

Cuerpo, *fantasy* y horror durante el pasado reciente argentino*

Mg. Paula Guitelman¹

La obra se vuelve realidad subsistente, plena de sentidos que recibe del movimiento de las épocas y que se ilustran diferentemente según las formas de la cultura y las exigencias de la historia.

Maurice Blanchot

I.

La triangulación cuerpo, *fantasy* y pasado reciente nos enfrenta con los dilemas de la representación. Con sus potencias y limitaciones. Con aquello que el *fantasy* es y fue capaz de decir y callar. Ahora bien, no hablaremos aquí de productos con una finalidad de intervención política pensada como condición de posibilidad. De ser así, no hubiera sido posible que el *fantasy* durante la dictadura se hubiera pensado, propuesto, puesto en página, impreso, vendido y consumido en los kioscos de cualquier esquina. El *fantasy* al que se hará referencia en la presente ponencia corresponde al publicado por la revista *El Péndulo*, es sus tres etapas (primera época, 1979; segunda época, 1981-1982, tercera época, 1986-1987); la cual tuvo a Marcial Souto como jefe de redacción y era publicada por Ediciones de La Urraca. Precisamente, por ser considerado un producto “menor”, es que pudo sortear el ojo de la censura, de la persecución, de la represión.

Pero tampoco hablamos aquí de diarios, ni de revistas periodísticas. Hablamos de la ficción y, más precisamente, de la ficción que tuvo lugar durante la dictadura y la transición democrática bajo la forma de literatura fantástica. Tal es así que nos ubica en una materialidad que no se proponía informar sobre lo que acontecía en un período de horror ni reponer, explicar, denunciar, referir a él.

* La autora desea agradecer a la Universidad de Buenos Aires (UBA) y al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) por el apoyo económico brindado para mi formación de posgrado.

¹ Paula Guitelman es Lic. en Ciencias de la Comunicación y Magíster en Comunicación y Cultura, por la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Las ideas expresadas en la presente ponencia han sido parcialmente desarrolladas en el marco de mi tesis de Maestría, *Paradojas encarnadas. Cuerpo, técnica e historia en la revista El Péndulo durante la última dictadura argentina*, y asimismo forman parte de lo que será mi tesis de Doctorado en Ciencias Sociales, bajo la dirección del Prof. Alejandro Kaufman.

Sin embargo, que sus discursos no pretendieran *representar* el horror no significa que éste no se hiciera presente. Porque los vínculos entre texto y contexto son mucho más complejos que los que propone una correspondencia biunívoca. Entre los discursos y su coyuntura no podemos sin más jugar a unir con flechas. Pero sí es posible trazar un vínculo, una ligazón, una influencia, que la ficción se permite encarnar con sus matices, contradicciones y oscilaciones.

Pasemos ahora a explicitar mejor algunos de los presupuestos de nuestra reflexión. Toda construcción discursiva privilegia ciertas cosmovisiones como horizontes de percepción de una época, matrices de sensibilidad e imaginarios sociales, subjetividades y patrones de relación particulares con los otros seres humanos y determinadas formas de habitar el mundo. En este sentido, es posible inferir, de algún modo, el horizonte de sentidos presentes en un período histórico a través del análisis de los discursos que circulaban en él. Y, al interior del universo discursivo, la ficción representa un espacio proclive a absorber aquellas constelaciones significantes que ligan con lo obturado, lo reprimido y lo traumático. Y también con lo *siniestro*². Lo cual conecta ineludiblemente con lo indecible e incommunicable.

Cuando se hable aquí de *fantasy*, nos estaremos refiriendo a la literatura fantástica en general y a uno de sus subgéneros protagónicos, la ciencia ficción (cf). Por un lado, la cf, o “ficción especulativa”, es un género que ha sido definido como “parábola sobre nuestro propio mundo, observado desde una perspectiva distanciada” (Capanna, 2007:50). Y como factor recurrente los analistas del género han afirmado que “en la ciencia ficción madura, el futuro no es más que un expediente para extrapolar ciertas conclusiones que surgen de una problemática actual” (Capanna, 2007:45), o bien que la “ciencia ficción interpela porque su ficción se nos impone como nuestro real” (Link, 1994:12). En este sentido, se coincide en que el futuro al que se alude oficia de foco para que desde allí retorne un movimiento que vuelva la mirada hacia el presente, el mundo actual y su realidad.

Así, en esta también llamada “literatura de anticipación”, los escritores no tienen por objeto realizar pronósticos ni profecías sino más bien advertencias “para que sus distopías no se materializaran nunca” (Capanna, 2007:200)³. Es por ello que se ha señalado una función pedagógica

² Adviene cuando algo consabido, familiar, deviene su opuesto, tal como de la etimología de la palabra *unheimlich* se desprende. Es todo aquello que estaba destinado a permanecer en secreto, oculto y sale a la luz. Y también se refiere al surgimiento de “dobles” y a la interminable repetición de lo “igual”. Aunque esa variedad de lo reprimido que retorna generando angustia también da lugar a lo ominoso o siniestro. Véase Freud, 1979: 241.

³ Dentro de las taxonomías relativas al género, el término “distopía” proviene del término “utopía” acuñado por Thomas More, a partir del cual se refiere a esa construcción de una sociedad ideal. De éste se desprendieron dos términos, ya sea que se pensara en una utopía positiva (eutopía) o en una utopía negativa (distopía). Véase Capanna, 2007: 200.

en el género, ya que “la ciencia ficción, por encima de todo, es ficción humana, y esto le lleva continua e ineludiblemente a examinar los símbolos que están en la base de la concepción que tenemos de nuestro mundo y de nosotros mismos” (Scholes y Rabkin, 1982: 195). Precisamente por ello, “no hay obras sin tendenciosidad y donde la ciencia ficción no se permite la tendenciosidad deliberada se filtra la tendenciosidad involuntaria” (Lev en Link, 1994:60).

Por otro lado, para nuestro análisis, uno de los aportes más sugerentes dentro de los estudios sobre el género fantástico es el libro que Rosemary Jackson publicara en 1981 bajo el título *Fantasy: literatura y subversión* (1986). Allí, Jackson señala que el término *fantasy* fue aplicado a toda literatura que no diera prioridad a una representación realista y que en todo caso representaba “otros” territorios, diferentes del “humano”. Se caracteriza por ser un género que muestra cierta hostilidad frente a las unidades discretas y estáticas, por lo que yuxtapone lo incompatible y se resiste a la fijación. De este modo, afirma, el *fantasy* no es ni enteramente “real” ni enteramente “irreal”. Es un género, dirá, cuya etimología ya indica cierta ambigüedad, motivo por el cual lo compara con la idea del fantasma, en tanto no está vivo ni muerto, dando lugar a una suerte de definición del género como una “presencia espectral suspendida entre el ser y la nada” (Jackson, 1986:18).

En tanto habilita la irrupción de lo que podría resultar inadmisibles en otros planos, el *fantasy* entrega una narrativa cuya estructura está fundada en contradicciones y, en consecuencia, su tropo básico es el oxímoron. En la medida en que transforma una realidad contraria a la realidad en sí, la autora le adjudica al género una función que denomina “subversiva” y transgresora. Aunque dicha función, aclara, no está dada por sus temas sino por su estructura formal. “Sus imposibilidades proponen ‘otros’ significados o realidades latentes detrás de lo posible o lo conocido. Al romper ‘verdades’ simples y reduccionistas, lo fantástico traza un espacio dentro del marco cognoscitivo de una sociedad. Introduce verdades múltiples y contradictorias: se vuelve polisémico” (Jackson, 1986:21).

Y así, presentando lo que no puede ser pero es, manifiesta una voz que habla de los bordes y los límites de lo real. Pero no porque sea ajeno a lo real sino que, manifiesta la autora, introduce un diálogo con éste, lo incorpora como parte de su estructura, pero para ponerlo bajo interrogación. Se constituye como la cara negativa de las categorías realistas, brindando espacio para que emerjan lo im-possible, in-forme, in-visible, in-decible, des-conocido, i-rreal.

En sintonía con las reflexiones de Jackson, se cuenta con el aporte del trabajo de Irène Bessière, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain* (1974), quien vuelve a situar la raigambre cultural de la literatura fantástica, de la cual dirá que no hay lenguaje fantástico en sí mismo sino

que éste supone una “lógica narrativa” que refleja las metamorfosis culturales de la razón y del imaginario colectivo. Es esta ineludible ligazón con el ámbito cultural en la que se basa para aseverar que “la ficción fantástica fabrica otro mundo con palabras, pensamientos y realidades que pertenecen a este mundo” (Bessière, 1974:3), es decir, que se nutre de lo cotidiano, con la consecuente yuxtaposición y contradicción de diversos verosímiles que dan lugar a su carácter esencialmente paradójal.

La literatura fantástica, más que extraer su argumento de la derrota de la razón, lo hace de la alianza de la razón con lo que ésta rechaza habitualmente. Por ende, concentra aquello que no puede decirse en la literatura oficial, introduciendo en la narración elementos significativos pero acallados de la cultura. Es precisamente el hecho de que acerque la verdad a los “monstruos reales”, expresa la autora, la que la vuelve “hija de la historia”.

En definitiva, “como representación de un cuestionamiento cultural, impone formas de narraciones particulares ligadas siempre a los elementos y al argumento de las discusiones – históricamente fechadas– sobre el estatuto del sujeto y de lo real. No contradice las leyes del realismo literario; muestra que esas leyes se transforman en las de un irrealismo cuando la actualidad se vuelve totalmente problemática” (Bessière, 1974:3). Según las épocas, es leída como el reverso de otros discursos hegemónicos que ella desarma desde adentro.

II.

Para ilustrar someramente la política editorial de *El Péndulo* y su posición de enunciación pasemos ahora a mencionar algunos de los epígrafes que la redacción elegía para anteceder cada una de las historias. Independientemente de los cuentos a los que cada uno de los siguientes encabezados refiera, su puesta en contigüidad permite que decanten sentidos que delimitan ciertos marcos de interpretación: “no es fácil adaptarse a una sociedad”; “cada paraíso esconde un secreto”; “más importante que una hazaña es la manera de interpretarla”, “la realidad, como la ficción, empieza cuando usted abre el libro”; “se va el día, se apaga la memoria”; “todo consiste en pasar de las geografías irremediables a las que no lo son”; “¿ha visto algún ser humano últimamente?”; “de un experimento extremo sólo se pueden esperar resultados extremos”; “nada peor que caer en manos de monstruos”; “duele ser diferente, en todas las épocas”; “la soledad es violenta...y la compañía...”; “todo pasado fue y todo futuro será ...¿mejor?”; “bienvenido al laberinto de la realidad”; etcétera. Tal vez por ello el lema de su primera época haya sido: *El Péndulo, entre la ficción y la realidad...*

Ahora bien, en cuanto a las historias narradas, por ejemplo, el primer número de la segunda época de la revista incluía un cuento de la argentina Doris Piserchia titulado “El derecho a la muerte” (EP N° 1, 1981). Está situado en una época donde mediante la cirugía se reemplazan los órganos deteriorados por otros artificiales, a los que denominan ‘motores’. Sin embargo, dichas partes artificiales instaladas en los hombres tienen más sobrevida que éstos y se activan ante distintos estímulos externos, generando la existencia de cadáveres pululantes que indignan a las vecinas del barrio, porque ‘el mundo quería que los muertos estuvieran muertos, tiosos y mudos, y no que conservaran falsos síntomas de vida’. Ante esta situación, un científico es el encargado de desconectar sus motores. Pero cuando se dispone a hacerlo ocurre un incendio. Y cuando ingresan los bomberos en sus tareas de rescate, confunden a los cadáveres con vivos y, en cambio, el frío aspecto del científico desmayado hace que lo tomen por muerto. Por eso lo dejan allí, salvando al resto de cuerpos destrozados plagados de motores injertados. Límites y fronteras que se desdibujan y nos convocan a preguntas tales como ¿qué es un ser humano, qué es un muerto, qué es un vivo? ¿Hasta dónde es capaz la técnica de llegar con el cuerpo de un vivo y con el de un muerto? Tal vez, por eso resuene tan problemático el epígrafe del cuento “cuando los cadáveres se nieguen a morir, nada costará más que saber a quién hay que enterrar”. Ya que la frase que el *staff* de la revista elige para anteceder a este cuento de una autora argentina, no sólo convoca a la reflexión acerca del cuerpo como objeto de la técnica moderna, sino que también conlleva implicancias sobre *otra* indistinción entre lo vivo y lo muerto, sobre *otros* cuerpos que se niegan a morir, sobre *otra* figura que sobrevuela en el horizonte de la Argentina de 1981.

En el cuento “En las cataratas” (Harry Harrison, EP N° 2, 1ª época, 1979) se lee: ‘observar las cataratas era como espiar un holocausto⁴ acuático, un infierno frío’. Reiteradamente caen de la cima de éstas barcos con pasajeros espantados que gritan de miedo. El agua se vuelve color sangre. Un periodista se dirige a dialogar con un hombre que ha vivido siempre junto a ellas. ‘Tiene que haber un mundo allá arriba, un mundo que desconocemos’, piensa el periodista, ‘algo terrible ocurre. Y nosotros ni siquiera sabemos qué es’. En una oportunidad el ‘hombre de las cataratas’ logra hacerse de un pedazo de papel que contiene un mensaje escrito proveniente de la cumbre. Como no comprende el lenguaje le resta importancia y se deshace de éste tirándolo al fuego. Comienza la entrevista, ‘sé todo acerca de las cataratas, pregunte lo que quiera’. En el trozo de papel, ya deshecho por el fuego, estaba escrita la palabra ‘auxilio’.

Uno de los cuentos más potentes de la revista tal vez sea “Cesarán las lluvias” (EP N° 10, 1982), del argentino Carlos Gardini. En él, básicamente, llueven muertos. Éstos caen sin cesar, no

⁴ El término, inevitablemente, carga con sospechadas connotaciones.

matan a nadie pero horrorizan a quienes son testigos del acontecimiento, generando un espanto que se expresa en asco. ‘Caen desnudos, en el barro, con las bocas abiertas en rictus espasmódicos, al cabo de unos días se les desmigajan las carnes y se van como derritiendo en el suelo. Los hay enteros y mutilados, escaldados y descuartizados’. Un viejo ha dicho que son ‘los muertos de la historia’. En las ciudades los muertos caen sobre el cemento y la carne no se funde con la tierra, se pudren más despacio y hieden generando un ‘tufó inaguantable’. En el campo la lluvia de muertos abona la tierra. La gente desconoce la explicación de este suceso, pero no intentan averiguar al respecto, huye de los muertos, emigra, ‘busca lugares donde el sonido de los cuerpos chocando contra el suelo no les quite las ganas de comer y de amar’. Todos esperan que algún día cesen las lluvias. Como evidencia del material que ha nutrido a esa tierra, los árboles dan frutos con formas de órganos humanos, tal vez en señal del atípico fertilizante que les ha dado origen, cuya excepcionalidad se hace presente en esas formas particulares que adquieren las llamadas ‘plantas de muerto’. Mientras tanto, la gente se alimenta de ellas. Al cabo de los años, los personajes advierten que no han envejecido y que no se ha visto morir a nadie desde que comenzaron las lluvias. Tampoco nadie nace.

Pasa así el tiempo, hasta que un día la protagonista del cuento le dice a su marido, desconsolada, que está embarazada. El marido le pregunta por qué está así, cuando es un hecho para celebrar, y que podrían hacerlo con un grupo de gente que tienen cerca. Ella le advierte que probablemente no estén de ánimo para festejos, ya que están enterrando a alguien. En ese momento, acaricia la mano de su pareja ‘como un objeto infinitamente frágil’. El trastocamiento ha finalizado, ha cesado la lluvia y con ello, han vuelto a su condición de meros mortales. Las ‘lluvias de muertos’ resultan la condición de posibilidad para que mientras dura el fenómeno el resto de los personajes no envejecan ni mueran. El encabezado del cuento afirma: ‘cuando el combustible de la Historia se acabe, usaremos nuestro tiempo’.

Asimismo, la revista publica un cuento en el que Ursula Le Guin escribe sobre una sociedad con escasas normas y leyes, ‘se arreglan sin monarquía ni esclavitud, también prescindien de la bolsa de valores, la publicidad, la policía secreta, y la bomba’. Tampoco tienen clero ni soldados. Viven en Los Omelas, ‘la capital de la felicidad’. Reina allí la pura alegría. Pero en el sótano de un edificio público vive un niño, un ‘débil mental’, a quien se lo tiene encerrado en condiciones inhumanas, recibiendo lo mínimo indispensable para comer, sentado en sus propios excrementos. Como está prohibido hablarle, él paulatinamente va dejando de hacerlo. Y menos aún se permite dirigirle una sola palabra de cariño. Todos los habitantes saben que está allí y algunos hasta han ido a verlo. En ocasiones los espectadores se escandalizan y en otras se asquean. ‘Esta es la paradoja

atroz de la ciudad'. Toda la felicidad, salud, belleza y sabiduría de la sociedad dependen de la abominable desdicha de ese niño. Para que la ciudad tuviera tanta 'luz', se lee en el cuento, toda la 'sombra' debía concentrarse en un solo sitio. Esa ciudad, para salvaguardar su perfección, requería condensar todo el sufrimiento posible y mantenerlo encerrado. Para garantizar la más alegre de las existencias –la de la mayoría–, resultaba inherente esa cuota de inhumanidad focalizada en un solo ser. Esta 'paradoja atroz' no sólo es conocida sino naturalizada y hasta justificada. La gran mayoría no se permite sentir culpa. 'Las lágrimas vertidas por esa atroz injusticia se secan cuando empiezan a entender la terrible justicia de la realidad. Esas lágrimas y esa furia, la generosidad puesta a prueba y la aceptación de la impotencia, son tal vez la verdadera fuente de esplendor de sus vidas', se explica. Sin embargo, en ocasiones, algunos de los que van a ver al niño guardan silencio, comienzan a caminar y abandonan la ciudad para no regresar más, ellos son "Los que abandonan los Omelas" (EP N° 3, 1981).

De este modo, entre los habitantes de Los Omelas, están los que van a verlo y, una vez finalizada la "excursión" al horror se quedan en la ciudad, continúan con sus vidas; y están también los que no toleran la situación y se marchan de allí para ya no regresar. Sin embargo, nadie en el cuento intenta liberar a ese niño –él mismo excepcional– para rescatarlo finalmente del martirio del que es objeto. El epígrafe, sugestivamente, interroga: 'viven en la capital de la felicidad, ¿por qué se van?'. Este cuento tal vez condense claramente una posible representación sobre la idea de la *excepción*. Una zona al interior de la otra que opera sustrayéndose de aquella que la contiene y que al mismo tiempo es condición de posibilidad de lo que queda por fuera. En otros términos, se pone de manifiesto en el relato la excepción necesaria, conocida, cotidiana. La excepción con la que se convive. Escondida pero paradójicamente visible.

Por último, cabe ilustrar nuestras reflexiones a través del cuento "Reclutamiento forzoso", de Robert Silverberg (EP N° 11, 1986), publicado ya durante la transición democrática. En él se narra acerca de una sociedad en guerra en la cual los dirigentes logran devenir inmortales y permanecer en el poder gracias al trasplante de órganos al que el resto de la sociedad está obligada. Terminan siendo 'ensamblajes ambulantes de partes humanas de segunda mano, mezcladas aquí y allá con órganos de reemplazo sintéticos o mecánicos'. El narrador, que conoce su destino, dice de sí: 'para ellos no soy más que una reserva de órganos saludables, esperando para servirlos [...] la convocatoria suele tardar un par de meses. En otoño me empezarán a trinchar. Come, bebe y sé feliz, pues pronto el cirujano llamará a tu puerta' [...] a la larga nos atraparán a todos para hacernos pedazos. Tal vez quieran eso, de todos modos. Librarse de los miembros más jóvenes de la especie, siempre tan molestos, canibalizándonos para obtener repuestos, y reciclándonos, pulmón por

pulmón, páncreas por páncreas, en sus cuerpos decadentes. [...] Hubo en tiempo en que podíamos abrigar la esperanza de que nuestros locos y viejos dirigentes murieran o al menos se retiraran por razones de salud [...] pero ahora continúan en sus puestos, inmortales y dementes [...] conozco a gente que ha pedido asilo [...] pero no quiero vivir en el exilio. Me quedaré aquí para luchar' [...] ¿Mi resistencia al reclutamiento se basa en un arraigado repudio abstracto por la tiranía en todas sus formas o en el mero deseo de mantener mi cuerpo intacto? ¿En ambas cosas, tal vez? ¿Necesito acaso una racionalización idealista? ¿No tengo un derecho inalienable a andar por la vida usando los riñones con los que nací?'. El cuento, a pesar de todo, finaliza con el protagonista aceptando el reclutamiento y la donación. Al fin de cuentas, se pregunta, '¿qué es un riñón? Todavía tengo otro'. Tal vez por ello, la revista haya elegido encabezar el relato con el epígrafe que lo enmarca: 'La vida se paga con monedas de carne'.

Se han elegido entonces algunos ejemplos de la publicación para dar cuenta sucintamente de cómo se construye en ellos el trastocamiento, la inversión, la alteración de la realidad y su *subversión*. Y así, los discursos analizados y las constelaciones de sentido a los que dieron lugar durante la coyuntura dictatorial y la transición democrática devinieron sintomáticos, en el sentido de que todo aquello que forma parte del plano de lo "traumático", aun a nivel social, se expresa de diferentes formas. El trauma se hace ver y oír, otorgando señales para su interpretación y posible elaboración. En otros términos, los componentes traumáticos producen efectos. Por ello, el síntoma es portador de cierto tipo de "verdad" que posee un estatuto distinto y tal vez por esto mismo es que requiera de canales específicos para su expresión. El arte, más precisamente la ficción, con sus metáforas y artilugios, quizás podría ser un portavoz sutil para materializar la complejidad de lo traumático. Y precisamente, el arte, la ficción poseen una especificidad propia que les permite ser el vehículo de sentidos que de otra forma difícilmente podrían emerger. Como si hubiera materiales más propensos a transmitir ciertos sentidos, siendo fiel a su etimología, la literatura fantástica – conscientemente en algunos casos, inconscientemente en otros–, dota de voz, y, por qué no, de cuerpo a lo que se escabulle de ser dicho, inclusive a lo indecible del horror.

Bibliografía citada

Bessière, Irène. *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain* (1974). Paris, Larousse.

Capanna, Pablo (2007). *Ciencia Ficción. Utopía y mercado*. Buenos Aires, Cántaro.

Freud, Sigmund (1979). “Lo ominoso”, en *Obras completas*, Tomo XVII, Buenos Aires, Amorrortu.

Jackson, Rosemary. *Fantasy: literatura y subversión* (1986). Buenos Aires, Catálogos.

Link, Daniel. *Escalera al cielo. Utopía y ciencia ficción* (1994), Buenos Aires, La Marca.

Scholes, Robert y Rabkin, Eric. *La ciencia ficción. Historia, ciencia, perspectiva* (1982). Madrid, Taurus.