



Analogía y Extrapolación: la ciencia ficción en los relatos de Juana Manuela Gorriti y Eduardo Holmberg

Luis Carlos Cano

"Ya sabes que Horacio Kalibang es un autómeta también. Cuando Luisa tenga hijos, esa máquina humana les enseñará, con métodos especiales, lo que deban aprender. Para ella lo envió: es un regalo de boda. Aunque con forma de hombre, es un libro. Es el único ser a quien se le debe confianza".

Eduardo Holmberg, "Horacio Kalibang o los autómetas".

Dos tendencias predominan en la constitución de la temporalidad en una narración de ciencia ficción. La primera de ellas es la extrapolación o técnica de construcción de mundos posibles, proyectados hacia el pasado o hacia el futuro, utilizando como referencia las condiciones predominantes en la realidad contemporánea a la escritura del relato. La segunda es el procedimiento analógico, el cual propone la existencia de mundos alternativos que pueden, perfectamente, coincidir temporalmente con el mundo real. Hacia el reconocimiento y análisis de las primeras manifestaciones de la analogía y la extrapolación en la narrativa hispanoamericana de ciencia ficción nos concentraremos en las siguientes páginas.

En 1865, la escritora argentina Juana Manuela Gorriti publicó el libro *Sueños y realidades*. En uno de los relatos de la obra, titulado "Quien escucha su mal oye," un joven conspirador, perseguido por algún organismo oficial chileno, se ve forzado a buscar refugio en una habitación secreta de la casa de uno de sus amigos. La soledad y la curiosidad lo impulsan a espiar a una joven que vive en la casa adyacente, un lugar en el que, años atrás, un hombre casado y una religiosa sostuvieron encuentros amorosos clandestinos. Con interés descubre

que la mujer recurre a la hipnosis con la intención de descubrir los verdaderos sentimientos del hombre que ama. Para su desconuelo, el medium del que se vale le revela que el objeto de su pasión se encuentra en ese instante con otra mujer. Simultáneamente, el observador descubre que la joven enamorada no es la única persona que padece una emoción no correspondida pues él mismo ha comenzado a experimentar un amor sin esperanzas por la hipnotista.

A primer vistazo, las acciones que constituyen este sencillo melodrama no parecen presentar ninguna relación con la Ciencia ficción (CF): una situación política inestable, una serie de actividades secretas y el motivo del amor no correspondido constituyen los núcleos narrativos del cuento. Incluso, el empleo del mesmerismo como procedimiento para obtener una información inaccesible debido a las limitaciones espaciales y temporales, parecería conjurar más bien la presencia de lo fantástico. Sin embargo, el cuento de Gorriti presenta, de manera incipiente, algunos de los elementos de lo que más adelante habrá de constituir la ciencia ficción en Hispanoamérica, en particular la inclusión de procedimientos científicos para justificar la transgresión de las categorías espacial y temporal. Esto situaría a "Quien escucha" como predecesor, en más de 10 años, de las obras del también argentino Eduardo Holmberg, mucho más conocidas entre los lectores familiarizados con la evolución de la ciencia ficción hispanoamericana.

LUIS CARLOS CANO VELÁSQUEZ. Ph.D. en Literatura Hispanoamericana - The Pennsylvania State University. Assistant Professor of Spanish en Sweet Briar College - Virginia, USA.
E-mail: lcano@sbc.edu

En general, los pocos estudios sobre la ciencia ficción en Hispanoamérica designan ciertos textos de la producción narrativa de Holmberg como los antecedentes más antiguos del género en la región. En particular, se hace referencia a las dos obras de mayor divulgación del escritor argentino, *Viaje maravilloso del señor Nic Nac* y “Horacio Kalibang o los autómatas,” publicadas en 1875 y 1879 respectivamente. La explicación para la omisión de “Quien escucha su mal oye” entre los textos precursores parece deberse al hecho de que las narraciones de Holmberg se sitúan claramente en dos de las tradiciones temáticas validadas como antecedentes más importantes de la CF moderna: los viajes espaciales y la creación de vida artificial. Por otro lado, Holmberg fue ampliamente reconocido como uno de los autores inaugurales de trabajos especializados en actividades científicas en Argentina, lo que lo convierte en una figura modélica (y excepcional) para la configuración del género en Hispanoamérica¹.

El caso de Gorriti no es tan “diáfano” como el de Holmberg. Tanto “Quien escucha su mal oye” como “Yerbas y Alfileres” (1876), otro relato que presenta algunos puntos de contacto con la CF, se encuentran bastante alejados de los motivos más populares de ésta. Quizás el rasgo más evidente para un lector contemporáneo del género sería la inclusión de un procedimiento científico como mecanismo para explicar la obtención de una información que, por lo demás, es completamente inasequible por “métodos naturales.” En el estudio preliminar a *El cuento fantástico hispanoamericano*, Oscar Hahn señala que, aunque Franz Mesmer había presentado

sus teorías sobre la transmisión del fluido cósmico (el “magnetismo animal”) medio siglo antes, apenas hacia mediados del siglo XIX el tema empezó a atraer la atención general de los círculos médicos en el antiguo continente (31)².

Esta información es relevante pues revela el interés que este tipo de procedimientos despertaba entre muchos de los intelectuales y artistas hispanoamericanos de la época, e ilustra su familiaridad con las novedades europeas. Sin embargo, más importante para efectos de este estudio es el hecho de que el cuento coloca en el centro de su narrativa las relaciones que se establecen entre un procedimiento validado como científico y la transgresión de las categorías espacial y temporal.

En nuestro proyecto de seguimiento de los rasgos de CF que “Quien escucha su mal oye” prefigura en la narrativa hispanoamericana, es importante efectuar un estudio paralelo con “Horacio Kalibang o los autómatas,” el relato de Holmberg que más directamente recoge los elementos genéricos en boga en el último cuarto del siglo XIX³. En síntesis, el relato narra lo siguiente: durante una amena reunión en la que los asistentes se deleitan con exquisitos manjares y bebidas, el burgomaestre Hipknock y su sobrino Hermann Blagerdorff discuten sobre las limitaciones que tiene la ciencia cuando se enfrenta con fenómenos extraños. En particular, Hermann menciona la existencia de un hombre (Horacio Kalibang), quien ha perdido su centro de gravedad. Mientras el burgomaestre rechaza la posibilidad física de tal condición, el propio Kalibang se presenta en la reunión exhibiendo su peculiar estado. Mientras se empeña en encontrar una explicación racional para un hecho tan increíble, el burgomaestre

recibe una inesperada invitación de Oscar Baum, un fabricante de autómatas. En el transcurso de la reunión, el burgomaestre y el narrador escuchan las ideas de Baum sobre mecánica, y son testigos de una asombrosa exhibición en la que sus autómatas realizan todo tipo de actividades humanas. Horrorizados, se enteran que las calles de casi cualquier ciudad del mundo han sido ocupadas por miles de autómatas. El relato finaliza con el reconocimiento por parte del narrador de su calidad de autómatas, y con una especie de sermón en que se señalan el irracionalismo y la deshonestidad como los dos rasgos que permiten reconocer la condición de los autómatas.

En general, los pocos estudios sobre la ciencia ficción en Hispanoamérica designan ciertos textos de la producción narrativa de Holmberg como los antecedentes más antiguos del género en la región. En particular, se hace referencia a las dos obras de mayor divulgación del escritor argentino, *Viaje maravilloso del señor Nic Nac* y “Horacio Kalibang o los autómatas,” publicadas en 1875 y 1879 respectivamente.

Como se desprende de los resúmenes de los dos relatos, “Quien escucha” y “Horacio Kalibang,” ambos echan mano de procedimientos científicos o tecnológicos que han de causar un fuerte impacto en el mundo de los personajes. Esta condición, de por sí, no es suficiente para clasificar los cuentos como pertenecientes al gran conjunto de la CF. Al fin y al cabo, otras obras decimonónicas

incorporan los adelantos científicos como motivos centrales para una reflexión sobre el impacto que éstos desempeñan en la sociedad de la época.

Sin embargo, los relatos que nos conciernen intentan explicar fenómenos “extraños” mediante la inclusión de procedimientos explícitamente científicos (el hipnotismo y la mecánica), se proponen efectuar una transposición de limitaciones espaciotemporales (“Quien escucha”), o plantean la existencia de un futuro alternativo para la humanidad (“Horacio Kalibang”), circunstancias todas que se distancian de los proyectos artísticos de las obras naturalistas, narrativa explícitamente interesada en la incorporación de alguna variedad del discurso científico de la época. Por otra parte, los catorce años que separan las dos publicaciones, implican una diferencia notable en cuanto a la percepción de las condiciones y las potencialidades que ofrecen la ciencia y la tecnología. Mientras que la hipnotista de Gorriti se rodea del más absoluto secreto para la realización de su proyecto, el creador de autómatas se muestra sumamente “excitado” por el despliegue público de sus experimentos. Aún más, Baum confiesa que su más reciente motivación ha sido la publicación de los descubrimientos de Edison, los que no sólo hirieron su amor propio, sino que incitaron un impulso nacionalista de intentar reclamar un logro de similar importancia para Alemania, su país de origen.

¿Cómo entender esta diferencia de perspectivas? La explicación más plausible puede hallarse en el momento escritural en el que cada uno de los dos relatos se sitúa. El cuento de Gorriti exhibe evidentes vínculos con la escritura romántica, aún inquieta por la inestabilidad política de las naciones recientemente independizadas, pero a la vez profundamente fascinada por lo inexplicable, dicotomía que se expresa, a nivel textual, mediante la oposición entre la movilidad y la agitación del mundo exterior y la concentrada potencialidad de la vida interior. Los dos personajes centrales están recluidos en espacios totalmente cerrados, un recurso narrativo que encuentra su equivalencia intratextual en el hecho de que su relato se halla interpolado en un diálogo entre el narrador y el narratario. Así, las acciones no sólo se encuentran enmarcadas por la tradicional composición escritural del período (distanciamiento del lector mediante el artificio estructural de un marco narrativo), sino también por las paredes de sus habitaciones. No obstante, la turbulencia y la inestabilidad que caracterizan el mundo exterior no arredran a los dos personajes quienes se encuentran en una constante proyección hacia la ruptura de los límites espaciales. Dos

elementos se integran para lograr esta condición: la urgencia de escapar del encierro y la necesidad de apropiarse de una información desconocida (lo que ocurre en la otra habitación y en el país, y el paradero de la persona amada). Estas condiciones son ideales para la inclusión de un procedimiento como la hipnosis, el cual se sitúa en una ambigua posición entre la investigación ocultista y la científica.

Sin embargo, en una situación como la que hemos descrito, el recurso a la ciencia es sólo el resultado de una necesidad individual, y sus alcances sociales son completamente nulos. La joven enamorada usa la hipnosis como una herramienta de la misma manera que utiliza a Samuel como medium pasivo. Su único propósito es el de conseguir información sobre el hombre que ama, una pulsión cognitiva específicamente romántica, pero encauzada hacia el beneficio personal. Por esta razón el procedimiento hipnótico aparece mucho más próximo a la magia que a la ciencia. Lo más significativo de este pasaje es que introduce una de las primeras manifestaciones de la figura del científico en las letras hispanoamericanas, y prefigura su caracterización como una especie de artista solitario el cual efectúa sus experimentos y/o investigaciones en el más absoluto secreto. Así, la ocupación científica se configura como un proceso de connotaciones mágicas cuyo efecto sobre la sociedad es casi absolutamente nulo⁴.

Esta referencia a la magia no es, de ningún modo, casual. Como ya se mencionó un poco antes, una gran parte de la escritura romántica manifiesta un profundo interés por los procedimientos mágicos. Octavio Paz, en *Los hijos del limo*, hace referencia a la influencia de gnósticos, cabalistas, alquimistas «y otras tendencias marginales de los siglos XVII y XVIII entre los románticos alemanes» (103). Algunas características propias de la magia como sus asociaciones analógicas, la potencia creadora y destructora que le atribuye a la palabra y su intervención activa sobre la realidad, son sumamente apropiadas para establecer una conexión entre los procedimientos mágicos y la escritura poética.

Pero es necesario señalar que tales conexiones no se concentran exclusivamente en el campo artístico. El siglo XIX vio también renacer un renovado interés en el potencial cognitivo de la magia, y en sus posibles nexos científicos. En su teorización sobre el Realismo Maravilloso, Irlemer Chiampi ofrece una conceptualización del término «magia,» y expone los vínculos que ésta presenta con la actividad científica:

Magia, en su acepción corriente, es el arte o saber que pretende dominar los seres o fuerzas de la naturaleza y producir, a través de ciertas prácticas y fórmulas, efectos contrarios a las leyes naturales. Como rama del Ocultismo, la magia se sitúa bajo el signo del conocimiento: la realidad se vuelve un símbolo, cuyo sentido debe ser desentrañado; la búsqueda recorre un camino que va de símbolo en símbolo y en el cual el sujeto sufre un proceso de metamorfosis gradual hasta alcanzar la gnosis. Por ser un modo de conocimiento sintético del mundo y por implicar el compromiso del sujeto (quien sufre la mutación ontológica), la práctica mágica difiere del conocimiento científico (51-52).

La profesora Chiampi centra su estudio de las relaciones magia-ciencia y magia-poesía en el contexto de los proyectos vanguardistas, los cuales mostraron un profundo interés por la recuperación de creencias, costumbres, supersticiones, lenguas y mitologías de las culturas primitivas. Evidentemente, tales relaciones no son exclusivas de los artistas de Vanguardia y resultan particularmente importantes en las letras hispano-americanas, no sólo en el siglo XIX, sino que permanecen como una presencia constante en muchas obras del siglo XX. De hecho, la mayor parte de las discusiones sobre la operatividad de un concepto crítico como el del Realismo Mágico en el contexto hispanoamericano, se apoya explícitamente en la propuesta de recuperación de lo mágico como alternativa cognitiva para una literatura que ha venido experimentando la necesidad de autorizarse mediante el recurso a otros discursos. Recurrir a la magia ofrece, además, la oportunidad de experimentar con procedimientos que pueden ser útiles en el propósito de expresar artísticamente las tensiones entre conglomerados sociales que se caracterizan por actitudes contradictorias hacia la modernización⁵.

Es este parangón entre la inclinación a expresar una actitud comprometida con la inestabilidad política de la época, la recuperación de leyendas y tradiciones autóctonas, y la incorporación de los adelantos científicos y artísticos procedentes de Europa, lo que alimenta la especificidad del romanticismo hispanoamericano, y la que encuentra una formulación en muchas de las obras literarias del período, incluyendo el cuento de Gorriti que nos ocupa. El intento de integración de lo mágico y lo científico se estructura en una forma similar a la conexión que se establece entre los poderes creativos de la magia y de la poesía. En «Yerbas y alfileres» la otra narración de Gorriti a la cual he aludido antes por desplegar una tenue relación con el género de CF, una joven boliviana se presenta ante un famoso médico, experto magnetizador, y lo interpela: «No vengo a consultar al médico. ¡Ah!, de la ciencia nada espero ya: vengo a preguntar a ese numen misterioso que os sirve la causa de un mal que consume a un ser idolatrado; extraña dolencia que ha resistido a los recursos del arte, a los votos, a las plegarias . . .» (117). En su emotivo parlamento, la joven alude a los conceptos de arte, magia, ciencia y religión como las cuatro vías posibles de acceso al conocimiento, y expresa su inclinación hacia un procedimiento científico teñido de profundas connotaciones ocultistas. Las semejanzas entre esta actitud y la de la mujer en «Quién escucha» no sólo hacen evidente la intención integradora entre lo mágico y lo científico presente en las narraciones de Gorriti y en muchos de los proyectos investigativos de la época, sino que canalizan la pulsión cognitiva hacia la satisfacción

de necesidades individuales, otra de las características sobre la cual hemos venido insistiendo a lo largo de este ensayo.

La opción por la magia como un motivo literario conlleva una implicación importante en relación con el manejo de la temporalidad. La magia, gobernada por la concepción analógica de la correspondencia universal, se sitúa dentro del tiempo cíclico. La concepción simbólica del universo, y su ritualización suspenden la percepción del tiempo como un fenómeno que se desenvuelve en una forma lineal. Por este motivo, no resulta extraño el contraste entre la ausencia absoluta de referencias cronológicas en el relato enmarcado de «Quién escucha», y la serie de alusiones a la persecución política de la que es víctima el protagonista, a su activa participación en la revolución chilena, y a su fuga a Europa para unirse a Garibaldi, todas incluidas en la narración marco. El exterior del relato, al igual que el mundo exterior que sospechamos en el mismo, se caracterizan por su dinamismo y por su movimiento. Afuera se sitúan los procesos sociales y la lucha por la libertad. En el interior, por el contrario, la actividad se suspende. Tanto los muros como el marco narrativo constituyen barreras que aíslan de la inestabilidad social y del fluir temporal⁶.

Gorriti refuerza esta percepción mediante una referencia que, en un primer momento, parece totalmente superflua. Cuando el espía busca información sobre la habitación en la que se ha visto forzado a ocultarse, un empleado le informa que ésta fue construida por el antiguo propietario para poder reunirse en secreto con una de las monjas que residían en la edificación adyacente. Esta información, aparentemente accesoria, adquiere una

dimensión mayor cuando reconocemos la intención de establecer un vínculo entre los amores secretos que han tenido lugar en las dos habitaciones. No hay una relación de continuidad entre las mismas; tampoco se hace alusión al tiempo que ha transcurrido entre las dos series de experiencias. Lo que adquiere una dimensión trascendental en esta ausencia de percepción del fluir temporal es la categoría espacial. Los cuartos cerrados parecen condicionar las actitudes de sus habitantes. Las acciones subterráneas, las pasiones secretas, parecen repetirse una y otra vez, y las únicas alternativas para romper con tal circularidad es la transposición de los límites, propiciada en la narración interna por el conocimiento hipnótico, y en el relato externo por la experiencia revolucionaria.

Es este parangón entre la inclinación a expresar una actitud comprometida con la inestabilidad política de la época, la recuperación de leyendas y tradiciones autóctonas, y la incorporación de los adelantos científicos y artísticos procedentes de Europa, lo que alimenta la especificidad del romanticismo hispanoamericano, y la que encuentra una formulación en muchas de las obras literarias del período, incluyendo el cuento de Gorriti que nos ocupa.

Antes de pasar a observar el cuento de Holmberg, hagamos un pequeño resumen de las observaciones efectuadas hasta el momento. "Quien escucha su mal oye" hace uso de un procedimiento científico para justificar ciertas acciones que, de otra forma, podrían percibirse como extranaturales. Sin embargo, no hay ninguna intención de racionalizar el uso de la ciencia como instrumento, ni de utilizar la retórica de su discurso. En su lugar, la autora se inclina por las posibles relaciones con el ocultismo, decisión que conlleva una opción por la alternativa cognitiva mágica. Uno de los resultados de esta decisión artística es que se cancela la percepción del fluir de la temporalidad y que se efectúa una especie de sacralización de la categoría espacial. Podemos afirmar, entonces, que el cuento de Gorriti contiene, en forma germinal, los elementos más sobresalientes de la tendencia analógica que habrá de manifestarse recurrentemente en la CF hispanoamericana durante el transcurso del siglo XX, y la cual presenta relaciones muy cercanas con las obras canónicas de la narrativa de la región⁷.

¿Qué ocurre con «Horacio Kalibang,» el relato de Eduardo Holmberg? Lo primero que observamos es el hecho de que la ciencia y la tecnología han pasado de ser una rápida referencia, un mero instrumento o un mecanismo de transición, como señalábamos en "Quien escucha," para a convertirse en el núcleo central de la narración. La posibilidad misma de recurrir a la ciencia para tratar de explicar algunos fenómenos extraños, y la factibilidad de que ésta pueda brindar una reflexión racional sobre los mismos, son los puntos en los que se apoya el comienzo del relato. Es preciso señalar, sin embargo, que ésta no es la primera narración de Holmberg en la cual se presenta una confluencia entre lo ficcional y lo científico. En 1875, el escritor argentino había publicado otras dos obras: "Dos partidos en lucha," texto que da cuenta de la firmeza de sus convicciones darwinianas, y *El viaje maravilloso del señor Nic Nac*, novela en la que muestra la influencia de la narrativa de viajes imaginarios por el espacio⁸.

La particularidad de "Horacio Kalibang" radica en la forma en que el discurso científico se presenta como objeto de análisis, trascendiendo la referencia casual de la narración de Gorriti para efectuar una disección de los efectos de la tecnología en el mundo moderno y de sus posibles implicaciones futuras. El desasosiego que se insinúa en la predicción futurista, encuentra su mejor herramienta en el empleo de un razonamiento conjetural que incorpora el método científico al relato de CF. Cuando, para sorpresa de casi todos los asistentes a la reunión, Kalibang exhibe su sorprendente condición (pérdida de su centro de gravedad), algunos de los invitados con obvia formación en diferentes campos de estudio científico, particularmente en áreas que se relacionan con la mecánica, proponen variadas hipótesis tratando de explicar racionalmente la extraña condición. No nos interesa en este momento dilucidar la validez o no de tales observaciones; al fin y al cabo, su inclusión en un vehículo ficcional brinda la posibilidad de elaborar conjeturas no restringidas por las pretensiones de verdad del discurso científico. Lo que resulta de especial interés para nuestro estudio es precisamente la incorporación de la terminología y del método de razonamiento que caracterizan a la retórica científica en una narración que abiertamente proclama su carácter ficcional. Pudiera parecer sorprendente el hecho de que el relato fue recibido con gran entusiasmo, no sólo por parte de los comentaristas de periódicos, sino también por los lectores (Holmberg 77-79); sin embargo es necesario tomar en cuenta que el ambiente literario de la época ya se encontraba bastante

familiarizado con la versión en español de *Viaje a la luna* de Verne, lo cual había dispuesto los cimientos para la aceptación de la integración de los discursos científico y literario.

La opción por la magia como un motivo literario conlleva una implicación importante en relación con el manejo de la temporalidad. La magia, gobernada por la concepción analógica de la correspondencia universal, se sitúa dentro del tiempo cíclico. La concepción simbólica del universo, y su ritualización suspenden la percepción del tiempo como un fenómeno que se desenvuelve en una forma lineal.

La racionalización de un fenómeno inexplicable, a la luz del método conjetural, implica, también, la delimitación de los márgenes que separan dos dominios escriturales que, por largo tiempo, fueron (y, en muchos casos continúan siendo) concebidos como manifestaciones del mismo fenómeno: lo fantástico y la CF. El terror que la súbita aparición de Kalibang despierta entre los invitados es bastante representativo de la emoción que varios de los escritores y teóricos como H.P. Lovecraft, Louis Vax, Roger Caillois, Peter Penzoldt, Irlemar Chiampi e Irene Bessiére han identificado como principio definitorio del género de lo fantástico⁹. Sin embargo, algunos recursos narrativos como la ambientación festiva y un moderado uso del humor para describir a los personajes, empiezan a generar sospechas en cualquier lector familiarizado con las fórmulas predominantes en la escritura romántica de lo

fantástico, a saber, un ambiente lúgubre, desolación, aislamiento y reiteración léxica para propiciar una sensación de temor en el receptor del relato. Pero, rápidamente, la actitud analítica de los invitados disipa cualquier posible ubicación del cuento en el campo de la literatura fantástica: "imposible!- Exclamó el burgomaestre-. Esto está fuera de todas las leyes físicas. -A no ser que . . . - insinuó Kasper" (151). Este "A no ser que . . ." es la coda que señala la separación de las dos modalidades narrativas (CF y literatura fantástica) y el inicio de una serie de observaciones que recogen la discusión inicial sobre la posibilidad de hallar una explicación científica para cualquier tipo de fenómeno extraño. Esta es la dirección en la que la narración se inclina, y el punto de apoyo para el casi unánime consenso de que "Horacio Kalibang" constituye el comienzo oficial de la CF hispanoamericana.

Lo anterior no implica que, a partir de su publicación, la CF en Hispanoamérica haya adquirido un carácter definido y que su producción haya seguido un proceso continuo. Por el contrario, las características específicas del relato, resultado de la vinculación de su escritor al mundo de la ciencia y de las condiciones de desarrollo del contexto argentino, se enfrentaron a una especie de reacción por parte de la escritura modernista de CF la cual siguió una trayectoria un poco diferente en la narrativa de escritores como Rubén Darío y Leopoldo Lugones, autores que retomaron la alternativa cognitiva que ofrecían las ciencias ocultas. Sólo hasta 1910, Horacio Quiroga efectúa una revisión de la metodología de la investigación en su novela corta *El hombre artificial*, la cual explícitamente recoge el discurso de la ciencia predominante en la obra de

Holmberg, y confirma la escisión con el discurso de lo fantástico ya prefigurada en "Horacio Kalibang".

La trascendencia del cambio entre la diferenciación de lo científico-mágico con sus implicaciones como procedimiento privado, a lo científico-tecnológico considerado como un elemento más de la vida social, presenta otra implicación: mientras que en el primero de los casos la práctica individual obtiene resultados individuales, en el segundo, los efectos sobre la sociedad son sobresalientes. De hecho, los alcances abarcan extensiones tan amplias que terminan por ofrecer un panorama sobrecogedor: un mundo en el que los seres humanos no sólo conviven con los autómatas sin ser conscientes de su existencia, sino que una semilla de paranoia empieza a germinar cuando el burgomaestre y el narrador consideran mentalmente la posibilidad de que el otro sea un autómata, algo que, luego nos enteraremos, es parcialmente cierto. Quizás la inquietud por los efectos de tal planteamiento en una sociedad que se debate entre actitudes contradictorias en relación con la aceptación de los proyectos modernizadores, sea lo que haya impulsado a Holmberg a situar la acción en una ciudad alemana, aunque no podemos descartar de plano, tampoco, un posible reconocimiento de la influencia de E.T.A. Hoffman, admisión ya efectuada explícitamente en el cuento "La pipa de Hoffman" (1876). En todo caso, la inquietud por la proyección de los efectos de la ciencia y la tecnología hacia el exterior del reducido espacio del laboratorio, permite reconocer en "Horacio Kalibang" la tematización de la condición que define al intelectual moderno: el efecto de sus acciones en el ámbito social.

La forma como se expresan las categorías espacial y temporal en las narraciones de CF es uno de los rasgos centrales en la evolución del género en Hispanoamérica y determina sus conexiones con gran parte de la narrativa canónica de la región¹⁰. Señalábamos, por ejemplo, que los relatos de Juana Manuela Gorriti presentan el tiempo de una manera sesgada, siempre subordinado a las condiciones espaciales. En “Quien escucha,” por ejemplo, hay rápidas referencias a los problemas políticos de la época y a las circunstancias que conectan, temporalmente hablando, las experiencias románticas de los protagonistas, pero, en general, se sostiene un énfasis en la trascendencia de lo espacial: el encierro asfixiante en un cuarto oculto es lo que crea la necesidad de transponer los límites espaciales en lugar de los temporales. Por esta razón, el relato enmarcado de “Quien escucha. . .” parece optar por la suspensión de la percepción del fluir temporal: no hay ninguna clase de movimiento que establezca una relación de continuidad entre el pasado y el presente; en su lugar, se efectúa una superposición del primero sobre el segundo, incluso en circunstancias en las que no pareciera haber justificación temática alguna.

Por el contrario, el relato de Holmberg se siente notablemente moderno por la vitalidad de los protagonistas, la apertura social, la proyección hacia el futuro (en gran parte apocalíptica), el humor y el tono paródico. Adicionalmente, este cuento se desprende de los problemas sociopolíticos contemporáneos (algo que está implícito en la narración marco del cuento de Gorriti), para concentrarse en preocupaciones que trascienden lo regional o lo nacional, incluso lo continental, para acceder a inquietudes de tipo universal.

La decisión de Holmberg de situar su narración en una ciudad alemana en lugar de hacerlo en alguna ciudad argentina, incitó observaciones negativas en algunos sectores de la crítica. En una de las reseñas más elogiosas, publicada en *El Album del Hogar*, el comentarista se pregunta, obviamente molesto: “¿Por qué no aprovechó [Holmberg] la oportunidad de decir algo de su patria en ésta y en sus anteriores producciones?” (Citado en *Cuentos fantásticos* 79). Una crítica similar habrá de escucharse, una y otra vez, con respecto a las obras de Borges y Cortázar casi un siglo después. Hago énfasis en esta observación, aparentemente baladí, porque manifiesta una característica común a muchas de las narraciones de ciencia ficción hispanoamericana a lo largo del siglo XX: la posición ambigua que toman en relación con el ambiente en el que transcurren las acciones. Aunque, en general, es posible observar cierta

intención alegórica dirigida a generar una comparación con las condiciones sociales y políticas de algunos países hispanoamericanos, en casi todas ellas hay un desplazamiento, espacial o temporal, que instaura el distanciamiento como una forma de impulsar la actitud crítica que ya hemos señalado como rasgo fundamental en la CF.

Hugo Correa, por ejemplo, sitúa *Los altísimos* y *El nido de las furias*, en un planeta diferente y en una nación totalitaria (La República Andina), respectivamente. *El viaje maravilloso del señor Nic Nac* lleva al personaje a observar la sociedad marciana. *De un mundo a otro* de Adolfo Bioy Casares, describe un universo muy distante de la república argentina, en el que la restricción de libertades políticas puede equipararse con las de cualquier gobierno dictatorial. Los ejemplos podrían extenderse a los desplazamientos temporales de *Terra Nostra* y *Pubis angelical*, para mencionar sólo los dos ejemplos más conocidos entre la cantidad de obras en las que se efectúa un movimiento temporal que deshace las limitaciones cronológicas del presente. Una vez más, entonces, nos encontramos ante la aparentemente ambigua perspectiva social asumida por la CF en Hispanoamérica: a la vez que concentra su atención en las inquietudes sobre la modernización, específicamente en sus implicaciones tecnológicas, su temática y sus análisis se extienden a inquietudes de tipo universalista. Así se explican los reparos recurrentes acerca de su carencia de compromiso con la realidad inmediata, reclamos a los cuales no escapó el relato de Holmberg.

Nuestras observaciones sobre “Horacio Kalibang” nos permiten reconocer en este relato las raíces de la segunda vertiente de CF en Hispanoamérica, la cual efectúa la extrapolación de algunas de las condiciones sociales imperantes en el momento de escritura de la obra y las proyecta hacia un futuro alternativo. Esta es la línea que más parece satisfacer las expectativas de los lectores familiarizados con la CF estadounidense producida entre las dos guerras mundiales, narrativa que exhibe un predominio de referencias a las *hard sciences* y una actitud profética. Sin embargo, la opción por las ciencias físicas no es el único criterio para situar el cuento de Holmberg a la vanguardia de la CF hispanoamericana. Su ruptura completa con la narrativa de lo extranatural, su evaluación de los proyectos científicos en progreso y su análisis de la proyección social del intelectual constituyen elementos que habrán de reaparecer en muchos de los relatos de ciencia ficción extrapolativa, particularmente en aquellos escritos durante las décadas de 1950 y 1960.

Podemos concluir, entonces, que los relatos de Juana Manuela Gorriti y de Eduardo Holmberg constituyen la avanzada (cronológicamente hablando) de la CF hispanoamericana. Mientras que los cuentos de Gorriti con su atmósfera asfixiante y su énfasis en lo oculto anuncian tímidamente las primeras instancias de la tendencia analógica, los de Holmberg, fuertemente influenciados por el pensamiento positivista optan decididamente por la vía extrapolativa.

NOTAS

- 1 En la obra *El positivismo argentino*, Ricaurte Soler menciona la trascendencia de la obra científica de Eduardo Holmberg por el papel que ésta desempeñó en la popularización de las doctrinas evolucionistas dentro del ambiente intelectual argentino del último cuarto del siglo XIX (54).
- 2 En *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*, Oscar Hahn, apoyado en Robert Darnton, explica: "Alrededor de 1840, los cirujanos John Elliotson, en Londres y James Esdaile, en Calcuta, realizaron algunas operaciones sin dolor, usando el trance de Mesmer, y el médico escocés James Braid acuñó el término hipnosis; pero sólo en los años ochentas del siglo XIX el tema atrajo la atención general, gracias a las controversias que produjo. En ellas desempeñó un rol importante Jean-Martin Charcot, cuyos experimentos con la hipnosis tuvieron considerable influencia en los estudios de Sigmund Freud." (31)
- 3 La comparación entre las producciones artísticas de Juana Manuela Gorriti y Eduardo Holmberg parece ser una constante en los análisis de la literatura argentina de la segunda mitad del siglo XIX. En el estudio preliminar a la edición de los *Cuentos fantásticos* de Holmberg, Antonio Pagés Larraya menciona que es posible observar la forma como ambos escritores expresan similares intereses por las novedades científicas y literarias de la época, aunque la tendencia naturalista de Holmberg se distancia por completo de la actitud romántica Gorriti. El interés por la psicopatología, por ejemplo, se puede detectar en "El tipo más original" (1875-78) de Holmberg, y en "Una visita al manicomio" (1876) de Gorriti. Algo parecido ocurre con la forma en la cual ambos dialogan con los cuentos fantásticos de Hoffman, una de las influencias más poderosas en las obras de ambos escritores.
- 4 En *Cien años de soledad*, Gabriel García Márquez introduce una elaboración múltiple de esta integración entre la figura del mago y la del investigador en los personajes que prosiguen la búsqueda cognitiva iniciada por Melquíades.
- 5 Varios escritores del área cultural caribeña como Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier, Manuel Zapata Olivella y Lydia Cabrera han mostrado un particular interés por la presencia e influencia de los cultos africanos en las sociedades modernas.
- 6 Años después, José Arcadio Buendía, uno de los personajes de *Cien años de soledad*, expresa exactamente esta misma sensación cuando descubre que en el encierro de su cuarto de trabajo el tiempo no transcurre, que todos los días son lunes.
- 7 Es importante señalar que la gran mayoría de la CF hispanoamericana se ha inclinado por la tendencia analógica por cuanto, en oposición a la linealidad que se desprende de la extrapolación, la analogía disuelve la idea de sucesión en favor de la de coincidencia. La escisión entre dos temporalidades que autores como Néstor García Canclini han planteado como característica de Latinoamérica, y la necesidad de buscar una solución satisfactoria para esta escisión, trae como resultado una postergación de casi todo tipo de reflexión que tenga como objetivo el futuro, y explica la inclinación abrumadora hacia una escritura que elude la reflexión sobre el porvenir en una postura que pareciera expresar su negación.
- 8 Además de la influencia de las obras de Flamarion en la escritura del *Viaje maravilloso* ya sugerida por Pagés Larraya, es importante mencionar la literatura de los viajes del alma que propició una tradición literario-filosófica como los sueños de anabasis en la Antigüedad, *La Divina Comedia* en la Edad Media y, probablemente de mayor trascendencia para la CF, los viajes espirituales de expedición astronómica en el Renacimiento, los cuales llegaron a Hispanoamérica a través de la influencia de autores como Kircher en la obra de Sor Juana Inés de la Cruz (para ampliación de esta información recomiendo el estudio de Octavio Paz sobre «Primero Sueño,» incluido en *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*). Por otro lado, el chileno Francisco Miralles publicó, en 1878, la novela *Desde Júpiter: curioso viaje de un*

santiaguino magnetizado, la cual, según Remi-Maure, sigue la línea narrativa que Holmberg desarrolló en el *Viaje maravilloso*.

- 9 Una clasificación de las variadas aproximaciones a lo fantástico puede hallarse en el artículo de Ardila y Cano citado en la bibliografía.
- 10 La experimentación artística con la categoría temporal y la reelaboración escritural del espacio utópico en el tiempo utópico son dos de las constantes del discurso de la ciencia ficción que pueden hallarse en la obra de autores como García Márquez, Juan Rulfo, Carlos Fuentes y Jorge Luis Borges, para mencionar sólo algunos de los más conocidos.

OBRAS CITADAS

- Ardila Clemencia y Cano, Luis Carlos. (1991). "Felisberto Hernández: de lo trivial a lo fantástico." *Con-Textos* 7, 69-129.
- Bioy Casares, Adolfo. (1998). *De un mundo a otro*. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial.
- Chiampi, Irlemar. *El realismo maravilloso*. (1983). Trad. de Agustín Martínez y Mágina Russotto. Caracas: Monte Ávila.
- Correa, Hugo. (1983). *El nido de las furias*. Barcelona: Pomaire, 1980.—. *Los altísimos*. 3 ed. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Fuentes, Carlos. (1975). *Terra Nostra*. Buenos Aires: Seix barral.
- García Canclini, Néstor. (1989). *Culturas híbridas*. México: Grijalbo.
- Gorriti, Juana Manuela. (1982). "Yerbas y Alfileres." Hahn, Oscar. *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*. 2 ed. México: Premia, pp. 116-21.
- _____. (1982). "Quien escucha su mal oye." Hahn, Oscar. *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*. 2 ed. México: Premia, pp. 104-11.
- Hahn, Oscar. (1982). *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*. 2 ed. México: Premia.
- Holmberg, Eduardo. (1982). "Horacio Kalibang o los autómatas." Hahn, Oscar. *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*. 2 ed. México: Premia, pp. 148-62.
- Paz, Octavio. (1993). *Los hijos del limo*. 4 ed. Barcelona: Seix barral.
- _____. (1982). "Primero sueño." *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Barcelona: Seix barral, pp. 467-507.
- Puig, Manuel. (1979). *Pubis angelical*. Barcelona: Seix Barral.
- Soler, Ricaurte. (1959). *El positivismo argentino*. Panamá: Imprenta nacional.