diarista) a una elaboración ambigua y polisémica (el texto) que plantea diversos problemas acerca de la sinceridad, de la memoria, de la estetización literaria, de la competencia lingüística... a las que recurre el autor para cumplir con intenciones más o menos conscientes, más o menos explícitas. Diario ficticio, *Donde yo no estaba* se ajusta perfectamente a las propiedades del diario verdadero para darle al relator homodiegético, mediante la precisión de sus reflexiones psicológicas y la escrupulosidad de su narración, el espesor de la verosimilitud. Se produce así un círculo muy eficiente en el que la forma diario y el retrato psicológico potencian mutuamente su carácter plausible<sup>202</sup>. El continuo de las meditaciones y de los acontecimientos autobiográficos referidos según ese sistema está interrumpido cada tanto por las citas que hace D'Evanderey de textos o de discursos ajenos. Esas citas están traídas a colación sin discordancia, por la fluida asociación de ideas de Aliano. Las fechas del diario están escrupulosamente referidas hasta que el personaje emprende un viaje algo precipitado, momento en el que el programa del monitorio que lo asiste, al ser transferido del aparato fijo doméstico al cuadernaclo portátil, sufre un error y pierde el control del calendario (entre las páginas 503 y 709). El narrador sólo recuperará el uso de la sucesión diaria a su regreso a casa.

---

<sup>202</sup> A propósito de la forma "diario", si nosotros insitimos en los aspectos relacionados con nuestro estudio (es decir en la producción de verosimilitud en cuanto modo común de describir el mundo experimentado), Estrade inisite en otros aspectos como la exploración y la reconstrucción de un yo fragmentado por las realidades sociales y políticas.

Insistimos en que el narrador homodiegético de *Donde yo no estaba* escribe un diario y no una guía turística, un tratado de etnología o una fábula filosófica. El relato pues no recae en lo extraordinario y tampoco se explaya en dar informaciones que serían obvias en el contexto de locución de ese narrador ficticio. Así, escapa a la convención de exponer ante los ojos de un lector verdadero los mínimos encantos de un mundo artificial y legendario cuyo principio básico consistiría en distinguirse lo más posible de la ramplonería del mundo real. En ese sentido, Cohen aplica escrupulosamente el “precepto de la economía literaria” que Dunia Gras Miravet considera inherente a la invención de mundos pero que sin embargo –como lo podemos comprobar con *Laiseca*– no siempre se respeta. Tal precepto es definido por la estudiosa como:

[...] la condición indispensable de no saturar el texto narrativo con una carga excesiva de información que pueda resultar contraproducente, esto es, que rompa, paradójicamente, con el efecto de realidad buscado a la desesperada. (Gras Miravet: 154)

Aclaremos sin embargo que ese principio recibe alguna corrección, muy moderada, a partir del momento en que el narrador emprende su largo viaje por Isla Múrmora (el diario pasa a ser entonces diario de viaje). Mas, incluso en esta fase, las descripciones de ambientes algo exóticos se justifican dentro de la tradición del relato de viaje real, de tal modo que la narración nunca compromete un grado mínimo de verosimilitud al empeñarse en mantener decorados y accesorios dentro de lo admisible, al renunciar a los recursos más vistosos de la invención que procuran provocar la reacción maravillada del lector, al participar en la constitución de un discurso homodiegético universal y común, incluso cuando se trata de describir regiones extrañas. Es decir que la verosimilitud se despliega no sólo en relación con el mundo descrito (decorado), sino también con la manera de describirlo (narración), manteniendo, sin tropiezos, la posibilidad por parte del lector de una suspensión continua de su incredulidad.

### *Convenciones literarias*

Dentro de la forma “diario”, la novela inserta pues dispositivos del relato de viaje y también de la crónica social. Al asociar un lumpen descarriado con un burgués acomodado que cae de repente en un grave desequilibrio anímico, Cohen

crea un dúo contrastante muy sugestivo, recuperando uno de los recursos actanciales más eficientes de la novela occidental y renovando asimismo las pautas del ciberpunk<sup>203</sup> y de la novela de aventuras. Es notable que el contraste entre los dos personajes, Yónder y Aliano, sea primero un contraste social. En la medida en que la pobreza está problematizada en términos económicos por el propio narrador, comerciante de la vieja escuela que resiste sin demasiada convicción a las innovaciones capitalistas que sus empleados pretenden instaurar a fin de superar el declive de las ventas, tal diferencia social pone de relieve las desigualdades de clase, examinándolas desde una perspectiva moral y política. Así es como las observaciones de D'Evanderey acerca de la pareja que forma con Yónder, de la complicidad precaria que los une y de la manera en que encuentran, a partir de su diferencia, un interés mutuo, termina constituyendo una suerte de crónica social.

Si Yónder comparte algún rasgo con Gage, personaje prototípico del ciberpunk inventado por William Gibson –como su confusa identidad amenazada por un defectuoso implante cerebral, su inmersión en los bajos fondos y su trato con medios intérlopes–, es en realidad un lumpen bastante más común y realista que su pariente anglo-sajón. Fornicador exhibicionista sucio y provocativo, víctima de la tecnología, Yónder es un bruto sin remisión, un antimodelo que ejerce una influencia turbia sobre el rico comerciante, ayudándolo a superar, mediante lo que podríamos considerar un proceso de degradación arltiano, la crisis que le lleva a distanciarse de la mediocre sociedad gentil. Contribuyendo aún más a limitar la singularidad del mundo inventado por Cohen, Yónder parece desde el punto de vista lingüístico un lumpen argentino, que transmite en un idioma popular –a la manera de Martín Fierro– una sentenciosa sabiduría, disconforme y secular:

Yónder, ¿por qué existe el mal?

Para que el mundo sea más largo, jefe; ¿no sabe que donde hay basura y catochez lo lindo se ve mejor? (Cohen, 2006: 498)

Qué felicidad, ¿no?, me gustó que dijera Diorita.

---

<sup>203</sup> Steimberg (246-247) identifica tres analogías principales entre lo ciberpunk y *Donde yo no estaba*: presencia de una distopía, importancia de la tecnología, carácter adictivo de las realidades virtuales.

Esto no es felicidad, dijo Yónder. Felicidad es que [sic.] adentro de uno todo haga silencio.  
(559)

Por otro lado, a partir de la página 503, la fuga por Isla Múrmora justifica la crónica descriptiva. Orientados por un monitorio paranoico que les indica los caminos menos previsibles para escapar a supuestos perseguidores, Aliano y sus compañeros recorren diversos paisajes: “la zona de tolerancia” de Arbo Lanzay, dedicada a la prostitución y al juego; La Junciana, próspera ciudad agroindustrial; Ciudad Irreal, aldea compuesta de casas desmontables por vecinos en búsqueda de una utopía comunitaria... El viaje, pretexto iniciático muy común en literatura, le permite al narrador alcanzar un mayor conocimiento de un mundo que, como ya lo hemos visto, carece de historia institucional. Así es como Aliano, sin caer en el catálogo enciclopédico de *Los Sorias* pero sin disimular tampoco cierta intención didáctica, recoge testimonios y enseñanzas como los que le brinda un paleontólogo acerca de las eras geológicas (572) o un tal Nivargo a propósito de las exacciones cometidas un siglo atrás por la flamante DG (563). Por otro lado, algunos de los espacios recorridos remiten claramente a arquetipos de la invención de mundos, como los subterráneos habitados por los adoradores del Dios Solo que recuerdan los siniestros pasadizos de *The time machine* (1895) de H. G. Wells, los túneles malditos de H. P. Lovecraft, las cuevas de *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang o el Londres enterrado de *Neverwhere* (1996) de Neil Gaiman... Las utopías tradicionales son igualmente evocadas, a través de Ciudad Irreal y de Locrudo, refugios de comunidades aisladas, igualitarias, que pretenden regirse a espaldas de la DG y configuran un universo a medio camino entre la utopía socialista y la fraternidad hippie.

Aliano se encuentra también con personajes de leyendas locales: el Jucumari (571), retoño de mujer y de oso y la Umince (577), quejosa cabeza de mujer. Por su aspecto fantástico e inquietante, recuerdan a los seres legendarios de la tradición criolla americana como los que Miguel Ángel Asturias evocara en *Mulata de tal*. Sin embargo, en *Donde yo no estaba* la existencia de esos cucos es dudosa (el Jucumari, escondido en el fondo de una cueva, despide chirridos de chatarra metálica y la Umince tiene el aspecto desmaterializado de un holograma). Desembocando pues en lo que Todorov define como lo extraño (ver I, B, 1), la



posibilidad de una explicación racional invalida el carácter sobrenatural de tales apariciones.

### *Idioma*

Ya hemos notado cómo la literatura yuxtapone invención léxica e invención de mundos. En *Donde yo no estaba*, todos los objetos tecnológicos son nombrados por neologismos elaborados a partir de palabras castellanas, a las que se les une a veces prefijos de entonación inglesa o sufijos que recuerdan el diminutivo portugués. La composición permite obtener una palabra de sentido perfectamente claro. Por ejemplo, la televisión se llama “pantallátor”, las libretas electrónicas “cuadernaclos”, los taxis voladores “flaytaxis”, los autos “cocheciños”... Otra modificación consiste en agregar el sufijo “to”, como en “cafeto”. Algunas veces la palabra es totalmente inventada, como es el caso del “yecle”, planta que sirve para elaborar una bebida nacional (avatar del mate, según Steimberg: 253). Los deportes populares son el “balompo” y el “penique”. Los muchachos van a bailar a las “bailotecas”, los edificios disponen de un “porterecko” automático y las “fotovivs” permiten plasmar escenas animadas sobre papel. Asombra también la capacidad de Cohen por inventar una gran variedad de nombres y apellidos exóticos que no suenen de manera repetitiva: Fusco Maraguane, Atarvo Gladis, Adom Spereguy, Cano Romery...

Al contrario de Laiseca y preocupado por mantener una verosimilitud constante, incluso en los aspectos sociológicos más complejos, Cohen lleva la invención léxica a un grado inédito de escrupulosidad. Remedando la variedad de jergas generacionales y de clase que pueden observarse en el mundo real, le atribuye a cada uno de sus personajes un lenguaje adecuado a sus atributos sociales. D’Evanderey no usa por ejemplo, sino cuando cita a sus emisores, palabras que repiten a menudo sus hijos, su protegida Diorita o el linyera Yónder. Por ejemplo, los muchachos encuentran “superchiribazo” (52) algo que les es grato mientras tachan de “quinotada” una tontería (53). Yónder califica de “fungro” algo feo (71) y de “febón” algo agradable... Nos queda por comprender por qué Cohen asocia a esa invención –cuyo propósito genérico, asentado ya por Tolkien, consiste en materializar la distancia entre mundo inventado y mundo real– un léxico marcadamente argentino. En castellano se plantea el problema de la tensión entre una versión del habla común y académica y otra marcada por los

usos regionales, tensión que en Argentina fue debatida desde Echeverría hasta Cortázar. En relación con la invención de mundos que pretenden distinguirse de la realidad concreta y local, esa tensión adquiere un carácter particularmente sensible. O bien el autor echa mano a una lengua académica universal, que a menudo le sonará extraña e inexpresiva, o bien recurre a los regionalismos de su pago, en cuyo caso compromete la ilusión de un mundo alternativo, ajeno a las realidades locales. Cohen, al igual que Laiseca, opta por la segunda solución: emplea muchos argentinismos (“chimango”, 79; “hablás”, 84; “perdoname”, 101; “mecacho”, 104; “papanatas”, 112; “pibito”, 155...) e incluso palabras lunfardas caídas en desuso cuya memoria se ha conservado sobre todo gracias al tango (“engrupido”, 66 y “pelandrún”, 73). Steimberg escribe:

El río, el delta, son rasgos definitorios, si no de lo argentino, sí de lo rioplatense (lo mismo que el mate, y el voseo, dicho sea de paso). El Delta Panorámico presenta además, notables rasgos de homogeneidad cultural (no parece haber en él más que una sola lengua)<sup>204</sup>. El Delta Panorámico no es, entonces, un mundo en el sentido de ‘planeta’; sólo se vuelve un mundo en el sentido de sistema cerrado al estar cortado de toda referencia exterior. Este rasgo también puede tomarse como una reflexión metagenérica, como si nos dijera que ese aislamiento es la única manera de crear un imaginario ciencia-ficcional argentino o rioplatense. (Steimberg: 254)

Ese aislamiento insular, ya lo hemos observado, es una ocurrencia importante en la obra de Cohen. Su tono resueltamente argentino crea una ilusión ambigua al superponer una invención geográfica pura a un extraño reflejo lingüístico de lo rioplatense. Más allá de la paradoja, el uso de los argentinismos permite localizar la fuente de la escritura de Cohen. Señala “dónde está” realmente el autor cuando escribe y cuál es la tradición lingüística y cultural asumida. De ese modo, Cohen encara la posibilidad de una nueva nacionalización cultural que —en un mundo signado por la ampliación de los intercambios globales mediante una deteriorada cultura ecuménica y anglosajona— pase por una recuperación literaria de la identidad local, argentina<sup>205</sup>.

---

<sup>204</sup> En realidad, Steimberg apunta aquí una de las convenciones arbitrarias de las ficciones que describen encuentros entre pueblos ajenos (relatos de viaje, ciencia ficción): la capacidad de comunicar sin trabas en un mismo idioma extrañamente universal.

<sup>205</sup> Aclaremos que un escritor español que inventara un mundo en que los personajes emplearan las palabras “chaval”, “cerilla”, “guapo”, “carajillo”... caería en lo mismo.

### *Conclusión*

La preocupación por crear un mundo verosímil distingue esta novela de Marcelo Cohen de los otros textos del corpus. Ese propósito se manifiesta por la ausencia de mapas, por el rechazo de lo espectacular y por una narración confesional y analítica más acorde con la literatura psicológica que con la ciencia ficción o la fanatasía épica. Tampoco aparece el tono oral y legendario ni se distiende hasta lo inaceptable la suspensión de la incredulidad, necesaria a una recepción sin choques. En el paisaje brindado por una narrativa que fija convenciones con extrema rapidez y que busca la disonancia más o menos brutal, la audacia de Cohen consiste justamente en cultivar cierta placidez narrativa y cierto conservadurismo literario, apenas contrariado por el recurso a algún tema de moda (fragmentación ciberpunk de los personajes, colonización...).

Cohen innova pues recurriendo a la literatura tradicional y a una invención moderada, mientras Laiseca innovaba recurriendo a la estridencia, a la cultura masiva y a lo popular. Pero en ambos casos, más allá de las divergencias obvias, la originalidad deja de buscarse en una carrera sin fin hacia la máxima erudición y la máxima sofisticación formal, en un afán de emulación en que lo nuevo y lo espectacular son las principales metas de una literatura trabada con cierta globalización cultural. Cohen y Laiseca alcanzan la originalidad mediante el regreso a lo argentino, ahí donde la invención de mundos debiera favorecer al contrario lo universal.

## *Conclusión*

---

Si el lector ha llegado hasta aquí, estará por lo menos convencido de algo: el tema de los mundos imaginarios es tentacular, resbaladizo y propenso a la ramificación universal. Fue en efecto difícil mantener a raya, en este volumen de proporciones razonables, una labor que amenazó con escapársenos de las manos en varias ocasiones (y que tal vez lo hiciera). En realidad, nuestra investigación refleja probablemente, sin que lo hayamos percibido mientras progresábamos, el modo de funcionamiento de la reflexión contemporánea que, al disponer del inestable pero vasto archivo web, se dispersa con rapidez de enlace en enlace sin detenerse en una problemática fija y homogénea, desarrollando una forma de erudición que sustituye la extensión y el picoteo a la profundidad y a la excavación. No se trata de adjudicarle la culpa de nuestras dificultades a las nuevas formas de transmisión y de comunicación culturales y cognitivas; más interesante es observar cómo esas nuevas formas pueden influir en el trabajo científico, sobre todo cuando éste explora manifestaciones estéticas implicadas en esas mismas formas de transmisión. En efecto, nuestro estudio se complicó cuando comprendimos que nuestra época, más que cualquier otra, promovía la mezcla, produciendo un cúmulo de nociones múltiples gracias a una capacidad de hibridación que había sido duplicada por el modo en que hoy circulan las representaciones culturales –cada vez menos sometidas a las convenciones cultas y a las ordenaciones tradicionales– en el gigantesco cajón de sastre constituido por la web y por las prácticas multimedias. Confesemos que dentro de ese espacio en que cualquier representación muta con rapidez, en varias ocasiones hemos sentido la nostalgia por la sólida erudición asentada en el libro, por la estética clásica apegada a lo elevado y fuimos desestabilizados al examinar novelas que cultivaban la desinhibición y el atrevimiento más sistemáticos. ¿Podíamos analizar tales obras sin adentrarnos en los recursos de su ramificación extensiva?

¿Podíamos comprender su intertexto sin buscar en el hipertexto de la red las referencias a alguna película, telenovela, historieta o videojuego, ignorados por la cultura académica? Creemos que no. Es decir que, a menudo, la dispersión intertextual así como el inestable nivel cultural del objeto analizado se colaron necesariamente en nuestra metodología ya que sólo podían ser asidos gracias a la información dispersa de la red.

A pesar de todo, gracias a un programa en tres etapas que nos permitió estudiar las formas, repasar las evoluciones y analizar los textos, pensamos haber clarificado el perfil general del género y su articulación con la realidad argentina. Al preocuparnos por los sistemas de narración montados a fin de representar universos de ficcionalidad superlativa, hemos propuesto una descripción de los recursos particulares de la invención de mundos antes de poner en pie una descripción periódica, mediante cinco paradigmas sucesivos, que permitiera comprender la evolución y la fisonomía del género. Definidas las características formales y la evolución histórica de la invención de mundos, fue posible luego apreciar su adaptación al contexto argentino. Sin embargo, no nos engañemos: el camino que nos llevó a ese resultado fue irregular y sinuoso.

Nuestro interés por el estudio de los universos imaginarios partió de la observación de un curioso suceso cultural: el éxito reciente de la fantasía heroica, sostenido por una difusión universal. Interesados por las perspectivas culturales, sociales y comerciales planteadas por el fenómeno, pensábamos componer un corpus homogéneo en torno a algunas novelas características del género, como las de Liliana Bodoc. Pero muy pronto las problemáticas con las que nos fuimos topando nos llevaron a derivar por una extensa, antigua y confusa constelación cultural. Nos encontramos entonces ante un dilema espinoso: o nos limitábamos a alguna ocurrencia pura de la fantasía arcaica, naturalizada en el purgatorio de los géneros sin genealogía, o ampliábamos el área a otras modalidades conocidas, como la anticipación y la utopía, con el riesgo de explayarnos por un corpus difuso y anárquico. Escogimos la segunda solución, que al ofrecernos textos muy diversos debía permitirnos llevar a cabo un estudio de fondo apasionante y aportarnos algún atisbo del intertexto general de la invención de mundos. Nos dimos cuenta luego de nuestro temerario arrojito al medir las proporciones del tema. Intentamos contener entonces la dispersión de dos maneras: elevando

primero el cerco conceptual determinado por las ideas de civilización imaginaria y de mundo inverosímil, formas que establecían una distancia suficiente con la ficción mimética para servir de base a nuestro estudio; renunciando luego a una tipología detallada de los subgéneros y de los territorios inventados a favor de una definición de los principios y de las leyes. Sin que nos lo hubiéramos propuesto inicialmente, terminamos componiendo una labor que alcanzó en alguno de sus aspectos las proporciones de una teoría general, obligándonos a postergar el examen de los textos argentinos que nos habían inspirado la investigación.

Revisamos primero (cap. I) las diferentes modalidades aplicadas a esa invención, desde el mito hasta la anticipación, poniendo de relieve el papel constructivo de ciertas configuraciones típicas como la maravillosa, la prospectiva y la exótica.

Luego definimos (cap. II) las leyes narrativas que conformaban, por medio de la distancia hacia la referencia empírica, dichas ficciones.

Llevamos también a cabo (cap. III) un repaso de los paradigmas sucesivos (religioso, clásico, determinista, absurdo, digital), entendidos como períodos culturales que determinarían las etapas de desarrollo del género, no para establecer una cronología enumerativa sino para apreciar la capacidad de la invención de mundos –que habíamos intuido desde las primeras lecturas de la fantasía retrógrada– por aglomerar, contradecir o reciclar elementos procedentes de épocas diferentes. Ello nos permitió comprender la importancia de una militante preocupación americanista que era según los casos indigenista, antiimperialista o postcolonialista. Nutrida por un imaginario que va desde los arquetipos elaborados en el momento de la Conquista hasta el *new age* telúrico, esa preocupación ha sido reactivada frecuentemente para adecuar al contexto cultural de cada época las ideas de tierra promisoría e *incognita*, de edad de oro indígena y pérdida, de periferia subalterna o de territorio por emancipar.

En relación con ese carácter dialéctico vinculado con la sucesión histórica de las ideas, hemos podido destacar tres actitudes propias de la invención de mundos (cap. IV): la retrógrada, la problemática y la autorreferencial.

Relación contrastante con la realidad, hibridación de los niveles culturales a los que acude, reflejo de ideologías divergentes, interrogación histórica o prospectiva, importancia emblemática de América como modelo de invención...

pensamos haber comprobado cómo la generación de mundos desempeña en Occidente una función determinante, reveladora de las evoluciones de una civilización obsesionada por las ideas de cambio, de finalidad, de desajuste social y de expansión de los horizontes.

A continuación, el estudio del corpus (cap. V a VII) debía demostrar de qué manera dicha invención manifestaba una gran variedad de intenciones, reflejando el contexto estético e ideológico en el que se había desarrollado:

(1) Ciertas invenciones exponían por ejemplo el debate entre cientificismo e idealismo que atravesó el **paradigma determinista**, inspirando:

- la voluntad de aplicar las recetas contrastantes de la utopía y de la invención clásicas para interrogarse acerca del porvenir de la sociedad argentina (**Holmberg**);
- lo exótico, lo sofisticado y lo extraño requeridos por el modernismo, que recuperaba cierta espiritualidad postergada por el positivismo (**Lugones**).

(2) Dentro del **paradigma absurdo** y relativista, la invención de mundos reflejó también la dificultad de representar un mundo unitario a través de:

- una utopía vanguardista que superaba la distinción entre indigenismo y europeísmo, continente y nación, máquina y humanidad (**Xul Solar**);
- un entramado enciclopédico complejo que revelaba el valor autorreflexivo y continuo de la literatura dentro del archivo universal (**Borges, Piglia**);
- la fantasía retrógrada como fenómeno comercial y escapismo *new age*, con pretensiones de preservar el paradigma mágico (**Bodoc**).

(3) Asimilando elementos de la cultura global, posmoderna y heterogénea, la invención de universos facilitó asimismo el paso del **paradigma absurdo al digital** mediante:

- la mezcla desinhibida de lo bufo, lo estafalario y lo inverosímil, trastornando las convenciones asentadas en la erudición seria (**Aira**) y asumiendo incluso la ambigüedad ideológica del sadismo (**Laiseca**);
- la resistencia de un anticonformismo erudito y responsable, ante los métodos de control social y la voluntad posmoderna de acabar con la Historia (**Piglia**, otra vez).

(4) Por fin, la **resistencia culta** expresada por Piglia contra el posmodernismo políticamente despreocupado se ha enunciado igualmente a través de un sutil retorno a modos narrativos más antiguos con:

- la revitalización paródica de la leyenda y del relato oral, cruzada con la autorreferencialidad (**Gorodischer**);
- la impugnación, por parte de una entelequia verosímil y matizada, de un contexto político marcado sucesivamente por la dictadura y la crisis neoliberal (**Cohen**).

Este cuadro pone de relieve el carácter histórico y contextual de una invención de mundos caracterizada por la repartición entre idealismo y cientificismo; retroceso y relativismo; moderación verosímil y exaltación inverosímil; posmodernismo optimista y pesimista... Tal variedad de nociones enfrentadas entre sí ofrece una visión difusa de la narrativa argentina dedicada al género. Para superar esa complejidad, hubiéramos deseado destacar dos actitudes claras: la que asume los cambios más radicales y la que resiste a esos cambios. Mas la flexibilidad de lo escrito es asombrosa y los relatos que encaran una reflexión estética particularmente ambiciosa, dentro de una amplia obra personal – como la de Borges, Piglia, Aira o Cohen– muestran formas versátiles y anamórficas. Entre erudición aristocrática y asimilación de lo popular, entre cita culta y cita plebeya, entre innovación sofisticada y resistencia contra las presiones estéticas de los discursos dominantes, componen referencias enrevesadas y juegos intertextuales inestables. De ahí la necesidad de acudir a los paradigmas cronológicamente determinados, como el religioso, el determinista y el absurdo, que reflejan las preocupaciones de cada época y que nos han permitido observar de qué manera cada texto cruza elementos dispares y compone formas híbridas. Así examinamos cómo la tentativa de recuperar el paradigma religioso por parte de Bodoc se enfrentaba con la inevitable influencia del paradigma absurdo que pretendía superar; o bien cómo Holmberg mantenía la transparencia del paradigma empírico en un período invadido por el determinista; cómo Piglia luchaba contra los aspectos más inquietantes del paradigma digital cultivando un modo de erudición propio del absurdo...

Asemejándose en ello a la novela policial, el relato dedicado a las civilizaciones imaginarias y a los mundos inverosímiles se desenvuelve en zonas culturalmente mixtas y proyecta preocupaciones del momento sobre un fondo



antiguo. En cada época, expresa tanto las evoluciones más radicales de la literatura como las más enérgicas resistencias a esas evoluciones. Por su referencialidad antirrealista, refleja la variedad embriagadora y la honda polisemia del campo literario. Por su proximidad con la especulación política, manifiesta las evoluciones sociales e ideológicas más profundas. Esperamos por lo tanto que este estudio de una invención que simula distanciarse de la referencia real haya contribuido paradójicamente a un mejor conocimiento de la realidad cultural y social argentina.

# ***Bibliografía***

---

## **I. Obras del corpus**

AIRA César, *La Princesa Primavera*, México, Biblioteca Era, 2003, 102 p.

BODOC Liliana, *La saga de los Confines. Los días del venado*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2005 [2000], 322 p.

—————, *La saga de los Confines II. Los días de la sombra*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2005 [2002], 379 p.

—————, *La saga de los Confines III. Los días del fuego*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2004, 468 p.

BORGES Jorge Luis, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, en *Ficciones, Obras completas I*, Buenos Aires, Emecé editores, 1996 [1940], p. 431-443.

—————, “La biblioteca de Babel”, en *Ficciones, Obras completas I*, Buenos Aires, Emecé editores, 1996 [1941], p. 465-471.

COHEN Marcelo, *Donde yo no estaba*, Buenos Aires, Norma, 2006, 726 p.

GORODISCHER Angélica, *Kalpa imperial*, Buenos Aires, Emecé editores, 2001 [1983], 255 p.

HOLMBERG Eduardo Ladislao, *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac al planeta Marte*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional-Ediciones Colihue, 2006 [1875], 241 p.

LAISECA Alberto, *Los Sorias* (prólogo de Ricardo Piglia), Buenos Aires, Gárgola ediciones, 2004 [1998], 1323 p.

LUGONES Leopoldo, “La lluvia de fuego (Evocación de un desencarnado de Gomorra)”, en *Las fuerzas extrañas/Cuentos fatales* (introducción de Noé Jitrik), Buenos Aires, Espasa Calpe-colección Austral, 1993/a [1906], p. 69-82.

PIGLIA Ricardo, *La ciudad ausente*, Buenos Aires, Seix Barral, Biblioteca Breve, 1995 [1992], 168 p.

## **II. Otras obras de invención y misceláneas (crítica con ficción)**

- AIRA César, *Nouvelles impressions du Petit Maroc*, Saint-Nazaire, M.E.E.T, Arcanes 17, 1991, 81 p.
- , *La trompeta de mimbre*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1998, 159 p.
- , *El congreso de literatura*, Buenos Aires, Tusquets, 1999, 126 p.
- , *Las curas milagrosas del doctor Aira*, Barcelona, Mondadori, 2007, 239 p.
- ASTURIAS Miguel Ángel, *Mulata de tal* (edición crítica de Arturo Arias), Madrid/Barcelona/La Habana..., ALLCA XX-colección Archivos, 2000 [1963], 1097 p.
- BALLARD James Graham, *La plage ultime* (trad. del inglés al francés por Pierre-Paul Durastanti), Paris, Éditions J'ai lu, 1990, 253 p.
- BARADIT Jorge, *Ygdrasil*, Barcelona, Ediciones B Chile, 2007, 263 p.
- BARRIE James Matthew, *Peter Pan* (trad. del inglés al francés por Henri Robillot), Paris, Gallimard-Folio Junior, 1997 [1911], 238 p.
- BLAUSTEIN Eduardo, *Cruz diablo*, Buenos Aires, Emecé editores, 1997, 291 p.
- BORGES Jorge Luis, *Obras completas I*, Buenos Aires, Emecé editores, 1996 [1923-1949], 638 p.
- , *Obras completas II*, Buenos Aires, Emecé editores, 1996 [1952-1972], 526 p.
- , *Obras completas IV*, Buenos Aires, Emecé editores, 1996 [1975-1988], 549 p.
- , *Obras completas en colaboración*, Buenos Aires, Emecé editores, 1997 [1942-1978], 1058 p.
- , *Œuvres complètes I* (prefacio del autor, edición, introducción y notas de Jean Pierre Bernès, trad. al francés por Paul Bénichou, Sylvia Bénichou-Roubaud, Jean Pierre Bernès, Roger Caillois, René L. F. Durand, Laure Guille, Nestor Ibarra, Françoise Rosset, Claire Staub, Paul Verdevoye), Paris, Éditions Gallimard-Bibliothèque de La Pléiade, 1993, 1752 p.
- CAPARRÓS Martín, *La Historia*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 1999, 941 p.
- CARPENTIER Alejo, *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza Editorial, 2003 [1953], 284 p.
- CASTELLANI Leonardo, *Su Majestad Dulcinea, sucedió mañana: historia pueril-profético-policia-prodigioso-político-religiosa del fin de este siglo, extraída de las memorias de Luis Sancho Vélez de Zárate Namuncurá (a) el Cura Loco, primer patriarca del Neo-Virreynato del Río de la Plata*, Buenos Aires, Ediciones Cintra, 1956, 400 p.
- COHEN Marcelo, *El oído absoluto*, Barcelona, Muchnik Editores, 1989, 239 p.
- , *Los acuáticos*, Buenos Aires, Norma, 2001, 319 p.

- CORTÁZAR Julio, *Fantomas contra los vampiros multinacionales, una utopía realizable narrada por Julio Cortázar*, Caracas, Fundación editorial el perro y la rana, 2007 [1975], 77 p.
- DARÍO Rubén, “El rey burgués”, en *Azul.../Cantos de vida y esperanza*, Madrid, Espasa Calpe-colección Austral, 1994 [1887], p. 69-74.
- , “El velo de la reina Mab”, en *Azul.../Cantos de vida y esperanza*, Madrid, Espasa Calpe-colección Austral, 1994 [1887], p. 92-95.
- , “El rubí”, en *Azul.../Cantos de vida y esperanza*, Madrid, Espasa Calpe-colección Austral, 1994 [1888], p. 101-107.
- , “Sonatina”, en *Prosas profanas, Poesías completas* (edición, introducción y notas de Alfonso Méndez Plancarte), Madrid, Aguilar, 1952 [1896], p. 605-606.
- , “A Roosevelt”, en *Azul.../Cantos de vida y esperanza*, Madrid, Espasa Calpe-colección Austral, 1994 [1904], p. 201-203.
- DENEVI Marco, *Manuel de historia*, Buenos Aires, Corregidor, 1985, 183 p.
- FRESÁN Rodrigo, *Mantra*, Barcelona, Mondadori, 2001, 539 p.
- FUGUET Alberto y GÓMEZ Sergio (ed.), *McOndo*, Barcelona, Mondadori, 1996, 262 p.
- GIBSON William, “Le continuum Gernsback”, en Bruce Sterling (ed.), *Mozart en verres miroirs* (trad. del inglés al francés por Michèle Albaret), Paris, Denoël-Folio SF, 1987 [1981], p. 23-42.
- GORODISCHER Angélica, *Las repúblicas*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1991, 141 p.
- GUTIÉRREZ NÁJERA Manuel, “La caperucita color de rosa (Imitación)”, en *Cuentos completos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958 [1884], p. 458-469.
- HOLMBERG Eduardo, “La casa endiablada”, en *Cuentos fantásticos* (estudio preliminar de Antonio Pagés Larraya), Buenos Aires, Librería Hachette, 1957 [1896], p. 303-393.
- HOWARD Robert Ervin, *Conan le Cimmérien*, volume I, 1932-1933 (trad. del inglés al francés por Patrice Louinet y François Truchaud), Paris, Bragelonne, 2008 [1932-1933], 574 p.
- KIPLING Rudyard, *Rudyard Kipling* (obras, trad. del inglés al francés por Francis Lacassin), vol. III, Paris, Robert Laffont-collection Bouquins, 1989, 1227 p.
- LUGONES Leopoldo, *Las fuerzas extrañas/Cuentos fatales* (introducción de Noé Jitrik), Buenos Aires, Espasa Calpe-colección Austral, 1993/b [1906-1926], p. 53-67.
- MARTRÉ Gonzalo (texto) y CRUZ MORA Víctor (dibujos), “La Inteligencia en Llamas”, *Fantomas. La amenaza elegante*, n° 201, México, edición Novaro, 18 de febrero de 1975.
- NERVO Amado, *El estanques de los lotos*, Buenos Aires, Jesús Menéndez, 1919, 156 p.

OVIEDO José Miguel, *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XIX*, Madrid, Alianza editorial, 2001, 441 p.

PIGLIA Ricardo, *Respiración artificial*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1990 [1980], 276 p.

—————, “Encuentro en Saint-Nazaire”, en *Cuentos morales*, Buenos Aires, Planeta Bolsillo, 1998 [la primera versión es francesa: trad. por Alain Keruzoré, Saint-Nazaire, La Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs, 1988], p. 53-71.

POSSE Abel, *Momento de morir*, Buenos Aires, Emecé editores, 1997 [1979], 182 p.

—————, *La Reina del Plata*, Buenos Aires, Emecé editores, 1988, 312 p.

QUINO, *Toda Mafalda* (prólogo de Daniel Samper Pizano, cronología de Judith Gociol, textos de J. Davis), Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2005, 659 p.

STERLING Bruce (ed.), *Mozart en verres miroirs* (trad. del inglés al francés por Michèle Albaret), Paris, Denoël-Folio SF, 1987, 426 p.

USLAR PIETRI Arturo, *Las lanzas coloradas*, Madrid, ediciones Cátedra, 1993 [1931], 302 p.

YEHYA Naief, “La gente de látex”, en Alberto Fuguet y Sergio Gómez (ed.), *McOndo*, Barcelona, Mondadori, 1996, p. 215-220.

### III. Películas

*Blade runner* (dirección de Ridley Scott, guión de Hampton Fancher y de David Peoples, adaptado de *Do Androids Dream of Electric Sheep?* [1966] de Philip K. Dick), Estados Unidos, 1982, 116 mn.

*eXistenZ* (dirección y guión de David Cronenberg), Canadá-Reino Unido, 1999, 97 mn.

*Metropolis* (dirección de Fritz Lang, guión de Thea von Harbou y Fritz Lang, adaptado de la novela epónima [1926] de Thea von Harbou), Alemania, 1927, 210 mn (versión estrenada en Berlín).

*The Matrix* (dirección y guión de Laurence y Andrew Wachowski), Estados Unidos, 1999, 136 mn.

### IV. Estudios críticos y entrevistas

ACZEL Ilona, “Beber en rojo: sobre el concepto de *realismo delirante* de Alberto Laiseca”, *Actas I Jornadas de historia de la crítica en la Argentina*, 3 y 4 de diciembre de 2009, p. 44-52. Consultado el 15/12/2013 en

<<http://fr.scribd.com/doc/156266518/Actas-I-JORNADAS-DE-HISTORIA-DE-LA-CRITICA-EN-LA-ARGENTINA-2009>>

AÍNSA Fernando, “Presupuestos teórico. Función de la utopía en la historia de América latina”, en *Utopies en Amérique latine*, revista *Amérique, Cahiers du CRICCAL*, n° 32, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 17-33.

ALCINA FRANCH José (comp.), *Indianismo e indigenismo en América*, Madrid, Alianza Editorial, 1990, 339 p.

ALFIERI Carlos, “El mejor Cortázar es un mal Borges. Entrevista con César Aira”, *Ñ*, 54, edición especial, número aniversario, 9 de octubre de 2004, p. 40-42.

ALFÓN Fernando, *La querrela de la lengua en Argentina [1828-1928]*, Tesis doctoral, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2011.

AMAR SÁNCHEZ Ana María, “Del cine al ciberespacio. Narrativa y medios masivos en la tradición literaria latinoamericana”, en revista *Iberomericana*, año VIII (2008), n° 29, Madrid/Frankfurt, Editorial Vervuert, marzo de 2008, p. 91-104.

—————, “Utopía y derrota. Política y ética en la narrativa latinoamericana del fin del milenio”, en Françoise Aubès y Florence Olivier (ed.), *Transamériques, les échanges culturels continentaux*, 11° colloque International du CRICCAL, Paris, 16-18 octobre 2008, revista *Amérique, Cahiers du CRICCAL*, n° 39, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 217-223.

ARECO MORALES Macarena Luz, “Rodrigo Fresán” (entrevista), revista *Hispanérica*, año XXXVI, número 106, 2007, p. 47-59.

ARTUNDO Patricia, “Visiones de la era espacial: una introducción a ‘Vuelvilla’ de Xul Solar”, revista *Hispanérica*, año XXXII, número 95, 2003, p. 45-47.

—————, “Introducción a una exposición retrospectiva de Xul Solar”, en Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires y Pinacoteca do Estado de São Paulo, *Xul Solar. Visiones y revelaciones* (catálogo de la exposición), Buenos Aires, São Paulo, 2005, p. 21-33.

AUERBACH Erich, *Mimésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale* (trad. del alemán al francés por Cornelius Heim), Paris, Gallimard, 1968, 561 p.

AULICINO Jorge y MULEIRO Vicente, “Narrativa argentina: la poética del divismo. Entrevista con Ricardo Piglia”, *Ñ*, 59, 13 de noviembre de 2004, p. 40-43.

BANGA Fabián Marcelo, “Lugones y el espiritismo”, revista *Lucero*, University of California at Berkeley, Berkeley, Volume 13, 2002. Consultado el 23/08/2010 en: <<http://eter.org/?p=14>>.

—————, “El espiritismo en la Argentina, Cosme Mariño y el relato de los orígenes del espiritismo criollo”, revista *El Barco*, Santa Fe, número 3, noviembre 2002-abril 2003. Consultado el 23/08/2010 en: <<http://eter.org/?p=25>>.

- BAQUERO GOYANES Mariano, *Estructuras de la novela actual*, Madrid, Editorial Castalia, 1989, 256 p.
- BARRENECHEA Ana María, “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (a propósito de la literatura hispanoamericana)”, *Revista Iberoamericana*, volumen XXXVIII, n° 80, 1972, p. 391-403.
- , “La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un tipo de discurso”, *Lectura crítica de literatura americana. Inventario, invenciones y revisiones* (selección, prólogo y notas de Saúl Sosnowski) tomo I, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1996 [1979], p. 30-39.
- BARREONDO Mikel (coord.), *Pueblos indígenas y derechos humanos*, Bilbao, Instituto de Derechos Humanos/Universidad de Deusto, 2006, 689 p. Consultado el 22/02/2012 en: <<http://www.ibcperu.org/doc/isis/9002.pdf>>.
- BARRERA Trinidad, *Las vanguardias hispanoamericanas*, Madrid, Editorial Síntesis, 2006, 239 p.
- BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1970 [1957], 253 p.
- BATAILLE Georges, *La littérature et le mal*, Paris, Éditions Gallimard, 1957, 205 p.
- BAUDOU Jacques, *La fantasy*, Paris, PUF, colección “Que sais-je?”, 2005.
- BAUDRILLARD Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Éditions Galilée, 1981, 235 p.
- BENJAMIN Walter, “Le conteur: réflexions sur l’œuvre de Nicolas Leskov”, en *Œuvres III* (trad. del alemán al francés por Maurice Gandillac y Pierre Rusch), Paris, Éditions Gallimard, 2000 [1936], p. 114-151.
- , “L’œuvre d’art à l’époque de sa reproductibilité technique”, en *Œuvres III* (trad. del alemán al francés por Maurice Gandillac y Rainer Rochlitz), Paris, Éditions Gallimard, 2000 [1939], p. 269-316.
- BESSON Anne, *La fantasy*, Paris, Klincksieck, 2007, 205 p.
- BETTELHEIM Bruno, *Psychanalyse des contes de fées* (trad. del inglés al francés por Théo Carlier), Paris, Robert Laffont, 1976, 476 p.
- BONET Juan Manuel, “Desde la biblioteca de Xul”, en Jorge López Anaya, *Xul Solar: una utopía espiritualista*, Buenos Aires, Fundación Pan Klub-Museo Xul Solar, 2002, p. 185-193.
- BOURDIEU Pierre, *Les règles de l’art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, 572 p.
- BOURGON Jérôme, “Bataille et le supplicé chinois: erreurs sur la personne”, 2004. Consultado el 15/03/2010 en: <<http://turandot.ish-lyon.cnrs.fr/Essay.php?ID=27&>>.

- BOURSEILLER Christophe y PENOT-LACASSAGNE Olivier (ed.), *Contre-cultures!*, Paris, CNRS Éditions, 2013, 314 p.
- BOUZET Jean-Pascal, “Les droits du Diable: quelques aspects de la rédemption dans le *Château d’amour* de Robert Grosseteste”, en Léo Carruthers (ed.), *Anges et démons dans la littérature anglaise du Moyen Âge*, Paris, Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, 2002, p. 113-142.
- BRUNET Denis, “La préface de Borges aux *Chroniques martiennes* de Ray Bradbury: la science-fiction entre en littérature”, revista *Tigre*, n° 17, 2009, CERHUIS (ILCEA), Université de Stendhal-Grenoble 3, p. 35-45.
- BUTOR Michel, “Le point suprême et l’âge d’or à travers quelques œuvres de Jules Verne”, en *Essais sur les modernes*, Paris, Gallimard, 1960 [1949], p. 35-94.
- , “La crise de croissance de la science-fiction”, en *Essais sur les modernes*, Paris, Gallimard, 1960 [1953], p. 223-237.
- CAILLOIS Roger, *Le mythe et l’homme*, Paris, Gallimard-collection Folio/Essais, 1987 [1938], 188 p.
- , “De la féerie à la science-fiction”, en *Anthologie du fantastique*, tome I, Paris, Éditions Gallimard, 1966 [1958], p. 7-24.
- CAPANNA Pablo, *El mundo de la ciencia ficción: sentido e historia*, Buenos Aires, Ediciones Letra Buena, 1992, 192 p.
- , *J. G. Ballard. El tiempo desolado*, Buenos Aires, Editorial Almogesto, 1993, 98 p.
- CIFUENTES Juanita, “La escritura de Angélica Gorodischer entre filiación y distanciamiento con el género de la ciencia ficción”, revista *Tigre*, n° 17, 2009, CERHUIS (ICEA), Université de Stendhal-Grenoble 3, p. 61-87.
- COLSON Raphaël y RUAUD André-François, *Science-fiction. Les frontières de la modernité*, Paris, Éditions Mnémos, 2008, 349 p.
- CONADEP (Comisión Nacional Sobre la Desaparición de Personas), *Nunca más. Informe de la Comisión Nacional Sobre la Desaparición de Personas*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1984, 480 p.
- CONTRERAS Sandra, *Las vueltas de César Aira*, Beatriz Viterbo Editora, Buenos Aires, 2002, 317 p.
- CORONIL Fernando, “Les études postcoloniales latino-américaines et la décolonisation du monde”, en Neil Lazarus (ed.), *Penser le postcolonial: une introduction critique*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006, p. 331-357.
- CYMERMAN Claude, “La polémique Heker-Cortázar sur l’exil de l’écrivain”, en *Polémiques et manifestes*, revista *América, Cahiers du CRICCAL*, n° 20, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998, p. 337-342.



- DÁVILA María Lourdes, “Alguien se pierde en el laberinto cosmicómico de Fantomas, ¿pero quién?”, en revista *Iberomaricana*, año VIII (2008), n° 29, Madrid/Frankfurt, Editorial Vervuert, marzo de 2008, p. 123-142.
- DECANTE Stéphanie, “Réalisme virtuel contre réalisme magique: préface et nouvelles de *McOndo*”, *Les nouveaux réalistes, 2<sup>ème</sup> série. Autre réel, autre écriture*, revista *América, Cahiers de CRICCAL* n° 25, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, p. 105-114.
- DECOCK Pablo, FABRY Geneviève y LOGIE Ilse (ed.), *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*, Bern, Peter Lang, 2010, 472 p.
- DOLEŽEL Lubomír, *Estudios de poética y teoría de la ficción* (prólogo de Thomas Pavel, traducción de Joaquín Martínez Lorente), Murcia, Universidad de Murcia, 1999, 278 p.
- DURÁN LUZIO Juan, *Creación y utopía: letras de Hispanoamérica*, San José de Costa Rica, Editorial de la Universidad Nacional, 199 p.
- DURING Élie, “Trois figures de la simulation”, en *Matrix, machine philosophique*, Paris, Ellipses éditions, 2003, p. 130-146.
- DUVIOLS Jean-Paul, *L'Amérique espagnole vue et rêvée. Les livres de voyages de Christophe Colomb à Bougainville*, Paris, Promodis, 1985, 489 p.
- ECHEVERRÍA Esteban, *Dogma socialista y otras páginas políticas*, Buenos Aires, Ediciones Estrada, 1948 [1838-1846], 274 p.
- ECO Umberto, *Apocalípticos e integrados* (trad. del italiano al castellano por Andrés Boglar), Barcelona, DeBolsillo, 2004 [1965/a], 431 p.
- , *L'œuvre ouverte* (trad. del italiano al francés por Chantal Roux de Bézieux), Paris, Editions du Seuil-collection Points, 1979 [1965/b], 313 p.
- , *De Superman au surhomme* (trad. del italiano al francés por Myriem Bouzaher), Paris, Grasset, 1993 [1978], 245 p.
- , *Lector in fabula* (trad. del italiano al francés por Myriem Bouzaher), Paris, Grasset, 1985 [1979], 314 p.
- ELIADE Mircea, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard-collection Idées NRF, 1969, 187 p.
- ESTRADE Christian, “Radiografía psíquica de la mente”, revista *Tigre*, n° 17, 2009, CERHUIS (ILCEA), Université de Stendhal-Grenoble 3, p. 89-101.
- FERREUX Marie-Jeanne, *Le new-age: ritualités et mythologies contemporaines*, Paris, L'Harmattan, 2000, 266 p.
- FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Éditions Gallimard-collection Tel, 1966, 400 p.

- FRANZ Marie-Louise von, *L'interprétation des contes de fées*, suivi de *L'ombre et le mal dans les contes de fées* (trad. del inglés al francés por Francine Saint René Taillandier), Paris, Albin Michel, 1995 [1970], 635 p.
- FREUD Sigmund, *Totem et tabou* (trad. del alemán al francés por Samuel Jankélévitch), Paris, Éditions Payot & Rivages, 2001 [1913], 225 p.
- , “L'inquiétante étrangeté”, en *L'inquiétante étrangeté et autres essais* (trad. del alemán al francés por Bertrand Féron), Paris, Gallimard-Folio essais, 2005 [1919], p. 209-263.
- FUENTES Patrick y LA COTARDIERE Philippe de, *Camille Flammarion*, Paris, Flammarion, 1994, 376 p.
- FUKUYAMA Francis, *La fin de l'histoire et le dernier homme* (trad. del inglés al francés por Denis-Armand Canal), Paris, Flammarion-Champs-essais, 2008 [1992], 451 p.
- GACHE Belén, “El ser escrito, lenguajes y escrituras en la obra de Xul Solar”, en Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, *Xul Solar* (catálogo de la exposición del 26 de febrero al 13 de mayo de 2002), Madrid, 2002, p. 57-64.
- GANDÍA Enrique de, *Historia crítica de los mitos y leyendas de la conquista americana*, Madrid, Juan Roldán y Compañía, 1929, 281 p.
- GARCÍA CANCLINI Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 2010 [1990], 352 p.
- GARCIA-ROMEY José, *Dictature et littérature en Argentine, 1976-1983*, Paris, L'Harmattan, 2006, 183 p.
- , “Julio Cortázar: historieta y grafiti, los recursos del compromiso”, *Les Ateliers du SAL*, n°6, 2015, Séminaire Amérique Latine, Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains (Université Paris Sorbonne). Consultado el 27/12/2015 en: <<http://lesateliersdusal.com/numero-6/articulos-numero-6/>>.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ Antonio (comp.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco/Libros, 1997, 287 p.
- , *Narración y ficción. Literatura e invención de mundos*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2011, 265 p.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, 286 p.
- GIRONDO Oliverio, “Carta abierta a "La Púa"”, en Oliverio Gironde, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía, Calcomanías y otros poemas* (edición de Trinidad Barrera), Madrid, Visor Libros, 2001 [1925], p. 24-27.
- GOODMAN Nelson, *Manières de faire des mondes* (trad. del inglés al francés por Marie-Monique Popelard), Paris, Gallimard, 2010, 228 p.
- GRAS MIRAVET Dunia, “¿Ciudades reales / ciudades imaginarias?: la construcción de mundos posibles (Santa María, Comala y Macondo)”, en Pierre-Luc Abramson,

Marie-Jeanne Galera, Pierre Lopez (ed.), *Villes réelles et villes imaginaires d'Amérique Latine / Ciudades reales e imaginarias de América Latina, Actes des Premières journées américanistes des Universités de Catalogne*, 19 et 20 mai 2000, Université de Perpignan, CRILAU, Presses Universitaires de Perpignan, sin fecha de edición, p. 149-173.

GRAU Cristina, *Borges y la arquitectura*, Madrid, ediciones Cátedra, 1999, 189 p.

GREGORICH Luis, "Literatura. Una descripción del campo: narrativa, periodismo, ideología", en Saúl Sosnowski (ed.), *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1988, p. 109-124.

GUADALUPI Gianni y MANGUEL Alberto, *Dictionnaire des lieux imaginaires* (trad. del inglés al francés por Patrick Reumaux, Michel-Claude Touchard y Olivier Touchard), Arles, Actes Sud, 1998 [1980], 550 p.

HEFFES Gisela, *Las ciudades imaginarias en la literatura latinoamericana*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2008, 283 p.

HOLSTEIN Éric, VINCENT Jérôme y ELIROFF Thibaud, *100 chefs-d'œuvre incontournables de l'imaginaire*, Paris, Libro, 2009, 123 p.

IPARRAGUIRRE Sylvia, "Historias extraordinarias", *Ñ*, 430, 24 de diciembre de 2011, p. 20-21.

ISER Wolfgang, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique* (trad. del alemán al francés por Evelyne Sznycer), Liège, Pierre Mardaga éditeur, 1985, 405 p.

JAUSS Robert, *Pour une esthétique de la réception* (trad. del alemán al francés por Claude Maillard), Paris, Gallimard, 1978, 305 p.

JENKINS Henry, "La "filk" et la construction sociale de la communauté des fans de science-fiction", en Hervé Glevarec, Éric Macé y Éric Maigret, *Cultural studies: anthologie*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 212-222.

KOROL Juan Carlos y SÁBATO Hilda, *Cómo fue la inmigración irlandesa en Argentina*, Buenos Aires, Editorial Plus Ultra, 1981, 213 p.

KRICKBERG Walter, *Mitos y leyendas de los aztecas, incas, mayas y muiscas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1971, 267 p.

LABBE Denis, "2001: une (nouvelle) odyssée de la SF", en Léa Silhol y Estelle Valls de Gomis (ed.), *Fantastique, fantasy, science-fiction: mondes imaginaires, étranges réalités*, Paris, Éditions Autrement, 2005, p. 59-73.

LABICA Georges, "Le marxisme entre science et utopie", en revista *Mots*, n° 35, juin 1993, *Utopie... utopies*, École Normale Supérieure de Lyon, ENS Éditions, p. 19-38.

LAFON Michel, "La science-fiction et le Río de la Plata (journal d'un séminaire)", revista *Tigre*, n° 17, 2009, CERHUIS (ILCEA), Université de Stendhal-Grenoble 3, p. 3-17.

- LAGOGUEY Hervé, “Êtres naturels et artificiels dans l’univers de Philip K. Dick”, revista *Alliage*, n° 60, juin 2007, Nice, p. 26-41.
- LAZARUS Neil (ed.), *Penser le postcolonial: une introduction critique*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006, 443 p.
- LE GOFF Jacques, *Héros et merveilles du Moyen Âge*, Paris, Éditions du Seuil, 2005, 239 p.
- LEVI-STRAUSS Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Librairie Plon, 1962, 349 p.
- LIBERTELLA, Mario, “Marcelo Cohen. Relatos de lo cercano y lo distante”, *Ñ*, 551, sábado 18 de abril, 2014, p. 4-6.
- LÓPEZ ANAYA Jorge *et al.*, *Xul Solar: una utopía espiritualista*, Buenos Aires, Fundación Pan Klub-Museo Xul Solar, 2002, 232 p.
- LYOTARD Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Les éditions de minuit, 1979, 109 p.
- MAGUIRE Emily, “El hombre lobo en el espacio: el *hacker* como monstruo en el *cyberpunk* cubano”, en *Revista iberoamericana (Pittsburgh)*, Vol. LXXV, n° 227, abril-junio 2009, p. 505-521.
- MALBA (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires y Pinacoteca do Estado de São Paulo), *Xul Solar. Visiones y revelaciones* (catálogo de la exposición), Buenos Aires/São Paulo, 2005, 255 p.
- MARIÁTEGUI José Carlos, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Lima, Biblioteca Amauta, 1928, 264 p.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Mariano, “Mundos perdidos, paraísos perdidos: ciudad primitiva y utopía imposible en *Los que no descienden de Eva* (1941), de Luis Antonio de Vega”, en *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, volumen 5, n° 1, p. 45-64. Consultado el 19/01/2013 en: <<http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen05-1/articulos03.htm>>.
- MATTELART Armand y NEVEU Érik, *Introduction aux Cultural Studies*, Paris, La Découverte, 2003, 121 p.
- MERGEY P. J. G., “L’uchronie: l’histoire au service de la fiction”, en Léa Silhol y Estelle Valls de Gomis (ed.), *Fantastique, fantasy, science-fiction: mondes imaginaires, étranges réalités*, Paris, Éditions Autrement, 2005, p. 74-85.
- MERINA Ana, “Fantomas contra Disney”, *Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta*, vol 1, n° 4, diciembre de 2001, p. 203-224. Consultado el 30/10/2008 en: <[http://www.rlesh.110mb.com/04/04\\_merino.html](http://www.rlesh.110mb.com/04/04_merino.html)>.
- MUÑOZ ZAPATA Juan Ignacio, *Le cyberpunk vernaculaire de l’Amérique latine: dystopies, virtualités et résistances*, Thèse de Doctorat de l’Université de Montréal sous la direction de Rodica-Livia Monnet, 2009. Consultado el 23/03/2010 en: <<http://hdl.handle.net/1866/3240>>.

- MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, *Xul Solar* (catálogo de la exposición del 26 de febrero al 13 de mayo de 2002), Madrid, 2002, 242 p.
- NELSON Daniel, “Los *San Signos* de Xul Solar: el libro de las mutaciones”, en Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires y Pinacoteca do Estado de São Paulo, *Xul Solar. Visiones y revelaciones* (catálogo de la exposición), Buenos Aires/São Paulo, 2005, p. 49-59.
- O’GORMAN Edmundo, *La invención de América*, México, Fondo de cultura económica, 2012 [1958], 256 p.
- OEYEN Annelies, “Imágenes de la barbarie en “La ilusión monarca” de Marcelo Cohen”, en Pablo Decock, Geneviève Fabry e Ilse Logie (ed.), *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*, Bern, Peter Lang, 2010, p. 257-267.
- PALAUVERSICH Diana, *De Macondo a McOndo: senderos de la postmodernidad latinoamericana*, México, Plaza y Valdés, 2005, 214 p.
- PASTOR Philippe, “L’enfer est à nous”, en François Manson (ed.), *Esprits mutants, première génération*, Paris, Club Présences d’Esprits, 2002, p. 55-65.
- PAVEL Thomas, *Univers de fiction*, Paris, Éditions du Seuil-collection Poétique, 1988, 210 p.
- PÉREZ RASETTI Carlos, “La locura lúcida. Ficción, ciencia y locura en las fantasías científicas de Holmberg”. Consultado el 8/04/2010 en: <<http://www.samizdat.com.ar/samizdat20/S20-51%20-%20Eduardo%20Holmberg%20-%20La%20locura%20lucida.htm>>.
- PIGLIA Ricardo, *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Siglo veinte, Universidad Nacional del Litoral-colección entrevistas, 1993 [1990], 183 p.
- PONCE Néstor, *Diagonales del género. Estudios sobre el policial argentino*, Paris, Éditions du temps, 2001, 170 p.
- PRATCHETT Terry, “L’effet culte”, en Karen Haber (coord.), *Méditations sur la Terre du Milieu* (trad. del inglés al francés por Mélanie Fazi), Paris, Bragelonne, 2003, p. 93-99.
- PREMAT Julio, *Monstruos, infames y criminales, Lecciones doctorales n° 7*, julio-diciembre 2010, Medellín, Facultad de comunicaciones, Universidad de Antioquia, 40 p.
- PROPP Vladimir, *Morphologie du conte* (trad. del ruso al francés por Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov y Claude Kahn), Paris, Éditions du Seuil, 1970, 254 p.
- PULIDO Joseph, “El cómic y la ciencia ficción”. Consultado el 15/04/2010 en: <[http://www.libroandromeda.com/PDF/El\\_Comic\\_y\\_la\\_Ci\\_Fi.pdf](http://www.libroandromeda.com/PDF/El_Comic_y_la_Ci_Fi.pdf)>.
- QUIROGA Adán, *Calchaquí. Petrografía y pictografías de Calchaquí. Folclore calchaquí*, Buenos Aires, Tipográfica Editora Argentina, 1992 [1897], 479 p.

- RADWAY Janice, "Lectures à "l'eau de rose". Femmes, patriarcat et littérature populaire", en Neil Lazarus (ed.), *Penser le postcolonial: une introduction critique*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006, p. 176-190.
- REATI Fernando, *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2006, 230 p.
- , "Política y ciudades imaginarias en la literatura argentina de las últimas tres décadas". Coloquio Internacional, "Ciudades fragmentadas en la literatura (hispano)americana/Urban Fragmentation in (Hispanic) American Literature", Universiteit Gent y Université Catholique de Louvain, 4 y 5 de febrero 2010. Consultado el 07/12/2012 en: <<http://www.spaans.ugent.be/file/25>> (texto) y en <<http://www.spaans.ugent.be/file/25>> (imágenes).
- RODRÍGUEZ Simón, *Luces y virtudes sociales*, en Susana Rotker, *Ensayistas de Nuestra América*, vol. I, "De Moreno a Sarmiento", Buenos Aires, Editorial Losada, 1994 [1840], p. 193-242.
- ROJAS Ricardo, *Eurindia: ensayo de estética sobre las culturas americanas*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1951 [1924], 277 p.
- SARLO Beatriz, *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*, Buenos Aires, Ariel, 1994, 209 p.
- SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Folio-essais, 2004 [1948], 309 p.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction?*, Paris, Éditions du Seuil-collection Poétique, 1999, p. 349.
- SCHWARTZ Jorge, "Sílabas las estrellas compongan: Xul y el neocriollo", en Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires y Pinacoteca do Estado de São Paulo, *Xul Solar. Visiones y revelaciones* (catálogo de la exposición), Buenos Aires/São Paulo, 2005, p. 34-47.
- SCOTT CARD Orson, *Comment écrire de la fantasy et de la science fiction* (trad. del inglés al francés por Karim Chergui), Paris, Bragelonne, 2006, 230 p.
- SERVIER Jean, *Histoire de l'Utopie*, Paris, Folio-essais, 1991 [1967], 396 p.
- SOLOMIANSKI Alejandro, "Ensayo y utopía argentina en Horacio Mendizábal", revista *Hispanérica*, n° 97, año XXXIII, 2004, p. 29-41.
- SOLOMONOFF Pablo, "Eduardo Holmberg: eslabón perdido en Marte", en Eduardo Ladislao Holmberg, *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac al planeta Marte*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional-Ediciones Colihue, 2006, p. 11-25.
- STEIMBERG Alejo, "El postacocalipsis rioplatense de Marcelo Cohen. Una lectura de *Donde yo no estaba*", en Pablo Decock, Geneviève Fabry e Ilse Logie (ed.), *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*, Bern, Peter Lang, 2010, p. 245-255.
- TADIE Jean-Yves, *Le roman d'aventures*, Paris, Presses Universitaires de France-Quadrige, 1982, 219 p.

- TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil-collection Points, 1970, 188 p.
- TOLKIEN John Ronald Reuel, “Du conte de fées”, en *Faërie* (trad. del inglés al francés por F. Ledoux), Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1992 [1947], p. 131-214.
- TORT Patrick, *L’effet Darwin: sélection naturelle et naissance de la civilisation*, Paris, Éditions du Seuil, 2008, 236 p.
- UNICEF (argentina), *Los derechos de los pueblos indígenas explicados para todas y para todos*, Documento preparado para UNICEF Argentina por Osvaldo Kreimer con la colaboración de Viviana Figueroa, Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia (UNICEF), agosto de 2008, 144 p. Consultado el 22/02/2012 en: <[http://www.unicef.org/argentina/spanish/derechos\\_indigenas.pdf](http://www.unicef.org/argentina/spanish/derechos_indigenas.pdf)>.
- VALCÁRCEL Luis Eduardo, *Tempestad en los Andes*, Lima, Editorial Universo, 1972 [1927], 183 p.
- VAN TIEGHEM Paul, *Le romantisme dans la littérature européenne*, Paris, Albin Michel, 1969, 536 p.
- VARGAS LLOSA Mario, *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, 359 p.
- VASCONCELOS José, *La raza cósmica*, Varsovia, Centro de Estudios Latinoamericanos, 1993 [1925], 38 p.
- VERNANT, Jean-Pierre, *L’univers, les Dieux, les hommes*, Paris, Points-essai, 1999, 244 p.
- VERNETTE Jean, *Le new age*, Presses Universitaires de France-colección Que sais-je?, 1992, 127 p.
- WILLIAMS Raymond, *Culture et matérialisme* (trad. del inglés al francés de Nicolas Calvé y Étienne Dobenesque), Paris, Les Prairies ordinaires, 2009 [1969-1988], 250 p.
- XUL SOLAR, “Vuelvilla”, revista *Hispanérica*, año XXXII, número 95, 2003, p. 48-53.
- ŽIZEK Slavoj, “*La revanche des Sith, ou l’invention d’un bouddhisme pop*”, *Manière de voir-Le Monde diplomatique*, n° 111, juin-juillet 2010, p. 9-11.