

CIENCIA FICCIÓN

DE PASEO POR EL GÉNERO:
LOS QUE SUEÑAN EL UNIVERSO.

ANDROIDES REPLICANTES, DEL PAPEL
AL CELULOIDE

LIBROS QUE ARDEN A 451° FARENHEIT



MIGUEL CLARO. DE PAISAJE CELESTE Y ESPACIO PROFUNDO * KÄTHE KOLLWITZ, LA PINTORA DEL PROLETARIADO * FOTORREPORTAJE AL TERCER SIMPOSIO INTERNACIONAL DE ESCULTURA * LOS DOMINIOS ESTÁTICOS EN LA PROSA DE ONETTI * ERNST FRIEDRICH SCHUMACHER BAJO EL PRISMA DE REBECA ARAYA BASUALTO * LIBRO LIBRE: LA FLOR DE COLERIDGE, ENSAYO DE JORGE LUIS BORGES

CONSEJO DE REDACCIÓN:

Jorge Calvo, Santiago de Chile
Claudia Carmona Sepúlveda, Santiago de Chile
Adela Flamarique, Westport, Irlanda
María Eugenia Meza Basaure, Santiago de Chile
Vivian Orellana Muñoz, Montpellier, Francia
Patricia Parga Vega, Bruselas, Bélgica
Marcia Vega, Santiago de Chile

COLABORADORES:

Rebeca Araya Basualto, Santiago de Chile
June Curiel, Bruselas, Bélgica
Cristina Duarte-Simões, Montpellier, Francia

CORRESPONSAL GRÁFICO:

Carlos Candia, Santiago de Chile

PORTADA:



Ilustración de Robert Czarny, para
La guerra de los mundos, de H.G. Wells.
Imagen: www.graphique3D.republika.pl

Año 2, N°18
Octubre de 2016

Diagramación: Claudia Carmona

Colectivo AguaTinta
Avda. Portales 3960, of. 413
Santiago de Chile
revista@aguatinta.org
www.aguatinta.org
www.facebook.com/AguaTintaOrg
[@AguaTintaOrg](http://www.yumpu.com/es/AguaTinta)

AGRADECIMIENTOS:

A Alejandro Cornejo, nuestro faro en medio de la tempestad; a Felipe Riquelme, por su permanente y desinteresado apoyo.

AGUATINTA

EDITORIAL

La mayor particularidad que parece distinguir a la especie humana del resto de la fauna que habita este planeta -según la conocemos hoy- es su incesante transformación del mundo que le rodea. Para ello se ha servido de su propio cuerpo, de herramientas y de la tecnología que ha sido capaz de crear. Una tarea como ésta sería infinitamente más compleja sin el conocimiento adquirido y sin su inagotable ansia de comprender los principios que ordenan el cosmos. El estudio de las ciencias y el desarrollo tecnológico aparecen, pues, como consecuencias lógicas de nuestra naturaleza.

Pero hay otra característica humana muy peculiar: la tendencia a soñar mundos, a imaginar. Una conclusión simplista tal vez, y obvia, pero no por ello menos válida, es que la unión de ambos anhelos explicaría tanto el surgimiento como el éxito de la ciencia ficción, en sus diversos soportes y formatos.

Imaginar universos posibles, determinados por esas técnicas y ese conocimiento, especular hasta dónde la ciencia puede modificar incluso aspectos esenciales de nuestra vida, nos lleva también a reflexionar sobre qué somos, a hacernos cuestionamientos éticos, sociales, a discurrir sobre unos límites que se nos antojan cada vez más móviles. Además de la sempiterna duda de si estamos solos en el universo, la ciencia ficción nos interpela en muchos sentidos. ¿Sería válido intervenir el pasado si lográramos viajar a él? ¿Qué costos estamos dispuestos a asumir para prolongar la vida? ¿Hasta dónde podemos inmiscuirnos en la intimidad de las personas? ¿Qué poderes son realmente los que nos gobiernan? ¿Que tan legítima es la manipulación genética? Y, más esencial aun, ¿qué hace del ser humano un ser humano?

Pasan los siglos y las preguntas no varían muy significativamente. Quienes han intentado responderlas a través de las narrativas del texto o la imagen, si bien no han alcanzado ese objetivo, cuando menos parecen haber anticipado con relativa precisión los conflictos que hoy enfrentamos como especie.

La invitación está cursada. Acompáñenos en esta revisión del género, de algunas creaciones surgidas de destacados exponentes de él y de las interrogantes a las que nos enfrenta.

revista@aguatinta.org



CONTENIDOS DESTACADOS



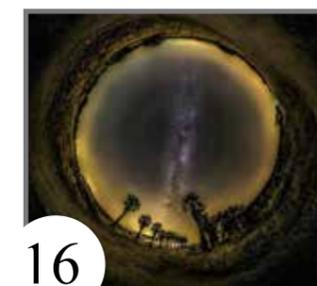
4

Käthe Kollwitz, la pintora del proletariado



12

Fotorreportaje: 3er Simposio Internacional de Escultura



16

Miguel Claro. De paisaje celeste y espacio profundo



27

De paseo por el género. Los que sueñan el universo



34

Androides replicantes, del papel al celuloide



40

Libros que arden a 451 grados Fahrenheit



45

Los dominios estáticos en la prosa de Onetti



52

Ernst Schumacher bajo el prisma de Rebeca Araya

Käthe Kollwitz, la pintora del proletariado

Por Adela Flamarike

Pintora naturalista en tiempos de abstracción, mujer en un campo dominado por el hombre, creadora progresista en tiempos de inseguridad. Su solidaridad y su admiración por la labor de los trabajadores se conjugan con las ansias de experimentar en el campo artístico y retratar el día a día de aquellos que no lo dan todo por hecho. El resultado es un trabajo emotivo y estremecedor.

Käthe Schmidt, por su apellido de soltera, nace en 1867 en Königsberg, antigua capital de Prusia y actual Kaliningrado, en Rusia. De niña se vio envuelta en una atmósfera filosófica, revolucionaria y solidaria, bajo los cuidados de un padre obrero que la introdujo en las ideas socialistas y la apoyó en el camino artístico, y una madre cultivada, hija de un pastor luterano que rechazaba la vinculación de la religión con

el Estado y reivindicaba el racionalismo y la ética. Desde su infancia, Käthe fue alentada a perseguir carreras artísticas e intelectuales, enfatizando la conciencia social de las mismas en un camino que chocaba con la atmósfera autoritaria y represiva de la sociedad prusiana del siglo XIX. Las imágenes de la pobreza, de la miseria y las escenas de la clase trabajadora que Käthe conservó en su memoria, conformaron su obra artística.

El interés por el arte estuvo presente desde su infancia. Sin embargo, debido a su condición de mujer no le estuvo permitido acudir a las academias de arte, por lo que dio sus primeras pinceladas en las clases privadas del grabador Rudolf Maurer. Cuando cumplió los dieciocho años marchó a estudiar a la Escuela de Mujeres Artistas de Berlín, bajo la dirección de Karl Stauffer. En esta época conoció al simbolista Max Klinger, cuya obra influyó decisivamente en el rumbo que Käthe tomaría hacia las artes gráficas.

De Berlín tomó rumbo a Munich para estudiar en la Academia de Mujeres, donde siguió desarrollando un arte impregnado de la literatura de Émile Zola, Henrik Ibsen, Máximo Gorki y especialmente Goethe, su autor preferido. A pesar de que su padre insistió en que eligiera el camino artístico antes que el matrimonio, la joven se casó en 1891 con el médico Karl Kollwitz, también de ideas socialistas, con quien se mudó a Berlín para que éste pudiese abrir una consulta en uno de los barrios obreros de la ciudad. A menudo sus pacientes sirvieron de inspiración y modelo para Käthe, que abandonó la pintura para centrarse en las artes gráficas. Su marido, con quien tuvo dos hijos, apoyó en todo momento su carrera artística.

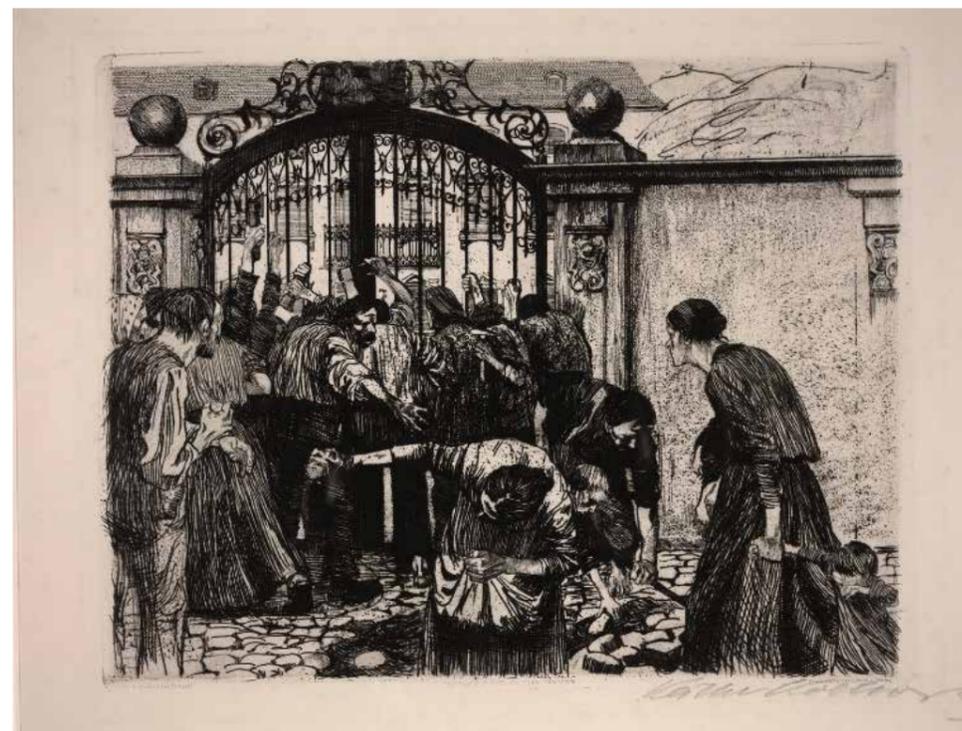
El estreno en 1893 de la obra de teatro *Los tejedores*, del dramaturgo polaco Gerhart Hauptmann, dejó una gran huella en Käthe Kollwitz. La representación de la revuelta de los tejedores de Silesia en 1844 provocó que la artista abandonara



Autorretrato, 1924.



La marcha de los tejedores (serie "La rebelión de los tejedores", 1893-1897).



Sin título (serie "La rebelión de los tejedores", 1893-1897).

sus proyectos y llevara a cabo su primera gran serie, *La rebelión de los tejedores*, cuyo detallismo facilita la lectura de la historia en complejas composiciones. Esta serie consta de seis grabados que narran el ímpetu de la inminente revuelta, los planes clandestinos, la rebelión en su momento más álgido y las consecuencias de la misma, con los cuerpos sin vida de los trabajadores que se habían levantado contra las injusticias, a través de

representaciones casi claustrofóbicas. Esta serie supuso su reconocimiento público al mostrar la determinación del pueblo trabajador y su triste destino. Recibió por ello varios premios, pero también censuras, como la del Káiser Guillermo II, en Berlín, quien afirmó que el arte debía elevar e instruir y no acentuar la miseria del mundo. Ésta no fue la única vez que la obra de Käthe ofendió a los alemanes, pues varias de sus obras fueron retiradas

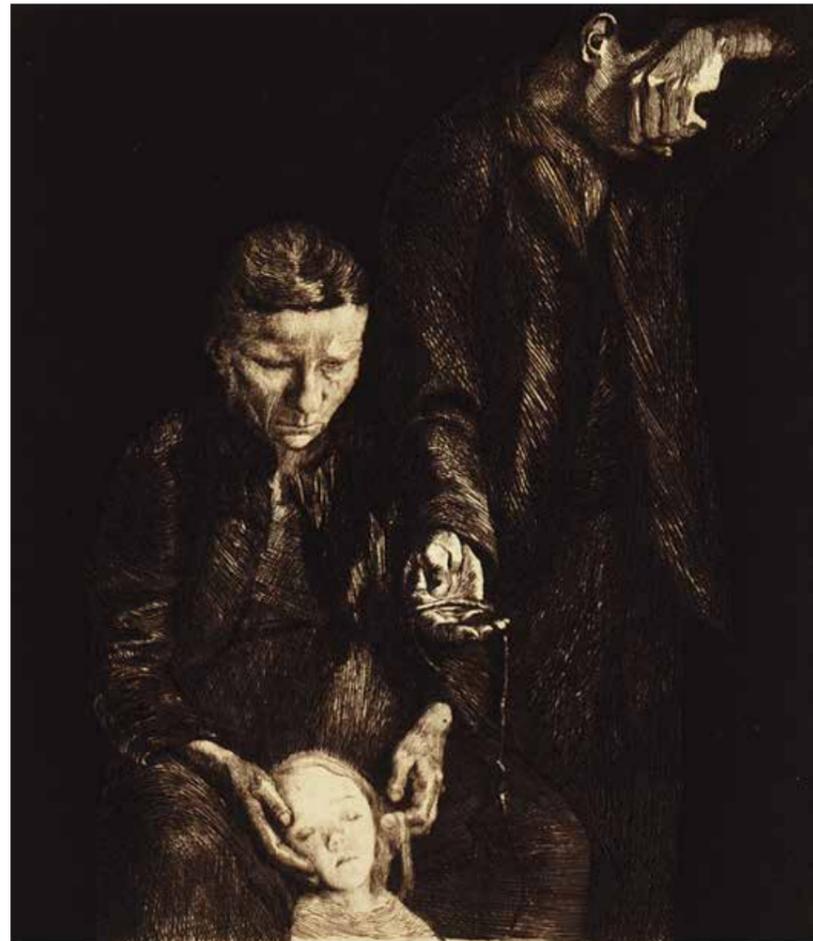
de las exposiciones, y el propio partido nazi prohibiría su trabajo más adelante.

El estilo narrativo alemán de sus aguafuertes iniciales da paso a unas litografías que ponen el foco de atención en figuras centrales, eliminando lo accesorio y superfluo. Los contrastes entre blancos y negros serán los encargados de maximizar el impacto emocional de los grabados que en ocasiones incluían algún toque de color. Sus trabajos son una crónica de la vida de las clases más desposeídas, con las que la artista estableció una conexión cercana y sincera. El pueblo es el protagonista de su obra; sus sufrimientos, sus alegrías, sus penas y su esfuerzo. Más allá de la búsqueda de la belleza física, Käthe Kollwitz encontró ésta en la intensidad humana y sus vivencias:

"La verdadera razón por la cual elegía para mis representaciones casi exclusivamente motivos de la vida obrera, fue que éstos me daban simple e incondicionalmente aquello que yo consideraba bello. Bello para mí era el peón de Königsberg... Bellos, los movimientos generosos del pueblo. La gente burguesa no tenía atractivo para mí. Toda la vida burguesa me parecía insípida. El proletariado, en cambio, tenía una gran pujanza".

Sus grabados no muestran a los perpetradores de las atrocidades, sino a las víctimas. Aguatintas como *Los oprimidos* obligan al espectador a enfrentarse a la vulnerabilidad de una clase trabajadora que lucha por sobrevivir. Aquí, una mujer acuna la cabeza de un niño, enfermo o tal vez muerto, junto a su regazo. Especialmente emotiva es la representación del hombre a su izquierda, que revela la angustiosa expresión que con su brazo trata de ocultar. Huyendo de las alegorías, Käthe intenta mostrar la realidad, incorporando a menudo a las mujeres como figuras destacadas de los acontecimientos narrados. Ella misma se autorretrató con frecuencia, dando lugar a una cronología visual de sí misma, como reflejo de su propio mundo y sus experiencias.

Su viaje por Italia y Francia a principios de 1900 influiría decisivamente en su obra. Su encuentro con Auguste Rodin le llevaría a iniciarse en la escultura y a experimentar con el bronce, donde trató los mismos temas que en sus grabados, aunque aquélla fue una actividad secundaria. Mientras tanto, siguió llevando a cabo trabajos para publicaciones como *Simplicissimus*, una revista satírica progresista de gran alcance en Alemania, que, a partir de 1909, publicaba los dibujos de Käthe bajo el título general de *Retratos de la miseria*. Es en esta época cuando produce su segunda gran



Los oprimidos, 1900.

serie gráfica, *Guerra de campesinos*, en la que el arte se convierte de nuevo en instrumento de denuncia del sufrimiento padecido, así como de la sociedad y la ideología que lo alimentaron. Käthe Kollwitz se enfrentó con sus grabados a la injusticia social y el egoísmo.

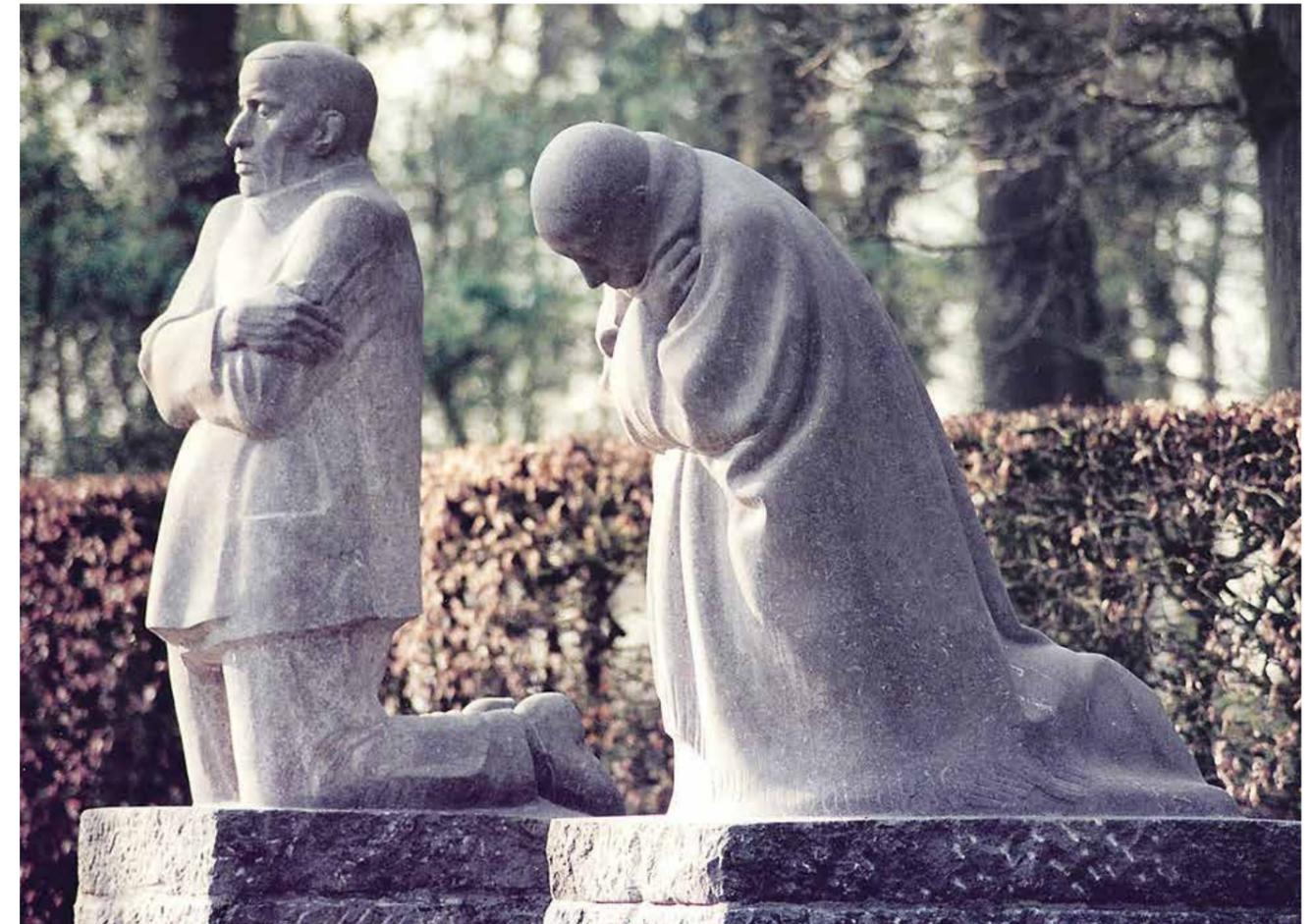
La Primera Guerra Mundial fue un punto de inflexión en la vida y la obra de la artista. La muerte de su hijo Peter, en Bélgica a comienzos del conflicto, causó en Käthe una profunda depresión de la que nunca se repondría del todo. Al igual que Goya en *Los desastres de la guerra*, Käthe hizo de la contienda tema central de sus grabados, plasmando las vivencias y el dolor de la pérdida de su hijo en un trabajo artístico que se convirtió en válvula de escape para canalizar el horror y la tristeza. La muerte de su hijo daría lugar a la escultura *Padres dolientes*, dos figuras modeladas a partir de ella misma y su marido, y que instalarían años más tarde junto a la tumba de su hijo en la ciudad belga de Diksmuide. Käthe volcó sus esfuerzos en este proyecto hasta que terminó el enfrentamiento bélico, un tiempo que también dedicó a la introspección, la reflexión sobre la inutilidad de la guerra, el rechazo a la violencia y la esperanza de cambio. A pesar de sus simpatías por la causa del Partido Comunista, rechazó continuar apoyándolo debido a su aceptación de la violencia como agente de cambio social. En su lugar, se volcó en organizaciones como la Liga

Internacional de las Mujeres por la Paz y la Libertad o el Socorro Rojo Internacional, al que también pertenecieron artistas como Otto Dix y George Grosz.

En 1919 pasó a ser miembro de la Academia de Artes de Prusia, convirtiéndose así en la primera mujer en ocupar un puesto en la institución. En esta época su estilo se torna más expresionista y empieza a prescindir de modelos para dibujar desde los recuerdos guardados



Francisco de Goya, *Cruel lástima!*, de "*Los desastres de la guerra*", 1810-1815.



Padres dolientes, 1931.



Los padres (serie "Guerra", 1921-1922).

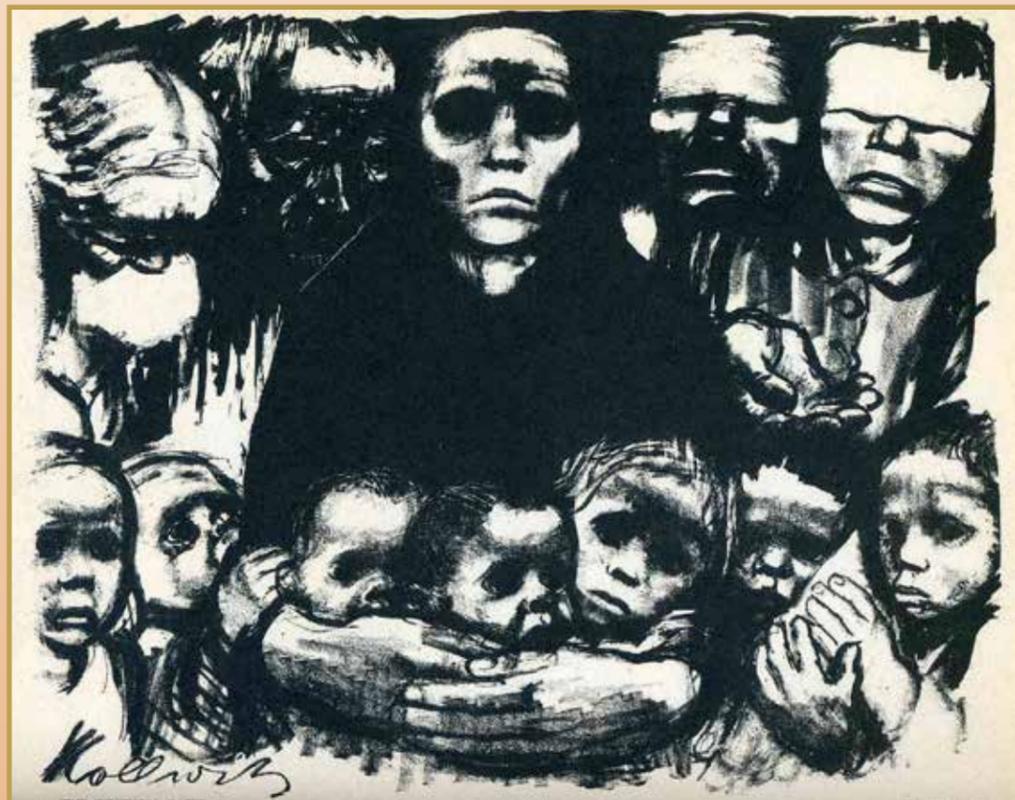


Los voluntarios (serie "Guerra", 1921-1922).

en su memoria. Tras la experiencia de la guerra, la artista se aferra al arte como una tabla de salvación cuando apenas queda nada. Conquista el grabado para instigar al público a aprender de la historia y crear un arte que sirva de guía y camino, de memoria y justicia. Su creación evidencia la idoneidad del arte como vehículo de acercamiento al drama humano y al conflicto social, a través de la representación de las emociones, las luchas, las esperanzas y las frustraciones que acompañan a aquellos que más sufren.

El grabado en madera se convirtió en el principal

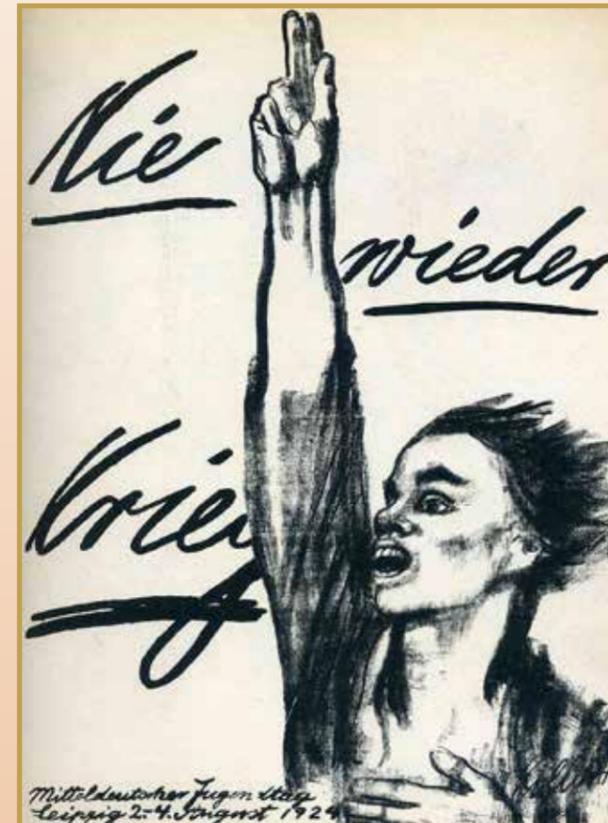
medio para sus series *Guerra* y *El proletariado*, de gran crítica social y que rememoran los momentos más difíciles del conflicto. Käthe exploraba el uso de ácidos, tintas y herramientas para devastar unos materiales que transformaba en juegos de luces y sombras, dando lugar a figuras extrañamente realistas, lejos de la abstracción vanguardista que se desarrollaba en la Europa del momento, y al mismo tiempo cercana al Expresionismo en su lado más naturalista. Madres, viudas y niños protagonizan composiciones sencillas cuyos claroscuros enfatizan el temor de los personajes. La artista mantuvo



Los sobrevivientes, 1923.



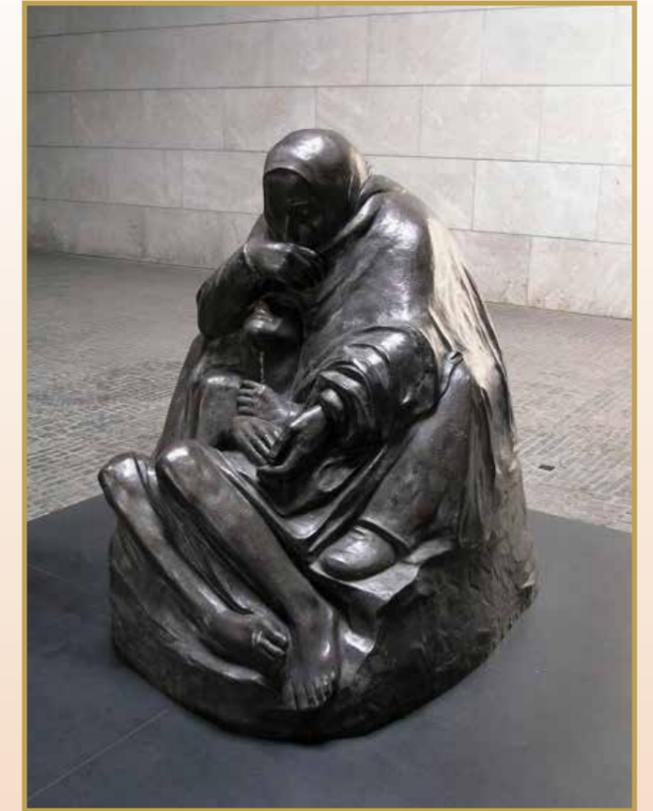
¡Los niños de Alemania tienen hambre!, 1924.



Nunca más guerra, 1924.

la litografía para posters y panfletos que realizó para diversas organizaciones antibélicas, produciendo obras como *Los sobrevivientes*, *¡Los niños de Alemania se mueren de hambre!* o *¡Nunca más guerra!*, que serían usadas posteriormente tanto para causas que la propia artista apoyaba, como por aquellas que más despreciaba, pues el propio Partido Nazi tomaría una de sus obras, *Madre e hijo*, como propaganda del movimiento. La llegada al poder del nazismo apartó a Käthe de la Academia de Arte de Prusia, y su trabajo fue censurado y calificado de "arte degenerado".

Sin embargo, Käthe y su marido se negaron a abandonar Alemania. La persecución no fue a más y la artista continuó trabajando, produciendo su última serie



Madre e hijo (Pietà), 1937-1939.

de grabados, *Muerte* (1934-37), tema que representó sin sentimentalismos en grabados que muestran a la muerte visitando, a veces de forma violenta, a veces como una amiga, a los miembros más vulnerables de la sociedad.

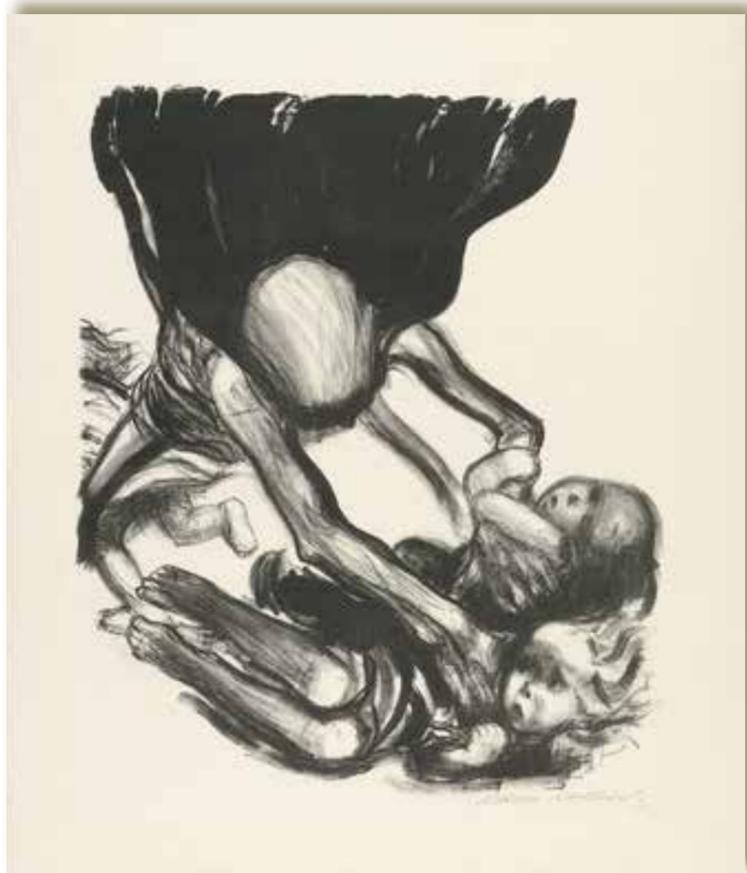
La herida aún abierta tras la muerte de su hijo se hizo más profunda con el fallecimiento de su marido Karl en 1940, y con el de su nieto algo más tarde en Rusia. Poco le quedaba a la artista en Berlín, salvo malas condiciones de vida, soledad y dolor, por lo que se mudó a Moritzburg, donde murió en 1945 en compañía de sus nietas, días antes de la caída de Berlín y del fin de la Segunda Guerra Mundial.

Los trabajos de sus últimos años recuerdan los mensajes de sus primeras obras. Su última litografía, *La semilla de maíz no debe ser molida*, muestra su total convencimiento de la inutilidad de la guerra. No hay fondo, no hay escenario ni detalles superfluos. Sólo la interacción entre los protagonistas es relevante, la esencia del arte y del ser humano.

Las obras de Käthe Kollwitz no poseen la belleza armoniosa de las pinturas clásicas, sino que son amargas y directas. Su trabajo es a menudo catalogado dentro del Expresionismo desarrollado en Alemania, si bien esto parece deberse más a razones espaciotemporales que a una esencia propia del trabajo de Käthe. La artista evidenció un estilo más realista y naturalista, que se acercaba en ocasiones al Expresionismo en su uso minimalista del color y los fuertes contrastes, aunque la artista consideraba al Expresionismo una corriente alejada de la realidad social del momento. En cualquier caso, Käthe tomó diferentes movimientos artísticos para



La llamada de la muerte (serie "Muerte", 1934-1937).



La muerte tomando un grupo de niños (serie "Muerte", 1934-1937).



La semilla de maíz no debe ser molida, 1942.

trascenderlos y crear un estilo único al servicio de las clases trabajadoras. Intentó llamar la atención a través de la simplicidad de medio e imagen, que hizo de su trabajo un arte accesible al público y que lamentablemente llevó a su posterior devaluación por parte de críticos e historiadores.

Escenas de guerra, miedo, fraternidad y solidaridad parecen proceder espontáneamente de lo más profundo de su arte, a modo de bocetos rápidos e inquietos, si bien el amplio número de dibujos preparatorios pone de manifiesto la experimentación y exploración llevadas a cabo para llegar a un objetivo desconocido e inquietante. El tratamiento de Käthe de temas atemporales basados en lo social y lo político derrochan emoción y expresividad de una forma humilde, pues la empatía, la inquietud y

las propias experiencias vividas por la artista hicieron posible una de las representaciones del drama humano más honestas de la historia del arte.



FOTORREPORTAJE: Tercer Simposio Internacional de Escultura ESTÉTICAS DE LA AUSENCIA

FOTOGRAFÍAS DE CARLOS CANDIA
TEXTO DE MARÍA EUGENIA MEZA BASAURE



Totila Albert, José Carocca Laflor, Rebeca Matte, Mario Irrazábal, Marta Colvin, entre otros, fueron contratados para hacer obras que perpetuaran el recuerdo de alguien que había partido. Y si bien comenzaron en un espacio público de recuerdo y dolor, comenzaron como una iniciativa más que privada, familiar. Pero están ahí, en el Cementerio General de Santiago y son parte de un tipo de patrimonio que puede ser admirado por todos.

Tomando esta idea como base, los responsables del Grupo Nuestros Parques (dueños de los cementerios El Prado, Canaán, Santiago y El Manantial, en la Región Metropolitana, y Foresta, en La Serena) iniciaron una tradición inédita en el continente: organizar simposios internacionales de escultura, con el propósito no sólo de poblar sus espacios de obras de arte, sino de que el público pudiera tener contacto con los creadores mientras ellos elaboran las piezas.

Realizaron el primer encuentro en 2014, con seis escultores que, durante dos semanas, trabajaron al aire libre y en torno a la idea de la trascendencia. Los resultados quedaron en el Parque Santiago, sector Los Olivos. Al año siguiente, la convocatoria fue ampliada a diez invitados: seis chilenos y cuatro extranjeros que se inspiraron en la fraternidad y cuyas obras reposan en El Manantial de Maipú.

En la tercera versión, de octubre de este año, el concepto fue la unidad. Invitaron a 16 artistas quienes, en forma simultánea, crearon obras que quedarán en el cementerio parque Canaán, en Pudahuel. Para ello se trajo desde Calama 26 toneladas de mármol travertino,

las que transformaron en obras, a la vista de todo el público que aceptó la invitación a observar el proceso en el Parque de las Esculturas de Providencia.

Los participantes de este año fueron seleccionados tras una convocatoria abierta mundial, apoyada por la International Sculpture Symposium Alliance (ISSA), organización a la cual pertenece el gestor de esta iniciativa, el escultor nacional Mauricio Guajardo.

Además de él, esta versión contó con los chilenos Sebastián Ihnen, Luis Inostroza y Marcela Romagnoli; con Pascale Archambault, de Canadá; Juan Bustillos, de Bolivia; Emanuela Camacci, de Italia; Rafail Georgiev y Petre Petrov, de Bulgaria; Susanne Paucker, de Alemania; Tanya Preminger, de Israel, y Yang Liu, de China. A las últimas jornadas se sumaron también cuatro grandes maestros: la mexicana Dolores Ortiz y los chilenos José Vicente Gajardo, Francisco Gazitúa y Osvaldo Peña.

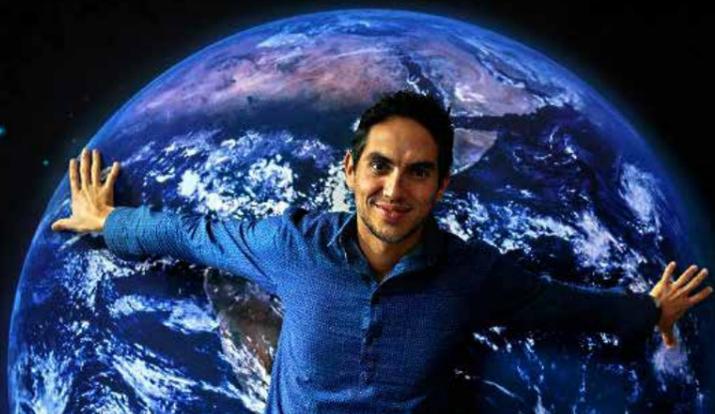
Para sus organizadores, estos seminarios son "un desafío que cumplimos con pasión, respeto y excelencia, dejando así un legado que traspasará generaciones, llevando la esencia de cada concepto y haciendo de los cementerios parques un hogar del arte que sirve como última morada a los seres queridos que ya no están con nosotros".

Al finalizar estos tres años, 32 esculturas de gran formato –algunas pueden llegar a los cuatro metros– en mármol travertino, material del que están hechos muchos monumentos e iglesias en diversas partes del mundo, habrán pasado a engrosar el patrimonio artístico de la Región Metropolitana de Chile.



Miguel Claro. De paisaje celeste y espacio profundo

Investigación y curatoría: Marcia Vega
 Texto: Claudia Carmona Sepúlveda



La mayor Luna llena del año y el Castillo de Sesimbra, 2013.



Fotografía de espacio profundo. Toma abierta de la Vía Láctea, 2013.

La astrofotografía -literalmente, 'fotografiar los astros'- es tanto una disciplina de la fotografía como una herramienta de la astronomía. Para desarrollarla no basta con disponer de complejos equipos ni dominar las técnicas que permitan capturar esquivos haces de luz; es fundamental conocer nuestros cielos y el comportamiento de los cuerpos en él, saber leer mapas estelares y poseer conocimientos de geografía física para comprender, por ejemplo, ciertos fenómenos atmosféricos que hacen la diferencia entre un gran acierto fotográfico y el más rotundo de los fracasos.

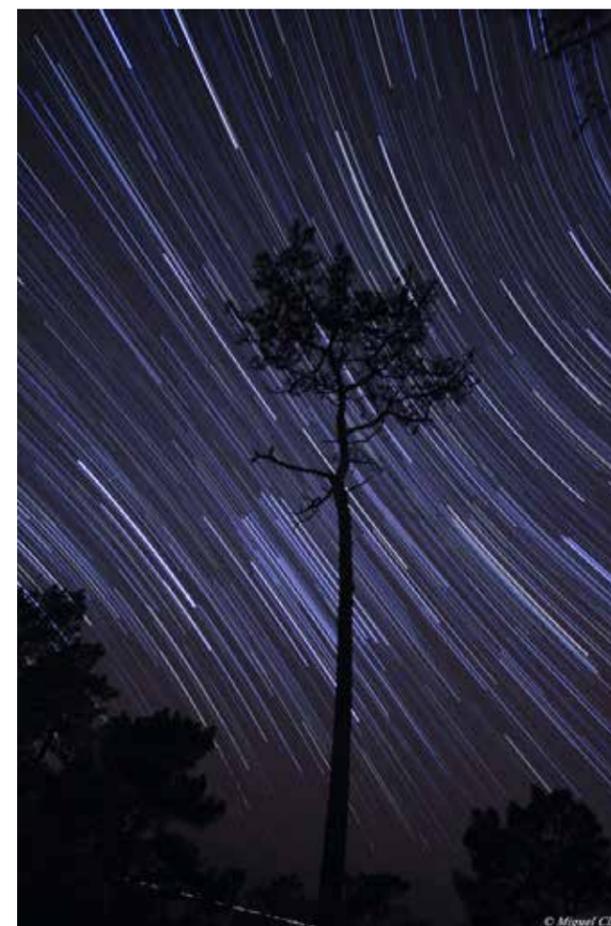
Un destacado cultor de esta fascinante actividad, responsable de espectaculares tomas del paisaje celeste inmediato y del espacio profundo (dark-sky), es el portugués Miguel Claro, parte de cuyo ya reconocido y premiado trabajo revisamos en las páginas que siguen.

La astronomía moderna se beneficia en forma significativa del trabajo que realizan los astrofotógrafos, pues la observación directa de los cuerpos celestes, aun con potentes y bien equipados telescopios, deja escapar algunos fenómenos que, en cambio, la larga exposición de la emulsión fotográfica sí es capaz de registrar, permitiendo su posterior estudio. Las radiaciones lumínicas de baja intensidad, por ejemplo, se hacen visibles gracias a la astrofotografía. Y los estudiosos del cosmos confían en ésta como herramienta; no por nada los principios físicos involucrados en el arte de "escribir con la luz", así como muchos de los factores atmosféricos que los determinan, son bien conocidos por los astrónomos.

Los orígenes de la astrofotografía se remontan a 1839, en tiempos del daguerrotipo, cuando su importancia ya era evidente para el astrónomo

François Arago, director de las observaciones del Observatorio de París, quien "propuso a la Cámara de Diputados comprar el proceso de Louis Daguerre «para ponerlo a disposición de Francia y del mundo». El primer uso de la astrofotografía se le atribuye a John William Draper el 23 de marzo de 1840 por un daguerrotipo de la Luna" (<https://es.wikipedia.org/wiki/Astrofotografía>).

Se reconoce dos grandes vertientes en el trabajo de los astrofotógrafos, con sus respectivos focos de atención y técnicas diferenciadas. Una es la llamada fotografía planetaria, cuyo objeto -debido a su cercanía con la Tierra- son los planetas y satélites del Sistema Solar, hasta Júpiter, así como las estrellas y cuerpos celestes más visibles. La primera imagen de este tipo fue tomada por el fotógrafo e inventor John Adams Whipple y el astrónomo William Cranch Bond, a Vega, la estrella principal



El movimiento de las estrellas, registrado la noche del 14 de diciembre de 2009.



Constelaciones Osa Mayor y Osa Menor desde las ruinas de la Porta Sul, ciudad romana de Ammaia, 2015.



La Vía Láctea reflejada en las quietas aguas del embalse de Alqueva, el mayor lago artificial de Europa occidental.



Anta del Olival da Pega, Portugal, monumento megalítico (3500-3000 a.C.). Vista monocroma similar a la de un hombre bajo las estrellas de Dark Sky, Alqueva.



Imagen captada en los cielos de Juromenha, reserva de Dark Sky, Alqueva.



La pupila del ojo de un gato de naturaleza cósmica, 2014.

de la constelación de la Lira, en 1850, con el telescopio del observatorio de la Universidad de Harvard. La otra es la astrofotografía de espacio profundo (dark-sky), que busca registrar galaxias, cúmulos o nebulosas de las profundidades del cosmos. Se incluye también como objeto de esta vertiente a los planetas Urano y Neptuno, los asteroides, cometas y otros objetos como los KBO (Plutón), que, aunque pertenecen al Sistema Solar, debido a su débil brillo sólo pueden ser capturados con las técnicas de astrofotografía de espacio profundo. La primera de estas tomas fue un logro Henry Draper, hijo de John William Draper, quien capturó la gran nebulosa de Orión, el 30 de septiembre de 1880.

Miguel Claro es un astrofotógrafo nacido en el norte de Portugal en 1977. Ha acumulado más de diez años de experiencia y medio millar de imágenes publicadas, entre fotografía planetaria y de espacio profundo. En los últimos años se ha especializado en la fotografía de paisajes astronómicos o *Skyscapes*, un concepto

que conecta cielo nocturno y los elementos presentes en tierra. Estas tomas ponen el valor el paisaje natural y cultural, así como el patrimonio arquitectónico de los escenarios que captura, siempre bajo la imponente presencia de un cielo plagado de astros que pasan inadvertidos para la mayoría de las personas. Se trata de imágenes bellamente compuestas que han concitado la atención del público general, lo que ha permitido a Claro llegar al ciudadano común con su labor de divulgación científica en astronomía y astrofotografía. Y es que este "comunicador científico", como él mismo se define, distribuye hoy su tiempo entre conferencias, sesiones guiadas de observación del cielo nocturno, artículos, exposiciones, talleres y cursos de astrofotografía.

Con residencia en Lisboa, está permanentemente moviéndose entre esa capital y Alqueva, en pleno Alentejo portugués, donde se construyó un enorme embalse que alberga la Reserva Dark Sky, de la que Claro es el astrofotógrafo oficial. Como su nombre lo indica, es



Huellas estelares sobre el Castillo de Almourol.



Catedral de Évora y destello verde lunar.



Luminiscencia atmosférica y Vía Láctea, vistas desde Pico do Arieiro, 2014.



1



2



3



4



5



6



7



8

destino turístico ideal para observar las estrellas, debido a la limpieza de sus cielos.

La labor desarrollada por Miguel Claro le ha convertido en miembro del equipo del taller portugués de Fotonature y de la organización TWAN (The World at Night), y en embajador fotográfico de ESO (European Southern Observatory). En calidad de tal efectuó a fines de 2015 una expedición fotográfica a Chile, donde se desarrolla el ambicioso proyecto ALMA. Es presidente del jurado en el concurso internacional de fotografía del cielo nocturno (Photo Nightscape Award) que se realiza cada año en Francia y ha dictado dos conferencias para TEDx, en Lisboa y Caldas da Rainha. Es también colaborador para las revistas National Geographic de Portugal, Ciel et Espace, de Francia y Astronomy, de Estados Unidos. En la versión internacional de la National Geographic, se le dedicó un artículo que fue reconocido como "Mejor Edición".

Publicó el libro de fotografía y astronomía: *Astrofotografía. Imagens à luz das estrelas*, disponible en portugués, y, más recientemente, una edición bilingüe de foto arte titulada *Dark Sky Alqueva – O Destino das Estrelas / A Star Destination*.

Dos veces finalista del premio al Fotógrafo Astronómico del Año, del Observatorio Real de Greenwich, Gran Bretaña, fue además uno de los ganadores en el Concurso Internacional Earth and Sky Photo 2011.

En Portugal, sus imágenes se han publicado en diversos periódicos y en revistas tales como Super Interessante, Visão, Fugas, Domingo, Notícias Magazine, O Mundo da Fotografia Digital, ZOOM Fotografia Prática, y han sido divulgadas en los canales de televisión nacionales SIC, RTP y TVI; pero además han traspasado las fronteras de su país para recorrer el mundo entero, en libros y en revistas internacionales del calibre de Sky and Telescope, Astronomy Now, BBC Sky at Night, Ciel et Espace, Astronomie y Astronomía. Varias de sus astrofotografías han sido distinguidas como la imagen del día en afamados sitios web internacionales, entre ellos: SPACEWEATHER, LPOD, NSF-National Science Foundation, SPACE.com, Astronomy.com y Universe Today.

Sería largo enumerar todas las distinciones recibidas en la última década por el portugués en Estados Unidos y en diversos países de Europa; sin embargo, sí merece mención el reconocimiento obtenido por sus astrofotografías en decenas de oportunidades como EPOD (Imagen del día de Ciencias de la Tierra) y en seis ocasiones como APOD (Imagen astronómica del día), otorgado por la NASA.

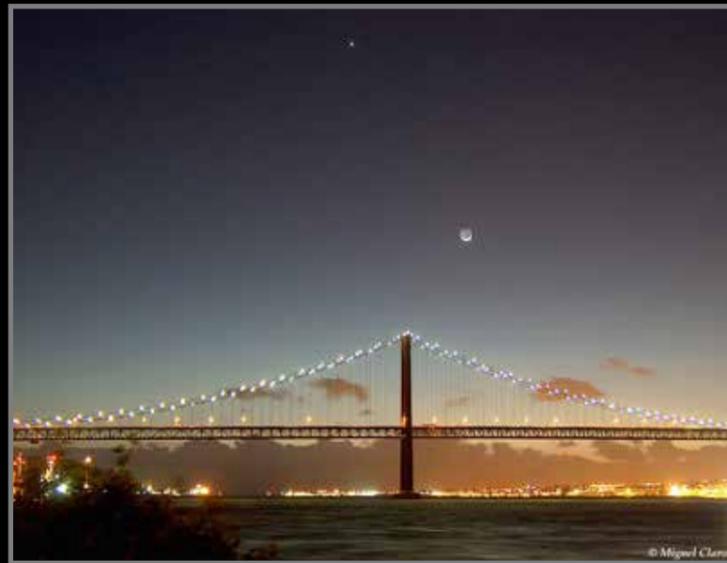


Arcoíris en una luminiscencia atmosférica sobre las islas Azores, 2016.

Su afán por difundir no sólo las posibilidades de la astrofotografía, sino también el conocimiento del hombre en ciencias del espacio, se manifiesta en su permanente contribución con muchas instituciones especializadas de todo el mundo. Hace, además, un muy buen uso de los recursos multimediales; su sitio en internet, www.miguelclaro.com, y su página en Facebook, son canales de divulgación a los que sabe sacar partido: En el primero de ellos hay una gran profusión de fotografías, junto a cada una de las cuales aporta valiosa información y entrega detalles técnicos referidos a su captura, equipos y lentes utilizados, tiempo de exposición o visibilidad. En ambas plataformas convoca a los cursos que dicta. El siguiente tendrá lugar en Lisboa, los días 19/20 y 26/27 de noviembre próximo.

Página izquierda:

1. Luna de Halloween, 2009.
2. Eclipse lunar en La Palma (secuencia), 2015.
3. Contaminación lumínica. Luna escondida tras los árboles frente a la estructura Atomium, Bruselas, 2016.
4. Luna de miel en Lisboa, 2014.
5. Meteoro captado en La Palma, islas Canarias, 2014.
6. Huellas en blanco y negro. Fonte-de-Telha, noche de las Perseidas. Una de las lluvias de meteoros más esperadas del año.
7. Corona de Venus sobre la Giant's Causeway (Calzada del gigante). Irlanda del Norte, 2015.
8. Perigeo de la luz terrestre y Mercurio sobre la ciudad de Lisboa, 2016.



Arriba: Región central de la Vía Láctea sobre una granja en el poblado de San Pedro de Atacama, Chile. Octubre de 2015.
 Centro: Puesta lunar en Lisboa, 2007.
 Abajo: Mercurio y la Luna creciente, Lisboa. Septiembre de 2016.



Arriba: Estela del movimiento de la Luna, captada desde el mirador de Santa Iria, islas Azores, 2014.
 Centro: Joven Luna creciente de junio, 2008.
 Abajo: Perdido en la playa. Alineación de los planetas y Luna creciente, 2013.

Foto fija:

Brazil

Por Marcia Vega



"Sr. Warren a Sr. Lowry: Aquí tiene, su propio número en su propia puerta. Y detrás de esa puerta, su propia oficina! Bienvenido al equipo, DZ-015."

La foto fija de este número es ni más ni menos que una de las películas favoritas de AguaTinta: *Brazil* (1985), del realizador Terry Gilliam, nacido en EE.UU. y nacionalizado británico, miembro de la compañía de comedia Monty Python y conocido entre otras cosas por el uso intenso de lentes de gran angular. Gilliam nos cuenta en su guion sobre un burócrata en un mundo retro-futurista que, al tratar de corregir un error administrativo, se convierte en un enemigo del Estado.

La película debe su nombre a la canción *Aquarela do Brasil* de Ary Barroso, interpretada por Geoff Muldaur y constituye el *leitmotiv* del filme; la música de fondo, en tanto, la escribió Michael Kamen, quien originalmente grabó *Brazil* con la voz de Kate Bush. Esta grabación no fue incluida en la película, aunque sí en las siguientes ediciones de la banda sonora.

Brazil fue nominada a dos premios de la Academia de Ciencias Cinematográficas, en las categorías Guion original y Dirección de arte.

Quien captura a Kim Greist en esta foto fija es el inglés **David Appleby**, cuya carrera como fotógrafo arrancó en publicidad. Fue luego introducido en la industria del cine por Lord David Puttnam y Sir Alan Parker, con quienes formó estrechas relaciones de trabajo. Se unió a ellos en proyectos tales como *Los gritos del silencio* (*The Killing Fields*), *The Mission*, *Mississippi Burning* y *Evita*. Ha trabajado en otros tantos con Sir Ridley Scott, incluyendo *Kingdom of Heaven* y *Robin Hood*, así como con Wachowski y varios otros renombrados directores a ambos lados del Atlántico.

Además de ganar el Best of Show Drama Poster para el Premio Hollywood Reporter Key Art en 1996, ha participado en la organización de las exposiciones de The Photographers Gallery, The National Portrait Gallery, The Olympus Gallery y The National Media Museum. Ha publicado fotos de sus películas en 11 libros y ha diseñado más de treinta afiches. Su trabajo ha aparecido en *Vanity Fair*, *Time Magazine*, *GQ*, *The LA Times*, *The New York Times*, *The Sunday Times*, *The Sunday Telegraph*, entre muchas otras publicaciones.

Se dice orgulloso de su carrera, la que considera consecuencia natural de sus dos pasiones: El cine y la fotografía.

Reseña: El profesor de violín (*Tudo que aprendemos juntos*, 2015)

Por Cristina Duarte-Simões

Realizada por Sergio Machado, esta película brasileña se inspiró en un hecho real que vivió el director de orquesta paulista, Silvio Baccarelli. En 1996, un gigantesco incendio destruyó gran parte de una favela en la zona sur del municipio de Sao Paulo, conocida como Heliópolis o La ciudad del sol, un nombre irónico para designar esa enorme concentración de miseria situada a ocho kilómetros del centro de la metrópolis. Baccarelli, ya muy conocido en Brasil y poseedor de su propia sala de conciertos, se sintió muy afectado por esta noticia y decidió materializar un viejo sueño: enseñar música a jóvenes provenientes de barrios pobres. Para ello creó una ONG, el Instituto Baccarelli, con el patrocinio de importantes empresas brasileñas como Petrobras (empresa de petróleo brasileña) y Votorantim, la cual concentra sectores importantes de la economía brasileña (siderurgia, metalurgia, celulosa). El Instituto Baccarelli se beneficia de la ley Rouanet, ley federal del año 1991 que permite a empresas estatales o privadas invertir una parte de sus impuestos en acciones culturales. Así, el Instituto da cursos de canto y de música a niños de Heliópolis. Actualmente, cuenta con 1.300 alumnos y tiene además su propia orquesta, célebre, por ejemplo, por su actuación durante la visita del Papa Benedicto XVI en 2007.

Esta emotiva historia ya había sido llevada al teatro en la obra *Acorda, Brasil* (Despierta, Brasil), escrita precisamente por el dueño de la empresa Votorantim, Antonio Ermirio de Moraes, autor de otras dos obras teatrales sobre las injusticias sociales de su país. *El profesor de violín* es el tercer largometraje de Sergio Machado, originario de Salvador de Bahía, quien recreó y adaptó para cine *Acorda, Brasil*, y narra la historia de Laerte, un talentoso violinista que falla en su intento por integrar la Orquesta Sinfónica estatal y termina por aceptar algunas horas de clases de música en una favela de Sao Paulo. Entre violencia y tráfico de drogas, mientras enseña música a los jóvenes rebeldes y en riesgo social, interpretados por actores no profesionales provenientes de las favelas mismas, el profesor de violín aprenderá

bellas lecciones de vida. De ahí el título original de la película: *Todo lo que aprendemos juntos*.

Para interpretar el rol protagónico, el actor Lázaro Ramos tomó lecciones de violín durante cinco horas diarias por varios meses antes del rodaje. En el reparto destaca otro nombre prestigioso, el de la actriz Sandra Corvelone, premio a la mejor interpretación en el Festival de Cannes en 2008 por su rol en *Linha de passe* (Una familia brasileña) de Walter Salles. En *El profesor de violín* interpreta a la directora de la escuela del suburbio. Otros nombres que merecen ser citados son dos músicos muy populares hoy en Brasil, el rapero Rappin Hood, que se interpreta a sí mismo, y el cantante Criolo, quien encarna a Cleyton, el jefe de la banda de tráfico de drogas de la favela. Justamente, una de las escenas más interesantes de la película es cuando Cleyton hace venir por la fuerza al profesor de violín hasta su escondite para exigir que los músicos de su pequeña orquesta toquen un vals vienés en la fiesta de quince años de su hija, para darse aires de burgués.

Cabe hacer notar que actualmente es una tendencia en el cine brasileño reclutar a actores no profesionales, tal vez para reducir, al menos en la pantalla grande, la desigualdad social.

Según el cineasta, la violencia y la exclusión social siguen siendo las preguntas centrales del drama brasileño, las heridas que Brasil exhibe al mundo entero. *El profesor de violín* busca mostrar que la mejor manera de luchar contra la violencia y la desigualdad es educar y facilitar el acceso a la cultura. El cine por sí solo no tiene la fuerza para cambiar la realidad, pero las películas ponen en evidencia que el deseo de cambio existe. En Brasil, algunos críticos alabaron la precisión del cineasta para representar esta temática. Otros, sin embargo, lamentaron un cierto exceso de optimismo en el filme.

Una pregunta queda por hacerse con esta producción: esta visión de los más pobres, de los marginados, proviene de uno de los hombres más ricos de Brasil, ¿será, entonces, la más acertada?



Fritz Lang. El gesto vuelto palabra

Por Claudia Carmona Sepúlveda

Más que una manifestación del expresionismo de entreguerras, donde a menudo se le encasilla a ultranza, *Metrópolis* es una ecléctica puesta en escena que incorpora elementos del futurismo, de la escuela de Bauhaus y del *art déco*, no sólo en la ambientación sino también como reflejo de un mundo eminentemente funcional. La vanguardia en su plenitud como estrategia para situar en el debate los principios que deben regir la vida en sociedad. Considerada hoy una de las obras maestras del cine, la película que el austrohúngaro Fritz Lang presentó ante su audiencia en la Alemania de 1927 y que fuera varias veces cercenada, pone a aquélla a reflexionar en torno a las desiguales condiciones de vida entre quienes construyen para otros un bienestar que les está vedado y quienes disfrutan de él. La luz



Metrópolis

gobierna el Club de los Hijos, en la superficie, donde hombres y mujeres visten coloridos o albos trajes, mientras se desplazan libres; en tanto, la oscuridad del gueto subterráneo, la Ciudad de los Trabajadores -seres cabizbajos que usan sombríos uniformes y despliegan movimientos colectivos, coreográficos- da cuenta de un segmento por completo masificado.

El advenimiento del sonido al cine de Lang es en palabras mayores. Por un lado, releva a la excesiva gestualidad y a la grandilocuencia de los desplazamientos de su obra magna, para inaugurar, vía complejos diálogos, la discusión de principios que distinguen entre ética y moral, en *M, el vampiro de Düsseldorf*, cuyas últimas escenas conducen a un

profundo análisis sobre la naturaleza humana. Y, por otro, adquiere inmediato protagonismo a través de un recurso que Hitchcock acuñó como McGuffin, el empleo de la pieza de Grieg, *En el salón del rey de la montaña*, de la obra *Peer Gynt*, como detonante de un giro dramático clave: la identificación del asesino en serie que, primero, paraliza a la población y, luego, la une en pos de su captura.

Si hablar de igualdad y justicia *ad portas* del nazismo parece un contrasentido, entiéndase que una parte de la batería de moralejas en juego -una según la cual poner en jaque el orden imperante conlleva también la destrucción material del mundo conocido y otra que nos aclara el irremplazable rol de la autoridad-radica tal vez en la creciente inclinación de Thea Von



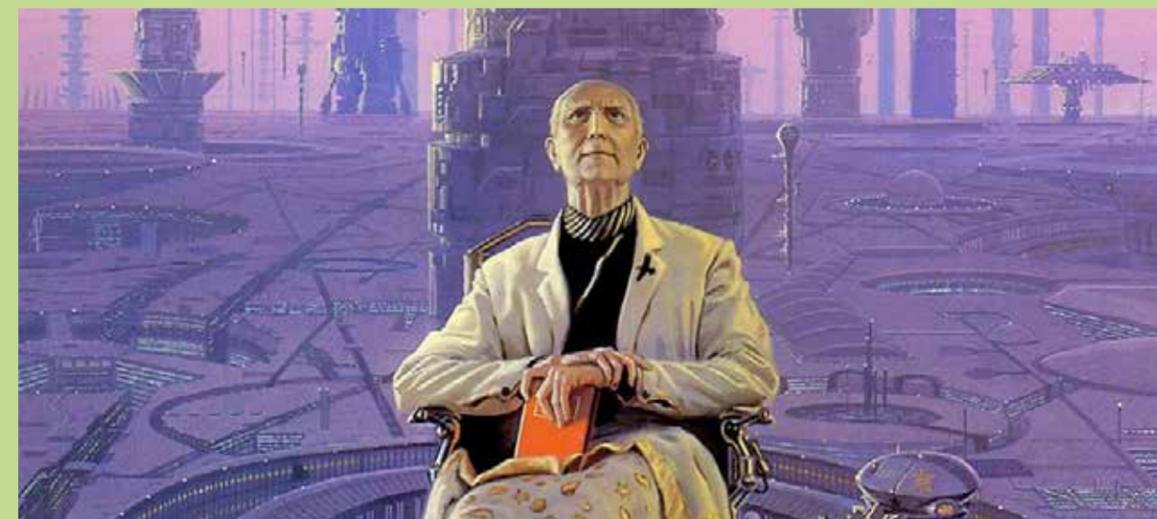
M, el vampiro de Düsseldorf

Harbou, esposa de Lang y guionista de sus películas, por el nacionalsocialismo, más que en una decisión del propio director. El alejamiento de la pareja era inevitable, cuando la persecución llevó al realizador a asumir por primera vez su origen judío y emigrar a Estados Unidos.

Con desenlaces disfrazados de finales felices, que en realidad implican el mantenimiento de un estado de cosas, Fritz Lang consigue, no obstante, instalar en *Metrópolis*, vía lenguaje gestual, la reflexión sobre la igualdad y en *M, el vampiro de Düsseldorf*, vía lenguaje verbal, el debate en torno al concepto de justicia.

De paseo por el género de la ciencia ficción: Los que sueñan el universo

Por Patricia Parga-Vega y María Eugenia Meza Basaure



Fundación Isaac Asimov

“La ciencia ha hecho grandes progresos, sólo tiene una cincuentena de años de retraso respecto de los relatos de ciencia ficción”. El autor de esta afirmación es anónimo, sin embargo su lógica es asertiva. AguaTinta decide profundizar en las características de este género que apasiona a millones de personas, sin importar sus credos religiosos ni sus orígenes socioculturales o geográficos, y que explora en la creatividad y la visión de futuro de sus exponentes más destacados. Dos autores del género y un crítico de cine contribuyen en exclusiva a esta apasionante aventura.

Un poco de historia

La expresión *ciencia ficción* (CF, en castellano; SciFi, en inglés y SF en francés) fue acuñada por el estadounidense de origen luxemburgués, Hugo Gernsback, apasionado por el futuro de las ciencias y las tecnologías de principios del siglo XX.

Inventor en el área de la electricidad, había comenzado una carrera en la radio. Fundó en 1908 una revista científica, *Modern Electric*, en la que publicó artículos sobre “las maravillas de la ciencia” y donde pasó rápidamente de la vulgarización a la anticipación, imaginándose hacia qué futuro podría conducir el desarrollo de las ciencias y las tecnologías utilizando la ficción (en particular de las noticias) para especular sobre el devenir. Para designar estos textos utilizó el giro *scientific fiction*. Más tarde, en 1924, concibió otra revista, titulada *Scientifiction*, publicada desde 1926 bajo otro título: *Amazing Stories*. El concepto *ciencia ficción* ya consolidado, apareció finalmente en junio de 1929 en el editorial del número uno de

Science Wonder Stories, otra publicación creada por Gernsback, y se impuso para designar este nuevo flanco de la literatura que él contribuyó a popularizar como editor, gracias al éxito de sus distintos estudios especializados.

Sin embargo, el concepto designaba un espíritu que existía desde hace tiempo. La realidad que refieren estas dos palabras, algo antagónicas, no es fácil de acotar; en tanto, los territorios de la CF se fueron extendiendo al compás de las décadas. En 1950, todo lector podía, de manera sumaria, explicarla como el conjunto de relatos en los que se hablaba de cohetes interplanetarios. En la actualidad, tal definición sólo cubre parcialmente sus alcances, ya que el género ha sufrido una mutación e incluso ha conocido verdaderas revoluciones. Ésta es la razón por la que -a riesgo de decepcionar- no hay unanimidad al respecto. Para esta edición, rescatamos la de Théodore Sturgeon, por ser la más eficaz: “Una historia de ciencia ficción es una historia construida alrededor

de seres humanos, con un problema humano y una solución humana, lo cual no habría pasado en lo absoluto sin su contenido científico⁽¹⁾.

Características principales

De manera general, se considera ciencia ficción aquellas historias que versan sobre el impacto que producen los avances científicos, tecnológicos, sociales o culturales, presentes o futuros, sobre la sociedad o los individuos. Al respecto Sara Doke, autora franco-belga de CF, nos explica: "Hay muchas definiciones diversas relativas a la ciencia ficción. Los principios básicos serían: el futuro como escenario, la ciencia como motor, la coherencia interna, la libertad de creación, la obligación de probabilidad. Pero ciertas obras de CF difieren, como la ucronía por ejemplo, que se desarrolla en un pasado alternativo (¿qué habría pasado si Hitler hubiera ganado la guerra o si Napoleón hubiera vencido en Waterloo?). El futuro como escenario, porque la ciencia ficción es una literatura del futuro que habla del presente; la ciencia como motor -de ahí el término de *ciencia ficción*, de ciencia, de tecnología, de progreso-; la obligación de probabilidad porque, si la novela es incomprensible o completamente absurda, cae en el surrealismo o el delirio, porque la historia debe tener un sentido; la libertad de creación, porque todo es posible sobre todo si es probable; la coherencia interna, como en toda literatura".

La ciencia ficción es un género de narraciones imaginarias que no pueden darse en el mundo que conocemos, debido a una transformación del escenario narrativo, basado en una alteración de coordenadas científicas, espaciales, temporales, sociales o descriptivas, pero de tal modo que lo relatado es aceptable como especulación racional⁽²⁾. Muy importante es hacer la diferencia con lo maravilloso o fantástico, ya que se trata de ficciones que, pese a no ser realistas, no están basadas en fenómenos sobrenaturales⁽³⁾. Caracterizado por un elemento de posibilidad, se distingue de ellos precisamente porque es plausible y está pensada en función de elementos existentes. Habitualmente, la voz corresponde a un narrador omnisciente o un testigo del acontecimiento. Pero esta no es una regla inmutable y el relato puede a veces estar en la voz del propio héroe.

Según Christian Ramírez, periodista chileno y crítico de cine, existen cinco principios básicos para catalogar una obra como de ciencia ficción: "Primero, que, aunque se ambienta en otros planetas, realidades o circunstancias, debe ser capaz de incorporar una lectura sobre el aquí y el ahora. En segundo término, que no dependa necesariamente de constreñimientos usualmente empleados por la literatura de anticipación (transcurrir en el futuro, involucrar alta tecnología o dosis de mecanización). Tercero, que no esté compuesta exclusivamente por autores del mundo anglo. Cuarto, que funcione como metáfora de cierta situación, pero sea capaz de ir más allá. Y, en último término, que esté centrada en explorar la naturaleza humana".

El escenario es variado, puede estar situado tanto

en la Tierra, como sobre otros planetas, pasando por otras galaxias o al interior de una nave espacial; el único denominador común sigue siendo la ciencia y el progreso tecnológico.

El autor chileno Jorge Baradit indica: "Hay tantas definiciones como escritores de ciencia ficción. Al menos para mí es una historia con eje en la ciencia y la tecnología, me da lo mismo si es tecnología existente, viable o demostrable. La verdad, poco me interesan las definiciones. Los géneros hace tiempo que dejaron de ser parcelas con límites definidos y pasaron a ser puntos de referencia, incluso ingredientes para un plato que puede tener muchos otros de distinta naturaleza. ¿Magia y ciencia ficción? ¿Espiritismo y ciencia ficción? Bienvenidos. Los límites sólo limitan".

Los subgéneros de la ciencia ficción

"La ciencia ficción es la literatura del cambio, y cambia mientras se está tratando de definirla".

Tom Shippey

La variedad de los temas asociados a la CF es recurrente. Y, al respecto, los entendidos tampoco tienen una opinión única. Tal es el caso de los escritos de Julio Verne, cuyas novelas eran llamadas "de anticipación" y los más puristas insisten en disociarlas de la CF. Hay quienes distinguen entre la ciencia ficción dura y la blanda, de acuerdo al rigor con el que son tratados los datos científicos. La ciencia ficción dura sería "la más científica", sin demasiado espacio para la imaginación. En cambio, la ciencia ficción blanda incluye algunas suposiciones sin base científica o real.

Según Sara Doke, lo que sí está claro es que "quienes nos agrupamos en torno al género de la CF, somos como una gran familia. A algunos no los queremos, pero si tocan a uno de nosotros... nos levantamos en un solo cuerpo para ayudarnos y protegernos".

Son muchas las perspectivas desde las cuales es posible abordar el género. Por ello, daremos una rápida mirada a algunos subgéneros para comprender mejor sus sutilezas. Hemos escogido siete aspectos de base en los que existe un acuerdo relativo y que son los más utilizados, siempre recordando que no existen límites absolutos, sino más bien tendencias.

Anticipación. Visión de futuro.

La anticipación nace del encuentro entre las tradiciones del viaje imaginario, la utopía y las novelas de aventuras. Como su nombre indica, anticipa los hechos por venir; es decir, el autor decide arbitrariamente que dentro de diez, cien o mil años, la gente o la nación, tendrá un aspecto determinado, sufrirá de conflictos o logrará resolver tal o cual problema. Los lugares en una novela de CF a menudo guardan un aspecto familiar, ligeramente conocido por el lector; por ejemplo, la conservación de lugares célebres para reconocerlos como monumentos históricos en el futuro. Al contrario de otros subgéneros de la CF que ponen al progreso científico como telón de

fondo, la anticipación designa el relato que intenta dar una dimensión prospectiva a una ficción, hablando de los tiempos futuros, y es marcado la mayoría de las veces por elementos del llamado Mito de Frankenstein.

Los autores de relatos de anticipación deben ser visionarios y apreciar las circunstancias presentes para deducir por intuición, y con mayor o menor certeza, lo que pasará en el futuro. Así, es posible -si se es bastante abierto y a la escucha de su tiempo- prever ciertos acontecimientos futuros. Numerosos escritores y filósofos se ejercitaron en eso, pero el futuro no siempre les dio la razón. Por eso, a menudo confundimos anticipación con CF. Cuando Georges Orwell describía en su novela *1984* un aparato bautizado como "Pantalla de tele" dispuesto en todos los hogares, no sabía que la televisión estaría tan popularizada al final de siglo XX. Se asume que la literatura de anticipación es una literatura comprometida. Un ejemplo: *Estrago*, de René Barjavel, escritor de la postguerra, reprochaba ya a la sociedad el alejarse demasiado de la naturaleza y por ello correr el riesgo de un día perder todo por confiar demasiado en la ciencia.

Hard Science. Proyección científica.

Hard Science refiere a la CF dura o verdadera, que llega en los años veinte con Hugo Gernsback, fundador -como ya dijimos- de la primera revista del género, apasionado de las tecnologías y gran amigo del brillante inventor Nikola Tesla.

La edad de oro de la CF está en los años cuarenta. El género alcanza su apogeo con autores como Robert Heinlein y su *Historia del futuro*, o Isaac Asimov con su serie *Fundación*. Le sigue el período de la Guerra Fría, con su carrera armamentista y los principios de la exploración espacial que darán los mejores relatos del género. Más recientemente, Larry Niven, con su serie *Mundo anillo*, y Gregory Benford proseguirán, con otros, este género que se vio disminuido en los años setenta, cuando la tecnología concitaba menos atracción. Los temas favoritos de este tipo de relato, y que atraviesan todas estas épocas, son los robots, las máquinas, la tecnología, la exploración espacial y la reflexión del ser humano en torno a su futuro a partir del conocimiento de su presente y de su pasado.

Cyberpunk. Futuro ultratecnológico y de tendencia apocalíptica.

A comienzos y mediados de los años ochenta, el *cyberpunk* se convirtió en un tema de moda en los círculos académicos, donde comenzó a ser objeto de investigación como una de las expresiones del postmodernismo. En este mismo período, el género ingresó a Hollywood. Sus argumentos se centran, a menudo, en un conflicto entre *hackers*, inteligencias artificiales y megacorporaciones, ambientado en el planeta Tierra y en un futuro cercano. Las visiones de este futuro suelen ser distopías postindustriales, normalmente marcadas por un fomento cultural extraordinario y el uso de tecnologías en ámbitos nunca anticipados por sus creadores. La atmósfera del género tiene ecos de la novela y el cine negros, ya que utiliza con frecuencia técnicas de este tipo de narrativas.

Muchas películas influyentes, como *Blade Runner*

-basada en la novela *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, del gran exponente del género Phillip K. Dick- y la trilogía *Matrix* pueden ser consideradas consecuencia prominente de los estilos y los temas de la CF. Los videojuegos, los juegos de mesa y los juegos de rol, tales como *Shadowrun*, o el tan certeramente llamado *Cyberpunk 2020*, ofrecen a menudo guiones que evidencian una fuerte influencia del *cyberpunk*.

Space Opera. Imperios galácticos, planetas, naves espaciales en masa...

Es en 1941 cuando Wilson Tucker, un veterano apreciado por la CF, acuñó *space opera* como denominación peyorativa de lo que consideraba vicios y clichés de la ciencia ficción de su tiempo. En efecto, el término hacía directa alusión a las *soap operas*, dramatizaciones radiales muy populares en Estados Unidos en aquel momento, cuyo nombre deriva de las marcas de jabón (*soap*) que las auspiciaban, y a las *horse operas*, como se había empezado a denominar a los *westerns*. De hecho, algunos críticos y fans han hecho notar que muchas tramas utilizadas en *space operas* son un directo traspaso de las historias del oeste al contexto del espacio exterior, como parodiaba la famosa portada trasera del primer número de *Galaxy Science Fiction*. Antes de que este término se popularizara, las historias publicadas en revistas de ciencia ficción a finales de los años veinte y principios de los treinta, solían ser denominadas *super-science epics* (super-ciencia épica).

Las más reconocidas y popularísimas sagas en esta categoría están en los medios audiovisuales: *Star Trek*, cinco series actuadas, más una en animación y trece filmes, y *Star Wars*, que acumula ya siete filmes episódicos, dos películas para televisión y dos de animación.

Ucronía. ¿Y si el pasado hubiese sido diferente?

El término *ucronía* deriva de las formas griegas *u* (partícula de negación) y *cronos* (tiempo), por lo que es posible de traducir como 'un tiempo que no existe'. Fue acuñado en 1857 por Charles Renouvier, quien lo presenta como una "utopía en la Historia" o una "historia apócrifa". Se relaciona con la idea de historia contrafactual, o historia alterna, proceso de elaboración del mundo alternativo en que se ambienta la ucronía, que especula sobre realidades ficticias en las cuales los hechos se han desarrollado de forma diferente a como los conocemos. Esa línea argumental se desarrolla a partir de un evento histórico extensamente conocido o relevante en el ámbito universal o regional, que separa la realidad histórica conocida de la realidad ucrónica y que se llama punto Jonbar.

Existe una gran cantidad de puntos Jonbar⁽⁴⁾ recurrentes, y algunos de ellos son:

- * La no extinción de los dinosaurios (*Al oeste del Edén*, de Harry Harrison).
- * La inexistencia del cristianismo (*Roma eterna*, de Robert Silverberg).
- * La destrucción de los nazis (*Inglourious Basterds*, de Quentin Tarantino).
- * La victoria de la Armada Invencible sobre Inglaterra

(1) Theodore Sturgeon, citado en *A Saucer Of Loneliness: The Complete Stories of Theodore Sturgeon*.

(2) Gallego, Eduardo; Sánchez, Guillem. *¿Qué es la ciencia-ficción?* (2003). <https://www.ciencia-ficcion.com/opinion/op00842.htm>.

(3) Moreno, Fernando Ángel. *Teoría de la literatura de ciencia ficción: poética y retórica de lo prospectivo* (2010).

(4) <http://www.uchronia.net/>

(Pavana, de Keith Roberts y *Britania conquistada*, de Harry Turtledove).

* La construcción exitosa de la máquina diferencial por Charles Babbage y la supervivencia de Lord Byron (*La máquina diferencial*, de William Gibson y Bruce Sterling).

* La derrota de los aliados en la Segunda Guerra Mundial (*Hitler victorioso*, de Gregory Benford, *El hombre en el castillo*, de Philip K. Dick y *Patria*, de Robert Harris).

La ciencia ficción española también se ha sentido tentada por la especulación alrededor de estos acontecimientos singularmente importantes para el devenir histórico del país, con sus propios puntos Jonbar:

* La victoria de España sobre Estados Unidos en 1898 (*Fuego sobre San Juan*, de Pedro A. García Bilbao y Javier Sánchez-Reyes).

* La victoria de los republicanos en la Guerra Civil española (*El coleccionista de sellos*, de César Mallorquí y *En el día de hoy*, de Jesús Torbado).

También en lengua castellana, está el caso de la novela *Synco*, de nuestro entrevistado Jorge Baradit, que gira en torno a la no ocurrencia del golpe de Estado de 1973, en Chile.

Steampunk. Una CF del siglo XIX, época victoriana.

La palabra inglesa *steam* (vapor) nos recuerda el contexto histórico -la Revolución Industrial- en que este subgénero y movimiento busca desenvolverse, ya que por lo general sus relatos están ambientados en la Inglaterra victoriana. A su vez, la raíz *punk* hace referencia al sentimiento contracultural de crítica social, aunque no a la estética o a la música propias de esta corriente.

Fraguado ideológicamente desde la crítica a la sociedad consumista y de renovado positivismo hacia el potencial humano, el movimiento usa como herramienta la moda y la tecnología, demostrando que no son sólo objetos sin alma, sino que pueden convertirse en piezas de arte, ofreciendo un renovado valor a las creaciones artesanales, por sobre las manufacturadas en serie⁽⁵⁾.

La inmensa mayoría de sus relatos son de inspiración gótica y a menudo hacen intervenir a personalidades célebres, como poetas o escritores e, incluso, a personajes ficticios, como Sherlock Holmes, Frankenstein, Drácula, Dr. Jekyll y Mr Hyde o Jack el destripador. A veces también añade nociones del imaginario de la época.

Para describir relatos puramente fantásticos ambientados en la época victoriana y de atmósfera sombría y subromántica, se usa la expresión *gaslight romanza*, considerada sinónimo de *steampunk*, pero utilizado exclusivamente para dichas narraciones.

Los orígenes altermundialistas o utópicos de la ciencia ficción

La pista más fértil es la de la utopía de que el siglo veinte proporcionaría experiencias concretas alternativas a la economía de mercado y a la democracia representativa. Las ideas y las obras de Robert Owen (1771-1858) o de Etienne Cabet (1788-1856) son muy próximas a algunas tesis desarrolladas hoy por los altermundialistas, en

particular estadounidenses (*Alternatives to Economic Globalization, A Better World is Possible, A Report of the International Forum on Globalization*, San Francisco, 2002).

El final del siglo XIX vio cambiar al mundo de manera vertiginosa, a nivel industrial y político. Asistió a la agonía de los antiguos regímenes, así como a la difícil llegada de las democracias burguesas. Las distancias se acortaron, la información circuló a mayor velocidad, se imaginó un progreso sin final. Fue en la *Belle Époque* cuando la pasión por la tecnología explicó en gran parte el éxito de Julio Verne, quien se enfrentó a una realidad que horrorizaba: el progreso técnico al servicio de la Gran Guerra. Los fabulosos aparatos vernianos pasaron a ser sólidos tanques de asfalto, sus globos de viajes con forma de salchicha fueron utilizados como aparatos espías y de observación; los primeros aviones, como metralletas voladoras. Los enormes cañones, como el famoso Bertha, no enviaban hombres a la Luna, sino obuses monstruosos sobre las ciudades y su aterrada población. En Occidente, la Primera Guerra Mundial jugó un papel revelador, que influyó fuertemente en el desarrollo del imaginario, aunque con diferente lectura en Europa y en EE.UU.

Sara Doke explica: "La ciencia ficción mira casi siempre el presente, y por ello tiene siempre una dimensión de anticipación. Se hace sentir menos cuando la novela se sitúa dentro de mil o diez mil años, pero es siempre en relación al presente y una mirada del autor sobre ese presente. Es una dimensión social y política que se hace sentir más o menos, pero que está retratada de una u otra manera. Y, desde luego, hay una ciencia, sea una ciencia llamada exacta -como la biología, la física, la astrofísica- o una ciencia llamada humana como la sociología, la psicología u otras. Por otra parte numerosos científicos leen y escriben ciencia ficción... Una ciencia que hace reflexionar sobre el futuro y por tanto sobre el presente y sus potencialidades, la ciencia al servicio del hombre o no".

A su vez, Jorge Baradit habla sobre la clave social que hace que la CF sea más que mera anticipación: "Es sencillo, los escritores de ciencia ficción deben crear el mundo donde instalan sus dramas y personajes, y cuando lo hacen terminan necesariamente reflejando los problemas y virtudes de su propio entorno social. Esto hace que la ciencia ficción acabe siendo reflejo fiel del contexto aunque en modo metafórico. La ciencia ficción es muy realista y política".

Desde Platón hasta Wells, han existido quienes relatan desde el imaginario, en su sentido más amplio, pero cuyos escritos no eran percibidos como parte de un género literario. De la *Utopía* de Moro a los relatos de Verne, de Mercier a Wells, de Cyrano a Shelley, se puede hoy establecer una filiación. Pero nada -si no fuera por la memoria de algunos lectores- conectaba estos relatos entre sí antes de la invención del giro *ciencia ficción*. Sin embargo, una vez acuñado, estos textos previos fueron percibidos como precursores -involuntarios- de lo que se presenta entonces como un género en sí.

El crítico de cine chileno Christian Ramírez precisa: "Creo que el elemento social se introduce en la ciencia

ficción desde el inicio, y es lo que -en el fondo- la diferenciaría de la literatura fantástica (de la que parece ser uno de los brazos integrantes). El origen de la ciencia ficción como hoy la conocemos está anclado al despegue de la segunda revolución industrial, con su enorme productividad y su énfasis en la mecanización progresiva. Es inevitable que la preocupación social se gatille en ese mismo instante, aunque cabe señalar que en estos días de fuerte digitalización los caminos que parecían paralelos y unidos parecen haber tomado algo de distancia entre sí".

No debemos dejar de observar que la palabra 'ciencia', tal como figura en este contexto, casi siempre se refiere a las llamadas ciencias duras. Wells y Huxley constituyen, sin lugar a dudas, dos excepciones mayores; y lo mismo ocurre con todas las novelas que desembocan en una perspectiva histórica o social, sea referida al problema del tiempo o al de la percepción y el comportamiento y, por tanto, de la psicología. Esto demuestra que las ciencias humanas pueden inspirar la ciencia ficción, tanto como la física y la tecnología y que, en ese sentido, están intrínsecamente conectadas con lo medular de la reflexión y la crítica social.

Las mujeres y la ciencia ficción: de heroína a autora

Frankenstein o el moderno Prometeo (1818) es considerada una novela seminal de la ciencia ficción y fue escrita por una mujer, Mary Shelley (1797-1851). La novedad en *Frankenstein* es que, al contrario de otras novelas de autómatas como *El Golem* (Gustav Meyrink, 1915), el monstruo es creado por la acción consciente del ser humano. No es un fenómeno sobrenatural o un producto de la mano de Dios, sino de la ciencia. De tal modo, se puede considerar que inaugura la ciencia ficción ya que describe algo que no está presente, pero que podemos concebir como posible mediante el acto científico. Pero sin limitarse a ello, se adentra en las consecuencias sociales de ese avance científico: el rechazo de la gente, la desconfianza ante lo extraño y sospechoso, la creación de la ciencia que escapa al control de su creador, la soledad del otro.



Frankenstein

Sara Doke no oculta su satisfacción cuando hablamos del reconocimiento de que el primer autor de CF sea una mujer y, además, joven: "Durante muchos años el círculo de CF era dominado por los hombres, pero se ha constatado que la pluma de autoras femeninas tiene igual rigor y calidad creativa. Sin embargo, no me atrevería a hablar de CF femenina o masculina. James Tiptree Jr. fue el seudónimo que la escritora estadounidense Alice Bradley

Sheldon usó desde 1967 hasta su fallecimiento, veinte años después, y fue reconocida por romper las barreras entre la percepción de una literatura exclusivamente masculina o femenina, obteniendo numerosos premios, especialmente el Hugo".

En 1915 se publica *Dellas, un mundo femenino*. Se trata de una novela escrita por Charlotte Perkins Gilman (1860-1935), una escritora estadounidense redescubierta en los años setenta por grupos feministas que encontraron en su cuento *El papel de pared amarillo* un relato sutil y dramático sobre el enclaustramiento femenino en el hogar. *Dellas* es una obra de ciencia ficción en la que se describe un país habitado sólo por mujeres, descubierto de manera azarosa por tres expedicionarios. Las mujeres se dedican a la agricultura y a la maternidad. Tienen a sus hijas por partogénesis, aunque no todas ellas están autorizadas a concebir. El trabajo de la crianza está destinado a las educadoras. En cambio, el sexo no juega ningún papel. No son lesbianas; son asexuadas.

Para terminar este pequeño recorrido por las autoras pioneras de la ciencia ficción, habría que citar a la conocida Thea Von Harbou (1888-1954) y su *Metrópolis* (1927). Fritz Lang, su marido, dirigió la que es considerada una de las mejores películas del cine mudo. Pero la novela y el guion eran de ella.

Hasta finales de los sesenta y comienzos de los setenta, la mujer en la CF escasamente pasa de ser un personaje "al que le suceden cosas", para, en ocasiones, convertirse en una necesidad funcional, desde el punto de vista narrativo, que justifique determinados desarrollos o aspectos de la trama. Es evidente que durante toda esa época el género no hacía sino reflejar el papel subordinado de las mujeres en los años cincuenta, un tiempo marcadamente conservador en lo político, lo social y lo ideológico. Una literatura dedicada a los varones, especialmente adolescentes; relatos de hombres para hombres, que tendían a perpetuar la fórmula que más les atraía: aventuras basadas en la ciencia y la tecnología, la violencia y las batallas espaciales, la linealidad de los personajes. En cualquier caso, no deja de ser curioso que una narrativa que en otros ámbitos ejercía una profunda crítica social y que se caracterizaba por presentar todo tipo de alternativas, se mostrara tan conservadora respecto a las mujeres, cuando no decididamente reaccionaria y misógina.

A Christian Ramírez le llama la atención que, como género, la ciencia ficción "haya sido popularizada y practicada, mayormente, por hombres. Sin embargo, uno puede pensar en escritoras como Mary Shelley, Ursula K. Le Guin o Leigh Brackett. Y, aunque se sale quizás un poco de la clasificación estricta del género, me gustaría mencionar a Sussanah Clarke, autora de *Jonathan Strange & Mr. Norrell*". Y, sobre esa misma lista, Jorge Baradit reconoce que: "una que debió quizá recibir el Nobel fue la escritora Ursula K. Le Guin".

Ursula K. Le Guin (1929) irrumpió en la literatura fantástica y de ciencia ficción y provocó una revolución. Así de sencillo. No sólo tomó por asalto un club de hombres, sino que expandió las fronteras de la literatura de ciencia ficción y fantasía épica hasta convertirse en una figura central del género, siendo ganadora de los premios clave del género, Hugo y Nébulas, y convirtiéndose en la primera mujer en ser nombrada Gran Maestra por la

(5) Ferzzola, Max. *Steampunk: Todo lo que siempre quisiste saber del Steampunk*. www.neoteo.com.

Asociación de Escritores de Ciencia Ficción y Fantasía de Estados Unidos. Sus principales novelas están agrupadas en dos series, *Terramar* y *Ekumen*.

Justamente, en 1975, ella hacía una reflexión de interés sobre el papel de la mujer en la CF: "El problema que aquí se discute es la cuestión del otro, el ser que es distinto de uno mismo. Ese ser puede diferir de uno mismo en el sexo, en sus ingresos anuales, en su modo de hablar, de vestirse y actuar, en el color de su piel o en el número de piernas y cabezas que posea. En otras palabras, existe el extraño sexual, así como el extraño social, el extraño cultural y, finalmente, el extraño racial".

La influencia de los relatos de CF en la carrera espacial

Quisimos saber la opinión de nuestros entrevistados también sobre este aspecto que aproxima ciencia y literatura.

Para Sara Doke, el sueño del espacio es casi tan viejo como la humanidad: "Tenemos textos que datan de la antigüedad griega que ya hablan de este sueño. Pero es verdad que la carrera al espacio arrancó sobre todo gracias a la ciencia ficción estadounidense de la edad de oro, con autores como Harnero Voght, Azimov o Heinlein. Incluso existe un monolito en su homenaje en Cabo Cañaveral y la NASA animó a numerosos autores a trabajar con ella. Por otra parte, generalmente son escritores de ciencia ficción quienes sirven de portavoces a la NASA cuando se realizan emisiones de televisión⁽⁶⁾. Sin autores de este tipo, desde los años 1930, ¿quién habría soñado el espacio? Al punto de que la Agencia Espacial Europea (ESA) comienza a hacer la misma cosa, pidiendo a la Maison d'Ailleurs (museo de ciencia ficción situado en Yverdon, Suiza) abastecerles de ideas nacidas de textos de ciencia ficción"⁽⁷⁾.

Al respecto, Christian Ramírez considera que la relación entre la ciencia real y la ciencia ficción ha sido y es, hasta cierto punto, de alimentación mutua: "Es indudable que la histórica inquietud de autores como Savinien de Cyrano de Bergerac, Albert Robida y Julio Verne en torno a los viajes estelares, dejó su huella en las puertas del siglo XX, y que esa especulación más tarde fue retomada por autores como H.G. Wells, Ray Bradbury e Isaac Asimov, quienes escribieron al mismo tiempo que se desarrollaba a toda velocidad la ciencia de la coherencia (...). Creo que el asunto se torna más interesante aun desde mediados de los años 50, con la irrupción misma de la carrera espacial y sus implicancias políticas que alimentaron, quizás, los mejores momentos del género, en obras como *Es difícil ser Dios*, de los hermanos Strugatski, o *Solaris*, de Stanislaw Lem. Y ocurrió también un efecto inesperado: cuando la idea del viaje espacial se convirtió en una realidad, la ciencia ficción, de alguna forma, la abandonó como tema para revertir su interés al interior del ser humano, como si ella se tratase de un objetivo ya logrado".

Similar es la impresión de Jorge Baradit, para quien la influencia fue recíproca, sobre todo en Estados Unidos: "Para los gringos, su amor por la revolución industrial se sumó al paradigma del pionero y convirtió a la ciencia ficción en historias de *cowboys* en el espacio, pioneros

que exploraban el espacio 'donde nadie ha ido antes' y se encontraban con razas exóticas, del mismo modo en que sus primeros habitantes se dirigían al oeste inexplorado y se encontraban con pueblos indígenas extrañísimos".

En el marco de la Guerra Fría, la cinematografía fue especialmente combativa durante las décadas de los cincuenta y sesenta, cuando ambas potencias elaboraron un programa ideológico firme y directo que traspasaron a las masas populares en la oscuridad de las salas de cine.

En Estados Unidos, la carrera espacial fue llevada al subgénero de las creaciones sobre ovnis. Concretamente, los extraterrestres fueron una clara alegoría a lo soviético, a lo que era 'de afuera'. Así nacieron algunos títulos como *Ultimatum a la tierra*, *El ser del planeta X*, *El enigma de otro mundo* o las numerosas películas de serie B o Z que exploraban estos encuentros desde la propia Tierra o más allá de nuestras fronteras.

Ya en un mundo más desapegado de la bipolaridad, aparece un filme necesario de destacar, ya que pretende reflexionar sobre las propias fronteras del ser humano: *2001, una odisea en el espacio*. La cinta de Stanley Kubrick es un claro alegato en relación al progreso tecnológico humano, especialmente latente en la escena que representa el salto histórico del hombre-mono hasta la nave espacial futurista.



2001, una odisea en el espacio

Invasión del cómic al planeta

El año 2000 hizo soñar a muchos ilustradores de cómics que emplearon su imaginación para describir mundos maravillosos o de pesadilla que se extendían más allá de esta frontera temporal. Evolucionando al compás de las proyecciones tecnológicas y cambios políticos, dichos relatos de anticipación no han perdido nada de su riqueza. Nombres como los de Beb Deum, Bilal, Druillet, Mathieu, Mézières, Moebius, Montellier, Killoffer, Rochette, Stan et Vince, Vatine y Blanchard, Milo Manara, Juan Jiménez, Carlos Trillo y Katsuhiro Otomo, marcaron a varias generaciones y siguen inspirando a nuevos exponentes del género.

El comic fue -y a veces aún es- despreciado por artistas, académicos, dibujantes o intelectuales, quienes lo asocian a un estilo infantil, alejado de la imagen que se hacen de la producción artística. Sin embargo, en los años 70 surgió una generación de creadores que elevó

el formato a tales niveles que comenzó a ser llamado el noveno arte.

Uno de los grandes del cómic europeo, Jean Giraud/Moebius, acalló una parte de las críticas al adoptar una finura de trazo y un estilo resueltamente adulto y poner esas características al servicio de la CF. Ciertamente *El Incal* es su mayor éxito, que realizara en colaboración con Alejandro Jodorowsky, cineasta y escritor chileno devenido guionista, y quien tiene a su haber la saga de *La casta de los metabarones*, cómic igualmente exitoso. Publicado de 1981 a 1989, *El Incal* cuenta las aventuras de John Difoof, un detective privado que recibe poderes extraordinarios de parte de un extraterrestre y que será perseguido por múltiples organizaciones y facciones en un futuro distante. Gracias a su éxito, *El Incal* conoció incluso una continuación a principios de este milenio. El noveno arte hace estallar sus propios códigos.

En América Latina es ya clásico *El eternauta*, creación de la dupla formada por el dibujante Alberto Breccia y el guionista Héctor Germán Oesterheld, posteriormente detenido desaparecido por la dictadura argentina.

A partir de esa revolución que sacudió la ingenuidad anterior e instaló al cómic como una producción de arte para adultos, al menos dos revistas se impusieron: *Metal Hurlant*, en Francia, y *Heavy Metal*, en EE.UU., ambas editadas en las décadas de los setenta y ochenta. Pero no podemos olvidar en este recorrido, las grandes series de los años treinta y cuarenta, publicadas en los diarios y luego como *comic-books* en Estados Unidos y Europa -entre ellos *Flash Gordon*, de Alex Raymond- que hicieron volar la imaginación de varias generaciones.

Fuentes

* Lara, Rafael. *Mujer, feminismo y ciencia ficción*, en Página Abierta N°162, septiembre de 2005. Publicado en <http://www.pensamientocritico.org/raflar0905.htm>.

* Thinès, Georges. *Science et science-fiction* [web], Bruselas, Academia real de lengua y de literatura francesa de Bélgica, 1983. www.arlfb.be.

* PocheSF, sitio web francés consagrado a la literatura del imaginario. www.pochesf.com.

Ficha de entrevistados:



Sara Doke



Jorge Baradit



Christian Ramírez

Sara Doke, franco-belga, autora de ciencia ficción y fantasía; periodista, crítica literaria, traductora de cuentos y novelas anglosajonas, presidenta del Premio Julia Verlanger concedida a Utopiales. Su más reciente creación se titula *Techno Faerie* y ha sido editada por Les Moutons Électriques. Grand Prix de l'Imaginaire y Prix Jacques Chambon de traducción, por *La fille automate*.

Sus preferidos en CF: "Podría citar decenas de autores y de artistas. Podría hablar de Robert A. Heinlein para la edad de oro; de Norman Spinrad y Philip Jose Farmer para el *new wave*; de William Gibson y Walter Jon Williams para el *cyberpunk*; de Paolo Bacigalupi e Ian McDonalds, de Ken Liu y Nhedi Orafor para la CF contemporánea; de Ayerdhal y Roland C. Wagner, de Catherine Dufour y Juana A. Debats para franceses de hoy.

Cada uno escribió algo mágico, transcendental, algo que me hizo soñar y reflexionar, que me enseñó o me hizo descubrir un universo, una civilización, un futuro".

Jorge Baradit, escritor y comunicador chileno, conocido principalmente por sus novelas de ciencia ficción. En su obra destacan *Ygdrasil*, *Trinidad*, *Lluzcuma*

y *Synco*. Ganador de premios como el UPC. Colaborador habitual de revistas del género y diarios. Ha incursionado también en la música y en el mundo del cómic y el diseño.

Sus preferidos en CF: en literatura, Frank Herbert y Stanislaw Lem. Hoy Vandermeer; en cine, David Cronenberg; en cómic, Katsuhiro Otomo.

Christian Ramírez, chileno, periodista y crítico de cine del suplemento Artes y Letras del diario El Mercurio y de revista Capital, en Santiago de Chile. Ha dirigido el videoclip *Tu ventana*, de Manuel García (2006), y el documental *Las horas del día* (2010).

Sus preferidos en CF: "en literatura, Theodore Sturgeon (muy buenos momentos pasados en compañía de sus narraciones) y Jorge Luis Borges (el lado CF es sólo un pequeño aspecto de su obra, pero -al mismo tiempo- un costado casi inabarcable); en cine: Georges Méliès, Stanley Kubrick, Andrei Tarkovski, Terry Gilliam, Alexandr Sokurov. Charlie Kaufman / Shane Carruth. Hay mucho de donde escoger".

(6) Ver www.outerplaces.com/science-fiction/item/3292-nasa-scientists-team-up-with-sci-fi-writers-for-nasa-inspired-book-series

(7) www.courrierinternational.com/article/2000/05/25/les-lecteurs-de-science-fiction-au-secours-de-l-agence-spatiale

Androides replicantes, del papel al celuloide

Por Claudia Carmona Sepúlveda

Como género literario, la ciencia ficción tiene sus propias claves, y las tiene también como género cinematográfico. En qué medida difieren depende, como es natural, de las especificidades de la narrativa escrita y audiovisual. Un interesante ejercicio para indagar en las divergencias que pueda haber entre ambas, es analizar algunos de los muchos casos en que una obra nacida en el papel pasa a la pantalla grande, y para ello hemos escogido la historia de Rick Deckard, personaje creado por Philip K. Dick en la novela *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* y recreado por Ridley Scott en el filme *Blade Runner*.

El universo literario de Philip K. Dick (1928 - 1982) se hace eco de sus propios intereses, por lo que suele contener ingredientes filosóficos y sociológicos. El autor nacido en Chicago evolucionó desde relatos con énfasis en lo político hacia una prosa eminentemente metafísica, para derivar finalmente en una etapa mesiánica que encuentra explicación en las visiones que le asaltaron con creciente frecuencia. En su caso, no resulta del todo apropiado emplear el número singular cuando se habla de universo, porque una característica que transita por toda su obra es precisamente la existencia de varios universos, reales, irreales e, incluso, surrealistas. Gobiernos totalitarios, estados policiales, empresas monopólicas, están en la base de sus relatos, dando forma a distopías en las que la percepción del mundo acaba generalmente siendo errada. Nada es lo que parece, ni el espacio que nos rodea ni los seres que lo habitan. Un mismo personaje transita por diversos planos. Es más: el sueño de uno bien puede ser la realidad de otro, y viceversa.

Esto que resulta en un recurso para gatillar en el lector la reflexión sobre lo real y lo imaginario, es también una extensión de sus propios demonios: Philip Dick no sólo experimentó sueños recurrentes -según los cuales pronto le serían reveladas las verdades del universo-, iluminaciones premonitorias -que habrían salvado la vida de su hijo- y visiones de variada índole, sino que en éstas, además, se difuminaban los límites entre locura y cordura, y entre el propio Philip y su alter ego Tomás, un converso que escapaba de los romanos en los primeros años de la era cristiana. Llegó a dudar de cuál era el ser apócrifo y cuál el real.

¿Qué más, sino ficción, estaba llamado a escribir el atormentado autor estadounidense? Y apasionado como era por los estudios científicos, su arribo a la ciencia ficción parecía profética.

Pero una vida tan carente de certezas lo llevaría a profundos planteamientos sobre su propia naturaleza y la del hombre en general. Así, no es gratuito que buena parte de las treinta y seis novelas y de los más de cien relatos breves escritos por Dick nos enfrenten a cuestionamientos sobre lo que somos, a nivel individual, y en torno a nuestro desempeño como seres sociales. *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* es un ejemplo de ello. En esta novela, escrita en 1968 -etapa en que su autor galopaba en la narrativa metafísica- y hoy considerada un gran referente del *cyberpunk*, profundiza el tema mediante el enfrentamiento entre lo natural y lo artificial. En particular contraponiendo la decadencia de lo natural con el perfeccionamiento de la creación tecnológica. Esta arista de la obra fue la que concitó el interés del realizador británico Ridley Scott (South Shields, 1937), quien la convirtió en una de las más exitosas y recurridas películas de ciencia ficción: *Blade Runner*, hoy filme de culto.

La religión. Más compañía que respuestas

Mencionado ya el interés de Philip Dick por temas religiosos y metafísicos, observemos ahora cómo los instala en su argumento. La Tierra se ha ido deshabitando a medida que quienes pueden se dirigen a las colonias en otros planetas en pos de una promisoriosa vida alentada por la ONU y majaderamente promocionada por la televisión. En ellas, disponen para sus tareas del apoyo de androides cuya especialización ha ido creciendo con el paso del tiempo. Para los hombres, emigrar es la vía de escape de un planeta semidestruido tras un enfrentamiento mundial, conocido como la Gran Guerra Terminal, producto del cual la atmósfera está contaminada de un polvo radioactivo que provoca



esterilidad en los varones. Quienes no han podido correr tras ese sueño prometido -por lo general, seres subnormales, contrahechos, peyorativamente llamados "cabezas de chorlito"- se aferran a la religión pues les permite sobrellevar la decadencia y la permanente amenaza del *kippel*, nombre que reciben los desechos, que -dicho sea de paso- tienen la propiedad entrópica de invadir los espacios y hacer desaparecer todo cuanto aún tiene algo de utilidad.

El líder espiritual es Mercer, una suerte de mesías del que poca información se entrega y de cuya real existencia, Dick -fiel a su estilo- pronto también nos hará dudar. La principal motivación para acercarse a él, parece ser no una convicción religiosa sino la profunda soledad de los hombres que disponen de la llamada "caja de empatía" de Mercer, a la que acuden cuando requieren consuelo. Se conectan a ella para "sentir con los otros", con todos los humanos que estén en ese mismo momento conectados a la suya propia y comparten sentimientos de alegría, de calma, de ternura, pero también de ira y dolor. Lo interesante en este aspecto es que, si bien se trata de una conexión virtual con otros seres humanos, la dependencia de la máquina para ello es absoluta. Y es que se trata de un mundo en que el roce con otros, el abrazo, una mano sobre la espalda del acongojado no parecen alternativas posibles. Quienes han permanecido en la Tierra viven en un estado de aislamiento emocional.

La empatía es un elemento pivote en el relato. Por tratarse de una condición exclusivamente humana, su carencia resulta un indicador clave para reconocer a un androide. Y los encargados de detectarlos son un escuadrón especial de la policía al que pertenece el personaje principal, Rick Deckard. En teoría relegados a las colonias, ocasionalmente alguno de estos replicantes del humano se cuelan a la Tierra -situación que la autoridad cuida mucho de mantener en secreto- y deben ser "retirados" -eufemismo para 'eliminados'- por estos agentes que, como estímulo, reciben un bono de 1.000 dólares por cada andrillo menos.

¿Es posible una inteligencia (y una empatía) artificial?

Los nuevos Frankenstein han sido diseñados por el hombre gracias a la ingeniería genética y, como el de Mary Shelley, acaban convirtiéndose en un peligro. Pero esta idea es llevada un paso más adelante por Dick. Ya no es exclusivamente la soledad el tema introducido al relato con este recurso, sino la riesgosa posibilidad de que las redes neurales artificiales con que los androides han sido equipados, les permitieran emular el pensamiento abstracto del hombre (concepto de Inteligencia Artificial, I.A., introducido por el informático John McCarthy en 1956) y, más aun, especializar algunas de ellas al estilo de las neuronas espejo que en el hombre son responsables de la empatía. La mayor amenaza de estas criaturas del hombre sería, pues, que acabaran siendo más humanas que sus creadores.

En *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* se plantea una y otra vez la duda de no ser capaces de distinguir a un hombre de un androide, tanto

por la probabilidad, demográfica incluso, de que un porcentaje de hombres y mujeres pudieran tener bajos o prácticamente nulos niveles de empatía, cuanto por el temor a que los replicantes hayan llegado a desarrollarla de manera espontánea. La duda se acrecienta y adquiere mayor legitimidad cuando se trata de los Nexus 6, la más avanzada generación de androides elaborados por la Rossen Association en un tiraje limitado. Un grupo de ellos ha sido detectado en la Tierra y Deckard debe darles caza, pero no será tarea fácil, pues el policía cazarrecompensas irá constatando cuán difuso es el límite entre estos seres, los naturales y los artificiales. Con ello, Dick traslada la atención del lector hacia la esencia del hombre.

Códigos literarios y códigos cinematográficos

Quienes conozcan medianamente las especiales condiciones que distinguen el formato escrito y el cinematográfico, sabrán que una de las más grandes dificultades en la adaptación de guiones radica en que el cine es eminentemente visual. Esta perogrullada apunta a que los pensamientos de los personajes, entre otras cosas, no son fácilmente convertibles en imágenes, como lo son las acciones.

Un ejemplo: "Verdaderamente ella no sabe nada, pensó mientras se ponía su blanco uniforme de trabajo. Incluso si se daba prisa llegaría tarde a su trabajo y el señor Sloat se enfadaría, pero ¿qué importaba? Por ejemplo, no había oído hablar del Amigo Buster. Eso era imposible: Buster era la persona viva más importante, a excepción, por supuesto de Wilbur Mercer... Pero Mercer no era humano, reflexionó; evidentemente se trataba de una entidad arquetípica de las estrellas, impresa en nuestra cultura por un troquel cósmico... Al menos eso es lo que he oído decir a algunas personas, al señor Sloat, por ejemplo. Y Hannibal Sloat tenía que saberlo". Para convertirlo en un guion para cine, el párrafo anterior debe hacerse visual, debe transformarse en acciones que pueda seguir la cámara y observar el espectador; pero ¿cómo actuarlo? No es imposible, pero sí muy difícil y probablemente habría que seccionar las divagaciones del personaje y las breves acciones que recuerda, ubicándolas en diferentes escenas que deslicen una y otra idea. Una alternativa posible es usar una voz en *off* que relate el pensamiento del personaje, recurso fácil, funcional tal vez en una escena, pero jamás en todo el filme ni en buena parte de él, pues en tal caso, mejor nos quedamos en casa y le pedimos a alguien que nos lea el libro en voz alta. Otra es convertir el trozo citado en diálogos, lo que, igualmente, parece admisible sólo en un par de escenas. Porque éste no es el cine de Bergman ni el de Ruiz; es una producción de alto presupuesto que debe circular en el circuito comercial y está catalogada dentro del género ciencia ficción, bastante diverso en ritmo y desarrollo al cine de autor de los realizadores citados.

Así, no es de extrañar que ciertas reflexiones de Deckard, Isidore, Rachel y otros personajes de esta novela se hayan perdido al pasar la historia del papel al celuloide. O que los aspectos filosóficos y religiosos

estén desarrollados en la novela, pero apenas esbozados en la película.

"Este ensayo terminará, la representación también, los cantantes morirán y finalmente la última partitura de la música será destruida de un modo u otro, el nombre de Mozart se desvanecerá y el polvo habrá vencido, si no es en este planeta en otro cualquiera. Sólo podemos escapar por un rato. Y los andrillos pueden escapar de mí, y sobrevivir un rato más. Pero los alcanzaré o los hará otro cazador de recompensas. En cierto modo -observó-, yo soy parte del proceso de destrucción entrópica. La Rossen Association crea y yo destruyo. O al menos, eso debe parecerles a los androides".

(Rick Deckard en ¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?, mientras presencia el ensayo de Luba Luft, Nexus 6 cantante de ópera).

Misma problemática, diferentes énfasis

Sea por estas divergentes herramientas de la prosa y del cine, o por simple opción, la historia que nos presenta Ridley Scott se desentiende de algunos elementos y enfatiza otros. Además del líder espiritual Mercer, prescinde también de un ingrediente clave en el libro -tanto, que le da título-: los animales artificiales. En la novela, poseer un animal vivo es un lujo, pues la radiación hizo presa de la enorme mayoría de ellos y absolutamente todas las especies están en peligro de extinción. Por tal razón existe un comercio de alto costo de mascotas artificiales. Rick Deckard posee una oveja

eléctrica, pero sueña con un animal real y sus acciones están determinadas por ese anhelo, un superobjetivo por completo ausente en el filme.

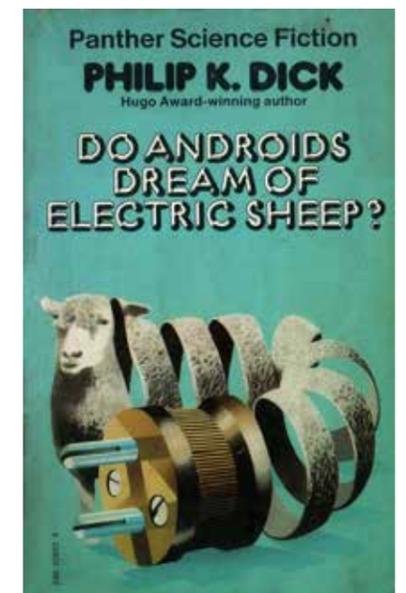
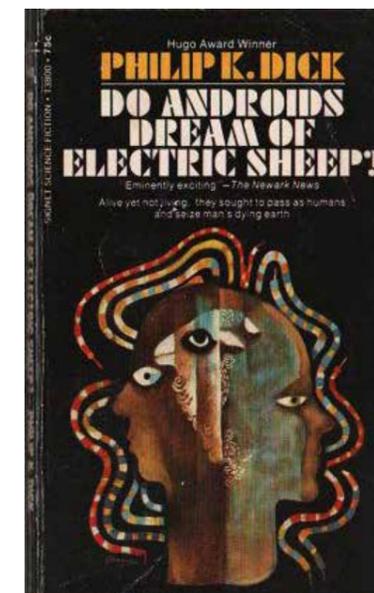
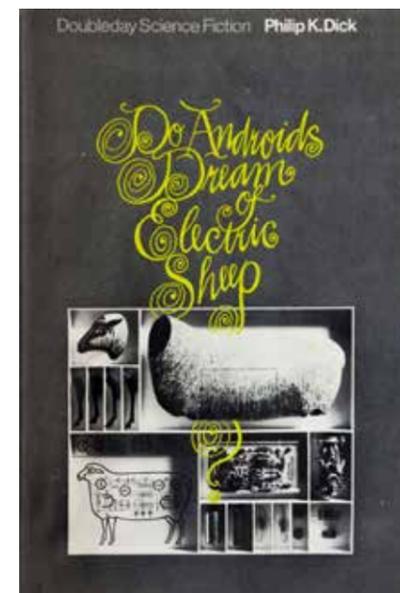
No obstante, el elemento central de la historia de Dick, esa confusa línea divisoria entre hombre y máquina, no sólo está presente también en la película, sino que además, Scott la desarrolla incluso más acabadamente gracias a la profundización de los personajes. Para ello, hay accesorios como la atmósfera, el ritmo de edición y la inolvidable banda sonora de Vangelis que contribuyen a perfilar los caracteres de Rick Deckard, de Rachael, de J.F. Sebastian (Isidore en la novela) y, particularmente, el de Roy Batty, líder del grupo de replicantes, que en *Blade Runner* luce un arrojo y un sentido de la ironía que raya en la exquisitez.

El texto fue adaptado desde la novela de Dick por Hampton Fancher y David Peoples, bajo la atenta supervisión de Scott. Entre los aspectos que fueron literalmente recreados por el equipo de guionistas, nos parece relevante destacar los siguientes:

* Luba Luft es en la novela de Dick una cantante de ópera talentosísima; tanto que el propio Deckard lamenta privar al mundo de su bella voz; en el filme, en tanto, y muy probablemente por la necesidad ya expuesta de aportar ritmo y elementos visuales, es una bailarina exótica y su nombre es Zhora.

* El polvo radioactivo que todo lo cubre en *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* no está presente en el filme de Scott, que, además, está ambientado en Los Ángeles y no en San Francisco.

* El tiempo cronológico de la novela es 1982, que para quien concibió esta historia en 1968, era un futuro no remoto, pero sí suficientemente lejano como para justificar ciertos elementos futuristas; en cambio, *Blade Runner*, que fue estrenada precisamente en 1982, sitúa la historia en noviembre de 2019. Cabe hacer notar que Philip K. Dick no alcanzó a ver el filme; ese mismo año



De izquierda a derecha: Primera edición de *Do Androids Dream of Electric Sheeps?*, Doubleday, 1968; edición Signet, 1969; edición Panther, 1972.



Dos emblemáticas escenas de *Blade Runner* que ejemplifican recreaciones de Ridley Scott a partir de la obra de Philip K. Dick.

Arriba, la relación de un soltero Rick Deckard (Harrison Ford) con Rachael (Sean Young).



Abajo, la certeza y aceptación del fin reflejadas en el rostro de Roy Batty (Rugger Hauer).

falleció en Santa Ana, California.

* Según Dick, Deckard es un oficial en ejercicio y casado con una depresiva mujer llamada Irán; la dupla Fancher / Peoples prefirió presentarlo sin una relación de pareja, por lo que era posible atribuir mayor intensidad y posibilidades más determinantes a su relación con Rachael. Además, recurso nada original en el cine, se trata de un agente retirado que acepta volver al oficio sólo bajo la presión de su exjefe.

* La razón por la que los Nexus 6 no viven más de 4 años es, en la novela, simplemente el tiempo de vida útil, como el que puede tener cualquier manufactura; en el filme esto se atribuye a razones de seguridad: es inconveniente que vivan más, con lo que se hace evidente que Scott escoge implicar que la Corporación Tyrell (en el libro, la Rossen Association) efectivamente cree en la capacidad de ese modelo de androides de aprender más allá de lo recomendable. Esto tiene directa relación con la mayor complejidad del personaje de Roy. Para Ridley Scott, Roy sabe que va a morir, lucha por que no sea así, intenta aferrarse a la vida, pero hacia el fin siente cómo su cuerpo comienza a morir.

Además de aceptar ese destino, manifiesta gran valoración por la vida. La escena en que se apaga lentamente bajo la lluvia es uno de los grandes momentos del cine de ciencia ficción.

* Los que en el papel eran referidos como cazadores de recompensas, son llamados en la pantalla grande *blade runners*. El éxito del filme, si bien no fue inmediato, provocó que reediciones de la novela de Dick posteriores al estreno de la película aparecieran bajo el título de *Blade Runner*.

Elementos de anticipación

Resulta interesante constatar en el ideario de la ciencia ficción aquellos dispositivos o realidades imaginados por un autor, que hoy, con mayor o menor grado de similitud, existen y nos son habituales. En el caso de *Blade Runner*, y presentes también en el libro de Dick, los sistemas de intercomunicación audiovisuales no sólo son hoy una realidad, sino que sus características son básicamente las mismas. Esto, que a fin de cuentas habla de autores al día en materia tecnológica y con capacidad de proyectar su desarrollo, resulta más atractivo en el

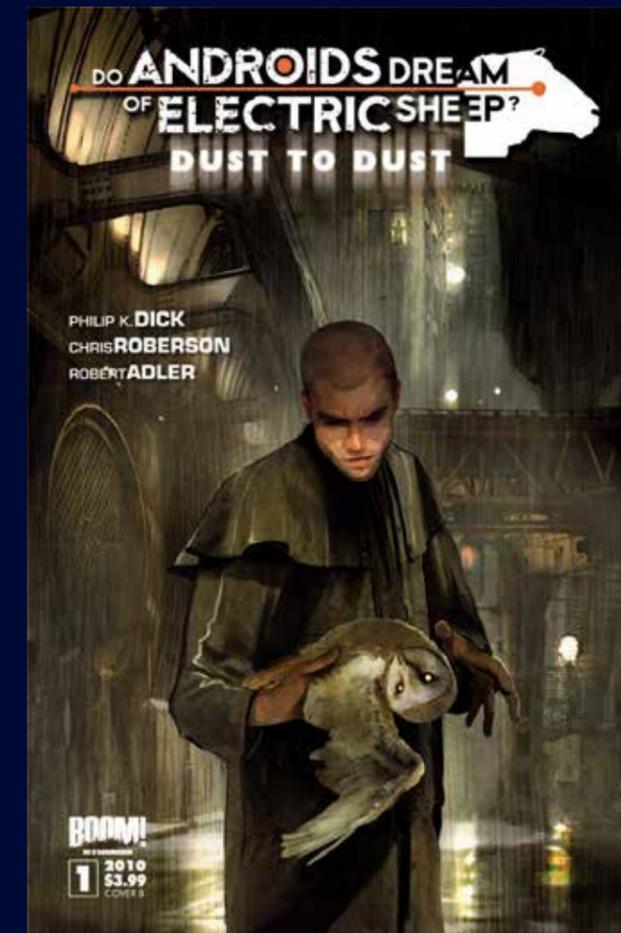
caso del programa gráfico con que Deckard hace un acercamiento, recorte e impresión de una fotografía de Zhora, valiéndose sólo de su voz para dar instrucciones al procesador. Todo ello está ya a nuestro alcance.

El pasado del futuro. Una precuela en cómic

Los antecedentes de la trama de *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* señalan que uno de los primeros síntomas de la radioactividad ambiental provocada por la Gran Guerra Terminal, fue la muerte de los búhos. Uno a uno caían de las alturas para ir a expirar a los pies de los habitantes de San Francisco y de otros de sus hábitats. El énfasis que el relato da a los búhos sitúa a estas aves en la categoría de símbolo de un tiempo perdido.

Inspirado en ello, Chris Roberson concibió la precuela de la obra de Dick, pero en formato de cómic. Para ello, se asoció con el artista ilustrador Robert Adler y juntos dieron forma a *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas? Polvo al polvo (Do Androids Dream of Electric Sheep. Dust to Dust)*. La publicación de BOOM ediciones consta de cuatro volúmenes, el primero de los cuales salió a la venta en 2010 en Estados Unidos.

Este trabajo pone de relieve la fragilidad de la vida y la decadencia de valores que amenaza al hombre. La pregunta original que justifica la precuela es: antes de que Rick Deckard apareciera en escena ¿quién era el encargado de retirar a los androides rebeldes? Así, surgen los personajes de Malcolm Reed y Charlie Victor, encargados por el gobierno para esa misión. Sin embargo, y siguiendo la línea argumental y temática de Philip K. Dick, las cosas no siempre son lo que parecen y no todo humano puede dar garantías de su calidad de tal.



Portada de *Do Androids Dream of Electric Sheep? Dust to Dust*, precuela en versión cómic realizada por Boom Studios, 2010.

Entre los seguidores de la obra de Phillip Dick, *Do Androids Dream of Electric Sheep?* suele referirse por su acrónimo *Dadoes*.

Libros que arden a 451° Fahrenheit

Por Vivian Orellana Muñoz

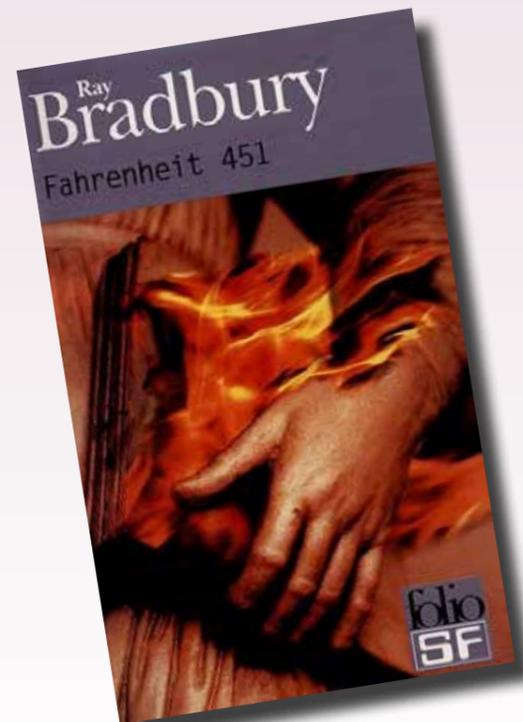
De todos los instrumentos del hombre, el más asombroso es, sin duda, el libro. Los demás son extensiones de su cuerpo. El microscopio, el telescopio son extensiones de su vista; el teléfono es la extensión de su voz; luego tenemos el arado y la espada, extensiones del brazo. Pero el libro es otra cosa: el libro es una extensión de la memoria y de la imaginación.

Jorge Luis Borges

El estadounidense Ray Bradbury (1920-2012) se inició desde muy joven en la escritura e incursionó en diversos géneros, pero es con *Crónicas marcianas* (1950) que se hace un nombre en el mundo de la ciencia ficción. Luego, con *Fahrenheit 451*, obra publicada en 1953, adquiere reputación mundial en el ámbito de la distopía.

El título de este último hace referencia a los 451 grados que, en la escala de Fahrenheit, se requiere para hacer arder un libro (equivalente a 232,8°C), pues la trama encuentra justificación en la quema sistemática de estos objetos, proscritos por la autoridad. Es una narración de fácil lectura para quienes gustan del género, lo que no significa que esté exenta de una prosa inteligente. El escenario es un mundo en apariencia armónico, pero profundamente deshumanizado, en el que el simple acto de leer -ese hábito que suele ser fuente de cuestionamiento- está prohibido, lo que ha sido justificado tildándolo de inútil y nocivo para la sociedad. El protagonista es el bombero Guy Montag, en cuya vida irrumpe un día una joven llamada Clarisse Mac Clellan, su nueva vecina, muy locuaz y curiosa; una rebelde que no sigue los cánones sociales, pues fue educada en la reflexión. La muchacha honra su nombre con una notable claridad de pensamiento y discurre acerca de la naturaleza y la vida. Es el primer giro dramático de la obra, un punto de quiebre que pone a Montag a cavilar sobre el estado de cosas que él conoce y las posibilidades que vislumbra a través de la joven. El rol de los bomberos consistía exclusivamente en la quema de libros, pues ya los materiales de construcción de las viviendas no eran inflamables, de modo que los incendios eran historia. Algo que Montag ignoraba por completo, hasta que le fue revelado por Clarisse, era que antiguamente sus colegas salvaban vidas del fuego. La perplejidad inicial del protagonista se intensifica cuando la muchacha le pregunta si es feliz. Era una situación muy incómoda, puesto que las relaciones sociales, por orden del sistema, debían ser limitadas y superficiales. Con una serie de preguntas nuevas en su cabeza, Montag regresa a casa y, tras abrir la puerta con un guante identificador (elemento de anticipación a los actuales sistemas biométricos de control de ingreso a edificios inteligentes), se encuentra a su esposa, Mildred, desfallecida producto de una sobreingesta de somníferos. La llegada de los

equipos de emergencia a domicilio sirve a Bradbury para introducir nuevos elementos futuristas al relato: el lavado de estómago que se hace a la mujer es monitoreado con un dispositivo que, portando una microcámara, entra en su tubo digestivo; en la habitación puede verse televisores murales que son de uso muy frecuente en los hogares. Son la antesala de la endoscopía y las pantallas de plasma que conocemos hoy. Anticipación y distopía, dos elementos que gravitan en la literatura de ciencia ficción se toman de la mano en este punto: Mildred pasa sus días cautiva de esas pantallas de televisión que transmiten programas idiotizantes e interactivos de telerrealidad, o *reality shows*, tan frecuentes y manidos en el nuevo milenio. Como trasplantado abruptamente a otra dimensión, Guy Montag se ve a sí mismo, observa su vida y una relación matrimonial a la deriva; si bien respondió con un pretendidamente categórico "sí", ahora él mismo se plantea la pregunta formulada por Clarisse: ¿eres feliz?



El segundo punto de inflexión tiene lugar poco después, cuando acude con sus compañeros a incinerar los libros de una mujer que ha sido delatada. La acusada se resiste a abandonar su hogar, a sabiendas de que la sanción al desacato es la quema del inmueble completo, y declara que prefiere morir allí con su biblioteca. Su cuerpo arde junto a sus libros. Este acto de rebeldía hace al bombero cuestionarse qué puede haber en las páginas de los libros para que la mujer escogiera inmolarse antes que presenciar su destrucción.

Se inicia entonces el proceso de evolución del personaje protagonista. Montag comienza a sustraer un libro por aquí, otro por allá, en las diferentes casas allanadas, haciéndose poco a poco de una pequeña biblioteca y leyendo a hurtadillas en cada oportunidad que encuentra. Paulatinamente, su mente le irá diciendo que debe abandonar ese trabajo, que leer es un acto revolucionario y normal a la vez. Toda esta situación lo lleva a sentirse enfermo. Enfermo por traicionar su fuero interno que se contradice con el adoctrinamiento de que ha sido objeto durante veinte años de leal entrega a su oficio de bombero. Como es natural -y necesario en términos narrativos- pronto comienza a levantar sospechas, tanto entre sus compañeros y superiores en el cuartel, como del robot-espía que tiene por misión fisionear y seguir a los rebeldes: los lectores.

Un encuentro del protagonista con el exprofesor universitario Faber, le pone ante la esencia y la magia de un libro. "¿Sabía, usted, que los libros desprendían el olor de la nuez moscada o no se qué perfume exótico? Me gustaba olerlos cuando era niño. ¡Dios mío!, había un montón de libros lindos antiguamente, antes de que dejáramos que desaparecieran", le dice Faber a Montag. Más adelante, obligado a escapar y reunirse con los renegados, escuchará de éstos, los misterios de millares de volúmenes ya destruidos, libros que debieron memorizar para preservar y transmitir su contenido. "Nosotros somos todos ellos, Montag. Aristóteles, el Mahatma Gandhi, Gautama Buda, Confucio, Thomas Love Peacock, Thomas Jefferson", le explican. Y luego agregan: "También somos quemadores de libros. Leemos los libros y los quemamos por miedo a que los descubran (...). Lo mejor es guardar todo en nuestras cabecitas donde nadie puede ver ni sospechar lo que se encuentra allí".

Bradbury no escatima elementos distópicos para crear el universo de *Fahrenheit 451*: un mundo en decadencia, en que la tecnología es puesta al servicio del sometimiento, un gobierno persecutor, espionaje y vulneración de las libertades de acción y pensamiento, hombres renegados y masas alienadas, empobrecimiento cultural y sensacionalismo mediático, todo ello revestido de un barniz de bienestar concebido por el poder y alimentado por una prensa cómplice, que brindan placeres inmediatos, aunque vacíos de contenido.

Más allá de eso, la trascendencia de la obra se sustenta en tres grandes pilares. Por un lado, constituye una reflexión en torno al libro y su labor difusora del conocimiento, es un rescate de su valor patrimonial. Por otro, la simbología implícita en cada acto permite una lectura literal y otra en sentido metafórico. Y, finalmente, arroja una serie de cuestionamientos éticos representados en los diversos caracteres expuestos.



Ilustración para *Fahrenheit 451*, de David Espinosa.

Así, el trabajo del incinerador de libros trasciende con mucho la mera destrucción del objeto; es un símbolo que representa la ruptura con el pasado, con la historia que justifica lo que el hombre ha llegado a ser. Esto, que puede considerarse un disvalor, funciona también en el sentido opuesto, cuando el protagonista es obligado a destruir a fuego su propio hogar, libros incluidos; el episodio marca el momento exacto en que Montag decide acabar con lo que ha sido su vida hasta ese punto y rescatar de las cenizas sólo cuanto lo conduzca hacia el encuentro consigo mismo, como ser autónomo y librepensador, un renacimiento.

Entre los personajes creados por Bradbury son reconocibles sendos modelos de conducta: Mildred es un ente pasivo, esculpido a fuerza de emisiones televisivas, que parece entenderse bien con ese dejar que otros decidan por ella, para lo cual escoge el entretenimiento fácil y la obediencia al orden establecido. Tampoco se cuestiona el estado de cosas el superior directo de Montag, el capitán Beatty; pero, a diferencia de Mildred, es un ser muy activo, que ha hecho de ese ordenamiento su filosofía de vida y cuyo objetivo no es otro que hacerlo cumplir a como dé lugar. En la vereda opuesta están Clarisse y Faber, caracteres algo más desarrollados que los dos anteriores. Clarisse es la independencia, el libre albedrío y Faber la reflexión, el ansia de conocimiento, pero carece del valor para enfrentar aquello que critica y cambiar su destino.

El de Guy Montag es el único personaje que evidencia un arco en términos dramáticos: la evolución desde el funcionario eficiente, adormecido por el peso de verdades que considera absolutas, al hombre que se cuestiona su rol en el mundo y decide tomar el control

de su destino. No le importa si para ello debe engrosar las filas de renegados que viven un destierro obligado o voluntario al margen de la ley. Con esta transformación guía la reflexión ética del lector en torno a la justicia y la libre determinación.

Esta novela de Bradbury es también un llamado de atención sobre los gobiernos totalitarios. Fue publicada en el marco de la Guerra Fría y en pleno período de la llamada Caza de Brujas en los Estados Unidos, cuando toda conexión directa o indirecta con el comunismo o con ideas medianamente progresistas era sancionada. Conocido también como macartismo -nombre derivado del apellido de su mentor, el senador Joseph Mac Carthy- esta política desarrollada entre 1950 y 1956 significó la persecución y juicio de diversos intelectuales, actores y agentes de la cultura de ese país. Entre las listas negras de la época figuraba el nombre del guionista y director de cine Dalton Trumbo, quien fue objeto de encarcelamiento, aunque se dio maña para burlar con astucia la opresión, escribiendo un guion que firmó con un seudónimo y que fue premiado con un Oscar en esa categoría. Otro nombre proscrito fue el del dramaturgo Arthur Miller, autor de esa gran metáfora de la época, *Las brujas de Salem*.

Quemar el libro, quemar las ideas

Fahrenheit 451 es una defensa y tributo al libro. Al libro como vehículo de las ideas, de la belleza y de la libertad, así también como importante instrumento que desde su génesis tiene el valor de transmitir la historia y memoria de la humanidad. Y, precisamente, la historia lo ha visto ser objeto de censura y persecución. Ejemplos de ello nos han llegado a través del arte, como en el cuadro del español Pedro Berruguete, *La prueba del fuego (Santo Domingo y los albigenses)*, que muestra una quema de libros considerados herejes, mientras, por prodigio divino, flota sobre el fuego un libro ortodoxo a la fe católica, en el marco de la Inquisición española de fines del siglo XV. Y hace menos de un siglo, un día 10 de mayo de 1933, la Alemania de Hitler procedió a quemar todos los libros que en su opinión traicionaban el espíritu de la patria y, como consecuencia, ardió en la hoguera títulos de y sobre Marx, de escritores judíos y todo lo que intimidara al fascismo. No es arriesgado suponer que Bradbury se inspiró también en esta época siniestra de la historia universal para cuando escribía su novela. Desgraciadamente, su obra fue además un anticipo de la quema de libros que más tarde conoceríamos en América Latina, durante las dictaduras militares del Cono Sur.

La memoria en el fuego

El fuego es uno de los elementos esenciales en la evolución de la humanidad. En la mitología griega, Prometeo roba el fuego a los dioses para dárselo a los mortales, erigiéndolo como símbolo de poder, protección y subsistencia. Venerado por los pueblos primitivos, el fuego ha permitido al ser humano cocer sus alimentos, calefaccionarse y abrirse paso en la oscuridad.

La dualidad en el fuego como elemento simbólico representa la purificación: se quema lo espurio, lo maléfico, lo putrefacto. Y en la tradición judeo-cristiana simboliza el pecado, como expresión del infierno. En tiempos de la Inquisición, la Iglesia Católica convierte al fuego en vehículo de aniquilación de lo diferente, de lo nuevo, de los avances científicos. La hoguera acabó con la vida los herejes, acusados de brujería. Asimismo, los



Pedro Berruguete, *La prueba del fuego (Santo Domingo y los albigenses)*.

gobiernos fascistas han recurrido al fuego para eliminar lo que consideran una amenaza a su doctrina, puesto que sus gobernantes en su mayoría practican la fe cristiana y son acérrimos detractores de la ideología comunista. En América Latina se volverá a emplear el fuego, emulando a los nazis, para incinerar libros marxistas o que versaran sobre la lucha de clases. Es inevitable hacer el paralelo de la obra *Fahrenheit 451* con las dictaduras cívico-militares de este continente, en el que las prácticas represivas y de



Quema de libros en Berlín, 10 de mayo de 1933.

censura se replicaban de un país a otro. Antes de que los militares argentinos quemaran 24 toneladas de libros de la editorial de CEAL (Centro Editor de América Latina) en Sarandí, provincia de La Plata, ardió en las calles de Santiago de Chile. Uno de los más emblemáticos casos tuvo lugar en las torres de San Borja de la capital, el 23 de septiembre de 1973. En ese conjunto habitacional de edificios inaugurado poco antes, los vecinos fueron allanados, departamento por departamento, desde las siete de la mañana hasta las siete de la tarde por patrullas militares. Hicieron una purga de libros considerados subversivos por el régimen dictatorial. Es gracias al trabajo realizado entonces por reporteros y corresponsales extranjeros que hoy podemos constatar ese lamentable y simbólico acto de censura y amedrentamiento. El documental titulado *Especial Chile 1973* (<https://vimeo.com/187345855>), encargado por el canal Antena 2 de la televisión francesa al realizador Dominique Merlin y al periodista Jacques Séguí, muestra claramente cómo los soldados chilenos apilan libros y hacen con ellos una pira en una plazoleta de la Remodelación San Borja. Una de las tomas en primer plano nos permite ver consumirse en el fuego un libro sobre la Comuna de París.

Consultados sobre por qué se escogió ese lugar para el allanamiento en los primeros días tras el golpe militar, muchos coinciden en atribuirlo a que allí vivía gran cantidad de estudiantes, tanto extranjeros como chilenos, jóvenes que apoyaban la experiencia de la Unidad Popular. Tuvieran o no vínculo con el gobierno del presidente Salvador Allende, fueron delatados por vecinos golpistas



Arriba: Dos imágenes de Koen Wessing: Quema de libros en Chile.

que los supusieron militantes de izquierda. La delación tiene lugar incluso frente a las cámaras del documental francés: un coronel que residía en la zona delata a un vecino y conversa con los soldados, con aire de orgullo y una evidente actitud de misión cumplida. Se propiciaba la denuncia de "los marxistas y extranjeros que buscaban perjudicar a la patria" ofreciendo una recompensa en dinero. Del mismo modo, en *Fahrenheit 451* la delación forma parte del sistema. Mildred no duda en entregar a su esposo, y el cuartel de bomberos cuenta para esos fines con su propio robot-delator.

Otro claro ejemplo de la censura materializada en el atentado contra el libro en Chile, es la historia de la mítica Empresa Editora Nacional Quimantú -nombre que en lengua mapudungún significa *sol del saber*-. Esta inédita y nunca emulada experiencia de una editorial estatal nació de una negociación entre el sindicato de la casa editora Zig-Zag, en amenaza de cierre por quiebra, y el gobierno de la Unidad Popular, tras la cual se acordó que este último compraba la empresa salvaguardando esa fuente laboral, pero iniciando además un proyecto único: favorecer el acceso de las clases populares al libro y la lectura. Fue fundada el 12 de febrero de 1971, bajo la dirección de Joaquín Gutiérrez, y significó la edición y distribución de hasta diez millones de ejemplares, de gran calidad, de más de 250 títulos de la literatura nacional y universal, además de ensayos, revistas y colecciones especiales. Textos de Pablo Neruda, Gabriela Mistral, Julio Cortázar, Máximo Gorki, Fiodor Dostoievski, entre muchos otros, llegaban a manos del obrero a un módico precio, equivalente a una cajetilla de cigarrillos. Se dice que cada chileno contaba con uno o varios libros de esa casa editora en su hogar.

Luciano Rodrigo, quien ocupó el cargo de jefe del Departamento de Ediciones Literarias de Quimantú, donde se publicaba, por ejemplo, la colección "Quimantú para todos", recuerda en conversación con AguaTinta la atmósfera que se vivía en esos primeros meses de instauración de la dictadura militar: "En los primeros días, semanas, meses a partir del 11 de septiembre, todos quienes éramos de izquierda vivimos de manera -más cercana o más lejana- la persecución. Yo mismo, como tantos otros, nos vimos en la necesidad de ocultar, quemar o destruir no solamente libros políticos de izquierda, sino también música, afiches o cualquier otra



Obreros gráficos en los talleres de Quimantú. Foto: revista Punto Final.

cosa que pudiera evidenciar nuestras opciones políticas o culturales. Era un peligro tener poemas de Neruda, discos de Quilapayún, de Víctor Jara e incluso -aunque suene divertido- como ocurrió a algunos amigos, tener un libro de cocina popular o sobre cubismo. Y esto no es chiste. Yo enterré algunos libros en la parcela de unos parientes en Vicuña Mackenna. Presumo que hoy hay allí algunas villas bien pobladas. Reinaba el miedo de ser detenido o torturado, de que nos hicieran desaparecer como ocurrió con tantos. De allí que el instinto de sobrevivencia llevara a muchos no solamente a quemar libros o discos, sino también a tomar el camino del exilio con las consecuencias imaginables en términos de alejamiento de la familia, las dificultades de llegar a países con distinta cultura, idioma y clima". Este testimonio vuelve a vincular la experiencia chilena con el relato de Bradbury: los profesores exiliados y escondidos en el bosque explican que, por miedo, ellos mismos optan por quemar sus libros.

Cultura basura y apagón cultural

Los gobiernos totalitarios buscan ahogar la cultura y la reflexión que pueda hacer a los ciudadanos ejercer la crítica. Para ello apelan a los espectáculos de masas, sin contenido, como los *reality shows* que seguía a diario la esposa de Montag, en *Fahrenheit 451*. En este ámbito, el período que sobrevino al golpe de Estado en Chile se bautizó como "Apagón cultural". Es impensable imaginar siquiera la existencia de una política cultural. La creatividad y el arte de calidad eran casi nulos, salvo el desarrollado por cultores e intelectuales disidentes que crearon desde la resistencia, arriesgando ser censurados e, incluso, perseguidos. El libro, por su parte, pasó a ser visto como un bien de consumo, un mero intercambio comercial más y no una vía de acceso a la cultura como era la convicción de Quimantú.

Los medios cumplen en este sentido un rol determinante, pues en ellos se delega, por acción u omisión, la obligación de asegurar educación a la comunidad. Pasan a convertirse en los entes formadores de la ciudadanía, como -lamentablemente- muy bien anticipó Bradbury en la novela que hemos referido, emisiones ininterrumpidas de programas alienantes que mantienen a la población concentrada en el entretenimiento barato y a través de los cuales, por añadidura, el poder desliza normas de conducta social que son seguidas con abismante obsecuencia y modelos a los que se aspira sin mayores cuestionamientos.

¿A qué temperatura arde el vinilo?

Son innumerables los testimonios de chilenos y chilenas que se vieron obligados a enterrar o quemar la memoria de su pueblo en la forma de libros; pero también de discos. Es el caso del fotógrafo, escritor y profesor de Literatura Boris Elchiver, quien hace unos días recuperaba con alegría una libreta de direcciones que ocultó, junto con el carnet de las Juventudes Comunistas, bajo el piso de parquet de su casa, pues contenía las señas de sus amigos de entonces: músicos y artistas comprometidos con la Unidad Popular. 40 años más tarde, la libreta y cientos de recuerdos vuelven a sus manos. No es el único testimonio que Boris tiene de ese pasado. Otro es un breve relato de su autoría, sobre la destrucción de sus discos, titulado *La canción rota* (<http://www.loscuentos.net/cuentos/link/252/252907>).

No sabemos si los discos arden, como los libros, a 451 grados Fahrenheit. Sí sabemos que históricamente han sido objeto de la misma persecución por parte de quienes temen al arte y la cultura, por su capacidad de transmitir ideas e incitar al hombre al peligroso hábito de soñar y construir mundos.

Quisieron acallar las ideas matando con alevosía a Víctor Jara como hicieron con Federico García Lorca en la España franquista, irrumpieron en el funeral del poeta Pablo Neruda, no sin antes masacrar sus preciados objetos de colección y su tan selecta biblioteca. Penoso resulta ver flotar en el agua sus libros durante el allanamiento a su casa "La chascona", en Santiago, estropeados esta vez no por el fuego sino por aguas que hicieron correr los militares chilenos. Los mismos soldados que utilizaron el fuego para quemar su propia ignorancia -no sabían que el cubismo fue un movimiento artístico de principios del siglo XX-. En pleno siglo XXI *Fahrenheit 451* sigue vigente, pues la ignorancia y el fanatismo no parecen extinguirse. Alguna vez quemaron libros; hoy impiden su circulación con recursos judiciales y, en otras latitudes, se apela a edictos religiosos para censurar las ideas, como es el caso del *fatwa* aplicado a Salman Rushdie por su libro *Los versos satánicos*.

Los dominios estáticos en la prosa de Juan Carlos Onetti

Por Jorge Calvo



Los difíciles inicios

A mitad de la década de los sesenta del siglo pasado, por los días en que el escritor uruguayo Juan Carlos Onetti comenzaba a cosechar reconocimiento internacional con su significativa obra literaria, Montevideo era una sociedad dominada por la desesperanza y la apatía, con edificios chatos y grises flotando a la deriva en la densa ciénaga de una sempiterna crisis económica. Bajo la cálida garúa, en las fachadas descascaradas sobre esquinas que se bifurcaban al agobio, aún se podía distinguir rastros de la Gran Guerra, el Big Crash y las miserias derivadas de la Segunda Guerra Mundial. Todo lo anterior añadido a una rara condición de país atorado en los confines del mundo. Por sus callejuelas en penumbras discurría una forma de vida irreal, fantasmagórica, y las sombras de hipotéticos seres humanos se escurrían lerdas sobre los muros. Congelada en laberintos burocráticos, era una ciudad legada a la brumosa opacidad de la clase media. Trazos de aquella realidad gobernada por una rutina sin perspectivas y poblada de burócratas que timbraban puntualmente su frustración, ya asoman en la inolvidable y breve novela *La tregua*, de Mario Benedetti, donde encontramos a Martín Santomé, un viudo que hace rato dobló la cincuentena, abocado a registrar en un diario de vida los pormenores de su resignado periplo a parte ninguna, al fugaz edén de una jubilación que se alza como la tierra prometida de todas las postergaciones, cripta final a la que se llega sin jamás haber vivenciado algo digno de ser registrado. Martín Santomé, vagando sin rumbo fijo por las raídas aceras de un Montevideo acongojado y carente de latidos, se nos revela como el sobreviviente de un naufragio sucedido hace muchísimo tiempo, acaso en otra época o en un universo paralelo. Atrapado en su estrecho ambiente, aguarda sin esperanzas,

observa, anota los entretelones de una existencia anodina, monótona, sin altibajos; un día escribe "Yo conozco el Montevideo de los hombres a horario, los que entran a las ocho y media y salen a las doce, los que regresan a las dos y media y se van definitivamente a las siete". Santomé, más que avanzar, se deja llevar, y en su bitácora de marino sin horizontes consigna minuciosamente el conjunto de menudencias que lo conducen a la nada. Hasta el día en que un volcán se abre bajo sus pies: Conoce a Laura Avellanada. Ella es un milagro, una turbulencia que sacude su existencia y le deja un mensaje en la mano: *Estás vivo*. A partir de ese instante Santomé vislumbra posibilidades imprevistas, resucita, tiene sueños. Descubre que respira.

Pero este juego de catastrar en profundidad la grisácea existencia -casi inmóvil- del montevidiano medio, ya lo venía ejerciendo desde la década de los veinte, otro maestro de las letras latinoamericanas: Juan Carlos Onetti. En *El pozo* (1939), su primera novela, Eladio Linacero, el protagonista, también anota en un cuaderno apuntes fragmentarios, deja constancia por escrito de sus insatisfacciones, su inconformidad con el acontecer, su repudio por el entorno. En cierto modo, Linacero anticipa y contiene el embrión de Santomé, sólo que para él, la única tabla de salvación es la escritura. El universo de *El pozo* no brinda treguas, es implacable, acaso apenas se vislumbre una sombra que por ahí huye fugaz, mimetizándose entre sombras. Ocurre que Onetti, como tantos otros, debió esperar para ser reconocido. Le tomó años a la crítica especializada y a los ojos expertos a la distancia descubrir que esa verdadera literatura de la inmovilidad no reflejaba o refractaba solamente Montevideo, sino que se extendía al resto del continente, teñía gran parte del planeta. En esa desesperanza, en ese hastío existencial se adivinan también novelas como *El extranjero*, de Albert Camus, y *La náusea*, de Sartre.

En esa realidad congelada, donde a ratos se puede percibir las voces de los muertos, merodea también otro gigante de las letras: Juan Rulfo. Y en la imaginaria urbe de Santa María también asoma, incluso, William Faulkner con sus sobrevivientes del mítico condado de Yoknapatawpha County.

Antecedentes biográficos

Hijo de padre uruguayo y madre brasileña, Onetti cultivó con esmero una suerte de desarraigo permanente, parecía un exiliado mucho antes de que lo exiliaran. Con un radical aire ausente, se negaba a responder el teléfono y a conceder entrevistas. Era el retrato vivo de un huérfano del siglo veinte a pesar de que él mismo declara haber tenido “una infancia feliz”. También dijo que “desde muy joven nada tuvo que ver con ninguno”. Y por eso asumió una existencia incomunicada, instalado en el desierto de la ciudad. Y tal vez eso lo llevó a convertirse en escritor. Como un lobo estepario de Montevideo, deambuló sin asco por aquellos páramos, codeándose con los condenados a padecer el desencuentro esencial de la vida, el no pertenecer a nada, a soportar el malentendido de tener que ser. A él le toca vivir en ese ambiente donde la crisis económica y las guerras mundiales acabaron con toda esperanza. Ciudades en las que de pronto se instala el nihilismo; años en que la moda consiste en tratar a los seres humanos como cifras o productos en serie: entes descartables. Esto queda plasmado en su segunda novela *Tierra de nadie* (1941). Onetti huye de la literatura localista y regionalista, se deja seducir por el alucinado Arlt y por la atmósfera algo cosmopolita del Río de la Plata. Es un tiempo de cambios radicales, de compromiso político y de experimentación en las letras. La fuerte turbulencia desbarató las escuelas literarias tradicionales, el costumbrismo naufragó, el paisajismo abandonó la escena y el derrumbe de los viejos valores trajo a la superficie una nueva cotidianeidad, un nuevo tipo de ser humano, un alienado que, habitando en el centro de la ciudad, no dejaba de ser periférico, apretando los puños ante la humillación de verse despojado del alma, sin dimensión espiritual, reducido a la condición de cifra estadística. Sobre el tapete se despliega una nueva condición que trae consigo una también nueva forma de hacer literatura: la nada como opción de ser. El vacío, la inmovilidad más grosera. Luego de rodar un poco por aquí y por allá y de pasar por variados oficios, Onetti ingresa a la universidad en Buenos Aires tras publicar *El pozo*, novela en la que debutan temas que reiterara a lo largo de su obra: la corrupción de la sociedad, sus efectos sobre el individuo y las dificultades para encontrar una respuesta adecuada a ella. El protagonista queda efectivamente separado de su ambiente corrupto y predominantemente burocrático por una generalizada incapacidad de comunicación. En *Tierra de nadie* aborda el depresivo y oscuro retrato del paisaje urbano. En *La vida breve* (1950), para muchos su obra maestra, asoma por primera vez la ciudad ficticia de Santa María y, además, el protagonista se imagina

a sí mismo como otra persona. En *El astillero* (1961) regresa sobre el caos producido en Uruguay por una desmesurada burocracia, y *Juntacadáveres* (1964) trata de la prostitución y la pérdida de la inocencia. Durante un tiempo se desempeña como periodista para la agencia Reuter y otras organizaciones en la ciudad de Buenos Aires y como director de las bibliotecas municipales de Montevideo. En 1974, la dictadura militar lo encarcela y, al quedar en libertad, elige el exilio en España, donde permanece hasta su muerte. Recibe el Premio Nacional de Literatura en 1963 y el Premio Cervantes en 1980.

Maestro del relato breve

Mientras en los suburbios de Sudamérica prolifera un nuevo tipo de indiferente moral, de hombre sin fe ni interés por su destino, Onetti sostiene en una entrevista: “Yo quiero expresar nada más que la aventura del hombre”. En un mundo de estas características él evita la épica; lo suyo son las almas. Con un tono descreído, taciturno, sostiene que le resulta difícil hablar de su obra. Simplemente no cree en la posibilidad de una verdadera comunicación: “La experiencia profunda no se puede transmitir”, dice y agrega que “el malentendido es tan frecuente”. En *Un sueño realizado*, uno de sus cuentos más inquietantes, en primer plano se alza Díaz Grey, uno de los personajes que circula por sus obras y en quien encarna este perenne choque entre la ilusión y la realidad, y la identidad ambigua de los personajes se alza sobre la memoria de un pasado en el que coexisten lo que se deseaba que pasara, lo que pudo haber pasado y lo que realmente sucedió.

Onetti escribe bajo el influjo de Faulkner, pero donde éste es épico aquél crea interioridades, esencias flotantes, y si Faulkner es trágico, Onetti elige catastrar la peripecia existencial de un sin sentido y un absurdo. En síntesis, *Un sueño realizado* se considera uno de los cuentos existenciales más originales de la cuentística hispanoamericana y tal vez mundial. El relato refiere la situación de una mujer que aspira a ver realizado un sueño. Y, al concluir la lectura, hay que volver a leerlo, para comprender el sentido, la ironía, la soledad humana. Pero éste es el prototipo de una narración de atmósfera congelada, donde nada sucede y sin embargo se carga de tensión e intensidad. Otro de los cuentos que ha contribuido a situarlo en el plano de la literatura internacional es *Jacob y el otro*, un texto que tiene lugar en su imaginaria Santa María y en el que los elementos principales son el tiempo y un juego con los narradores. El autor señala claramente “cuenta el médico” o “cuenta el narrador” o “cuenta el príncipe”. Se trata de una historia oscura, algo sórdida, en la que se conoce muy poco sobre los personajes –son exiliados en la ciudad de Santa María– y en la que Jacob alguna vez, hace mucho, fue campeón del mundo, pero ahora va cuesta abajo en la rodada. Un gran cuento, sin duda. Pero el relato que más ha contribuido a otorgarle la aureola de Maestro se titula *El infierno tan temido*. En éste la angustia, la crueldad, la malicia, alcanzan su máximo esplendor.

Vuelven a aparecer los elementos temáticos estructurales de la obra de Onetti, el narrador, el enigma, el tiempo. Gracia, la protagonista, odia a su exmarido Risso, y quien nos refiere la historia es un narrador testigo cercano al entorno de amistades de éste. En el plano de la anécdota, Risso recibe unas fotografías que insinúan un espacio donde ha tenido lugar o tendrá lugar actividad erótica, pero el motivo de esto se oculta descaradamente al lector, provocando un aumento de la tensión que conduce al suicidio de Risso. Las fotos en que aparece Gracia devienen el único tiempo que comparten, es un tiempo en el que ella está con otro o con otros, son fotos que Risso acabará destruyendo. Cuando Gracia le confiesa su infidelidad, él le pide que repitan exactamente los mismos gestos que tuvo ella con su amante. Con esto, el personaje busca ingresar a un tiempo que no le pertenece, un tiempo en que ella se vuelve inalcanzable. El cuento se cierra con los comentarios que formula alguien que ha venido escuchando la historia, de modo que finaliza como si fuera una anécdota de cantina, reducida a una sombría plática de sobremesa, a una charla de café donde se intentara encontrar los resortes más perversos del ser humano. Y todo esto sucede en el territorio inexistente de Santa María.

La vida breve, considerada su mejor novela.

Para Onetti simplemente no hay cabida para el optimismo. En ocasiones una sola vida se queda corta... Escribe en éste un libro magnífico, de una intensidad terrible que no pretende mantener nuestra moral en pie: Brausen, un tipo metido a guionista, ve cómo su mujer Gertrudis, recién operada de un seno, se aleja de él por culpa (o no) de un cáncer. Brausen y su mujer viven en un pequeño y desolado departamento donde la distancia entre la felicidad y él se va haciendo tan grande que opta por huir.

Los primeros capítulos nos muestran un personaje resignado que se ocupa en imaginar la forma en que habrá de amar a su mujer recién operada. Brausen anticipa la historia del reencuentro y, al mismo tiempo, comienza otro relato: da cuenta de unos fragmentarios sonidos provenientes de la habitación contigua. Estas señales, que le son dadas a él mismo y al lector bajo la mediación de una pared, se convertirán en la materia prima de una historia que tendrá a la Queca como protagonista. Los sonidos que se filtran a través del muro dan vida a un relato que crece y que pugna por justificar su derecho a la existencia.

El escenario es nuevamente Santa María, esa imagen de Sudamérica en que la gente vive esperanzada y jamás sucede nada. El doctor es Díaz Grey, un personaje que reaparecerá en otras novelas y pertenece a este condado imaginario de Santa María. Brausen lleva una existencia anodina, pero un día escucha un rumor al otro lado del tabique. Es Queca, una prostituta que se acaba de mudar. Poco después, Brausen aprovecha que la puerta ha quedado entreabierta para escurrirse dentro. Curioseosa, hurguetea, husmea el rastro de la vecina. Por

aquí aparece Arce, una suerte de doble de Brausen, un monstruo que planifica sus acciones y es capaz de una gran brutalidad. Brausen poco a poco se esfuma y cede protagonismo a Díaz Grey y Arce.

Arce intentará asesinar a Queca, llevando adelante un plan de Brausen para escapar; Díaz Grey acompañará a su paciente en la búsqueda de un amigo. Al final, las rutas de ambos convergen sin explicación ni lógica.

Al narrar, Onetti parece guiarse por los principios de Bajtin; el modo de contar adquiere el protagonismo fundamental, y por esta razón, en 1950, momento de su publicación, *La vida breve* marca un punto de inflexión en el panorama de la narrativa de habla hispana. Desde el inicio llama la atención la multiplicidad de relatos que se superponen, lo que invita a pensar que el verdadero sentido del relato no es otro que potenciar la narración a nivel de héroe de la novela.

Al menos cuatro planos de relato se disputan el dominio. Brausen, el protagonista, es un diminuto empleado sin ningún peso específico en una empresa publicitaria, y que, en un momento, tratando de huir de la difusa mancha de su vida, hace aparecer a Díaz Grey siguiendo los consejos de un conocido para escribir un guion cinematográfico. Un encuentro casual en un zaguán le inspira una tercera identidad. Luego asoma una cuarta. Se trata de posibilidades de existencias, alternativas distintas, imaginables. Las personalidades establecen disputas entre sí; se encuentran en pugna. No obstante, el ojo del huracán es un paisaje fijo: un decorado estático. La narrativa de Onetti deviene una imagen inmóvil, como en el sueño realizado, como en las fotografías del infierno tan temido. El protagonista escapa de un personaje a otro, huye constantemente, pero cada fuga conduce, a fin de cuentas, a un callejón sin



salida. En realidad el personaje existe en una vida breve y necesita la literatura –como lectura o como escritura–, pues le ofrece la posibilidad de otras existencias. Y en ellas tampoco hay nada.

El astillero

A mi modo de ver, su mejor novela –y una de las mejor escritas en el período del Boom Latinoamericano–, con la que Onetti busca un modo de armonizar los demonios y el ángel que habitan su personaje, llega con *El astillero*. El protagonista aquí es Larsen, que ya se mostró en *La vida breve*. Expulsado de la provincia cinco años antes por instalar un prostíbulo, Larsen está de regreso; ha llegado para hacerse cargo de un astillero ruinoso que se derrumba en cámara lenta. Su dueño, un magnate conocido como el viejo Petrus, se encuentra en quiebra y preso. El viejo confía en Larsen para que le insufla respiración artificial al cadáver. Construye una realidad con palabras, tiene fe, ve opciones, hay alternativas. Pero el cadáver yace inerte sobre el suelo. Ellos imaginan, se mueven, especulan, ofrecen posibilidades que ni siquiera existen en la imaginación. Todos los personajes fueron derrotados mucho antes de que se iniciara la

novela. Viven o sobreviven en un mundo falso, ficticio, engañoso –Santa María– donde la especulación, la oferta inescrupulosa, la estafa, constituyen la medida de las cosas. Moral quizá había en un tiempo anterior a la llegada de los españoles. Ahora todo se caracteriza por una atroz ausencia de valores, todo se ha nivelado, y como en el tango “nada es mejor, todo es igual... los inmorales nos han igualado...” Es una novela que se asemeja sospechosamente a la realidad sudamericana, especialmente la de hoy. Sólo falta que bailen tango.

La prosa de Onetti, en su inquietante modo de bosquejar un mundo estático, alcanza tonos de grandeza; en sus arquitecturas, la condición humana adquiere dimensiones desesperadas.

En 1980 el PEN Club Latinoamericano postuló a Juan Carlos Onetti al Premio Nobel de Literatura; aquel mismo año recibió el Premio Cervantes, máximo galardón para la obra en lengua española. El 30 de mayo de 1994, a la edad de 84 años, falleció en una clínica madrileña, debido a problemas hepáticos y hoy yace en el cementerio de Almudena, en la capital española. Se me ocurre que Juan Carlos Onetti preferiría estar sepultado en el camposanto de la ciudad imaginaria de Santa María. ¿O no?

Inéditos

Minotauro

(Sergio Badilla)

Hace algún tiempo escuché de cerca el plañido del Minotauro. Supuse que su bufido era de dolor no obstante su apariencia. Anna me explicó entonces que comprendía sólo el griego antiguo (probablemente en su fonética arcaica). En un anochecer de invierno el subconsciente habla detrás de las sombras y el verbo ah sí el verbo permite entender el bosquejo del laberinto. Fue ineludible la oscuridad para sentir su bramido justo allí en esa noche de frío en Creta comprendía sólo el griego antiguo (posiblemente en coine vulgar). Su imagen se desliaba en una silueta distinta. El tauro hurgaba en su guarida y bufó triste desfiguró su rostro ante mi acecho.



Sergio Badilla Castillo

(Valparaíso, Chile, 30 de noviembre de 1947) Poeta, escritor y académico, creador del Transrealismo poético y promotor de ese movimiento en la poesía actual. www.facebook.com/s.badilla.castillo

Reseña literaria

Por María Eugenia Meza Basaure

Entre robots y yuyos del campo

Como tanto creador en Chile, Hugo Correa (1929-2008) no fue un profeta en su tierra. Su primera novela, *Los altísimos* (1951), considerada una de las más importantes en su país y en Latinoamérica en un género poco explorado como el de la ciencia ficción, así como las que siguieron, no fueron bien vistas por la crítica. Comentarios sesgados que se opusieron al reconocimiento recibido por el periodista y escritor provenientes de figuras tan centrales como Isaac Asimov y Ray Bradbury, quienes recomendaron la publicación de sus cuentos en prestigiosas revistas especializadas.

Fuera, le reconocieron no sólo su estilo, sino también el haber sido el primero en tocar ciertos temas con bastante antelación a otros en las letras anglosajonas. En Chile, sin embargo, tanto porque el género ha sido visto como menor cuanto por la cercanía del autor con el mundo político de la derecha, permaneció aislado, pese a que algunos de sus libros fueron reconocidos por el público.

Su nombre siempre ha circulado entre los amantes del género y, más que considerarlo un “hijo pródigo”, como se ha dicho, es más bien un mito. Hasta hace poco era muy difícil encontrar ediciones de los títulos salidos de su bastante prolífica pluma.

Ahora, dos fuentes lo permiten: En línea se encuentran algunos de ellos en la siempre sorprendente página Memoria Chilena, de la Dibam (www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3456.html#documentos). Y, para los que todavía gozan con la materialidad de los libros en las, por ahora, tres reediciones y un lanzamiento a cargo de Alfaguara: *Los Altísimos* (2010); *El valle de Luzbel* (inédita hasta agosto de 2015), *Dos*



novelas (*El que merodea en la lluvia* y *Los ojos del Diablo*, enero 2016), y *Cuentos reunidos* (abril 2016), el libro al que dedicamos estas líneas.

La edición reúne, como promete, los cuatro cuentos de *Los títeres*, publicados originalmente en 1969, y aquellos diecisiete editados en 1971 bajo el rótulo de *Cuando Pilato se opuso*.

Los primeros, unidos todos por el gran tema del androide, muestran una inquietud ontológica no exenta de una mirada dura hacia el ser humano. El doble, el otro yo, el *alter ego*, permite vivir vidas dobles, reproduciendo las miserias espirituales del ser humano.

La segunda colección presenta narraciones variadas en temática y telón de fondo. La tecnología está en muchos de los casos más presente, pero el ser humano sigue siendo el mismo. Correa consigue en algunas de ellas introducir el paisaje y la atmósfera de la zona centro-sur, donde nació, a historias que cruzan entre el fantástico, la anticipación, la ciencia

ficción propiamente tal y el terror. Notables en ese sentido resultan *El escondite*, *El feligrés*, *Asterión* y *La furia*. Esos cuentos plantean una distancia identitaria con respecto al resto, que podría haber sido escrito en cualquier lugar del planeta y que sigue las reglas no escritas establecidas por los grandes del cuento de ciencia ficción. No desmerecen, es cierto. Pero vale la pena no perderse la mezcla de olor a campo con seres extraterrestres y máquinas del futuro.

Cuentos reunidos
Hugo Correa

360 páginas
Editorial: Alfaguara
ISBN: 9789569583568



La flor de Coleridge (*)

Jorge Luis Borges

Hacia 1938, Paul Valéry escribió: "La Historia de la literatura no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de la carrera de sus obras sino la Historia del Espíritu como productor o consumidor de literatura. Esa historia podría llevarse a término sin mencionar un solo escritor." No era la primera vez que el Espíritu formulaba esa observación; en 1844, en el pueblo de Concord, otro de sus amanuenses había anotado: "Diríase que una sola persona ha redactado cuantos libros hay en el mundo; tal unidad central hay en ellos que es innegable que son obra de un solo caballero omnisciente" (Emerson: Essays, 2, VIII). Veinte años antes, Shelley dictaminó que todos los poemas del pasado, del presente y del porvenir, son episodios o fragmentos de un solo poema infinito, erigido por todos los poetas del orbe (*A Defence of Poetry*, 1821).

Esas consideraciones (implícitas, desde luego, en el panteísmo) permitirían un inacabable debate; yo, ahora, las invoco para ejecutar un modesto propósito: la historia de la evolución de una idea, a través de los textos heterogéneos de tres autores. El primer texto es una nota de Coleridge; ignoro si éste la escribió a fines del siglo XVIII, o a principios del XIX. Dice, literalmente:

"Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano... ¿entonces, qué?"

No sé qué opinará mi lector de esa imaginación; yo la juzgo perfecta. Usarla como base de otras invenciones felices, parece previamente imposible; tiene la integridad y la unidad de un *terminus ad quem*, de una meta. Claro está que lo es; en el orden de la literatura, como en los otros, no hay acto que no sea coronación de una infinita serie de causas y manantial de una infinita serie de efectos. Detrás de la invención de Coleridge está la general y antigua invención de las generaciones de amantes que pidieron como prenda una flor.

El segundo texto que alegaré es una novela que Wells bosquejó en 1887 y reescribió siete años después, en el verano de 1894. La primera versión se tituló *The Chronic Argonauts* (en este título abolido, *chronic* tiene el valor etimológico de temporal); la definitiva, *The Time Machine*. Wells, en esa novela, continúa y reforma una antiquísima tradición literaria: la previsión de hechos futuros. Isaías ve la desolación de Babilonia y la restauración de Israel; Eneas, el destino militar de su posteridad, los romanos; la profetisa de la Edda Saemundi, la vuelta de los dioses que, después de la cíclica batalla en que nuestra tierra perecerá, descubrirán, tiradas en el pasto de una nueva pradera, las piezas de ajedrez con que antes jugaron... El protagonista de Wells, a diferencia de tales espectadores proféticos, viaja físicamente al porvenir. Vuelve rendido, polvoriento y maltrecho; vuelve de una remota humanidad que se ha bifurcado en especies que se odian (los ociososeloi, que habitan en palacios dilapidados y en ruinosos jardines; los subterráneos y nictálopesmorlocks, que se alimentan de los primeros); vuelve con las sienes encanecidas y trae del porvenir una flor marchita. Tal es la segunda versión de la imagen de Coleridge. Más increíble que una flor celestial o que la flor de un sueño es la flor futura, la contradictoria flor cuyos átomos ahora ocupan otros lugares y no se combinaron aún.

La tercera versión que comentaré, la más trabajada, es invención de un escritor harto más complejo que Wells, si bien menos dotado de esas agradables virtudes que es usual llamar clásicas. Me refiero al autor de *La humillación de los Northmore*, el triste y laberíntico Henry James. Éste, al morir, dejó inconclusa una novela de carácter fantástico, *The Sense of the Past*, que es una variación o elaboración de *The Time Machine*⁽¹⁾. El protagonista de Wells viaja al porvenir en un inconcebible vehículo que progresa o retrocede en el tiempo como los otros vehículos en el espacio; el de James regresa al pasado, al siglo XVIII, a fuerza de compenetrarse con esa



época. (Los dos procedimientos son imposibles, pero es menos arbitrario el de James.) En *The Sense of the Past*, el nexo entre lo real y lo imaginativo (entre la actualidad y el pasado) no es una flor, como en las anteriores ficciones; es un retrato que data del siglo XVIII y que misteriosamente representa al protagonista. Éste, fascinado por esa tela, consigue trasladarse a la fecha en que la ejecutaron. Entre las personas que encuentra, figura, necesariamente, el pintor; éste lo pinta con temor y con aversión, pues intuye algo desacostumbrado y anómalo en esas facciones futuras... James, crea, así, un incomparable *regressus in infinitum*, ya que su héroe, Ralph Pendrel, se traslada al siglo XVIII. La causa es posterior al efecto, el motivo del viaje es una de las consecuencias del viaje.

Wells, verosímilmente, desconocía el texto de Coleridge; Henry James conocía y admiraba el texto de Wells. Claro está que si es válida la doctrina de que todos los autores son un autor⁽²⁾, tales hechos son insignificantes. En rigor, no es indispensable ir tan lejos; el panteísta que declara que la pluralidad de los autores es ilusoria, encuentra inesperado apoyo en el clasicista, según el cual esa pluralidad importa muy poco. Para las mentes clásicas, la literatura es lo esencial, no los individuos. George Moore y James Joyce han incorporado en sus obras, páginas y sentencias ajenas;

Oscar Wilde solía regalar argumentos para que otros los ejecutaran; ambas conductas, aunque superficialmente contrarias, pueden evidenciar un mismo sentido del arte. Un sentido ecuménico, impersonal... Otro testigo de la unidad profunda del Verbo, otro negador de los límites del sujeto, fue el insigne Ben Jonson, que, empeñado en la tarea de formular su testamento literario y los dictámenes propicios o adversos que sus contemporáneos le merecían, se redujo a ensamblar fragmentos de Séneca, de Quintiliano, de Justo Lipsio, de Vives, de Erasmo, de Maquiavelo, de Bacon y de los dos Escalígeros.

Una observación última. Quienes minuciosamente copian a un escritor, lo hacen impersonalmente, lo hacen porque confunden a ese escritor con la literatura, lo hacen porque sospechan que apartarse de él en un punto es apartarse de la razón y de la ortodoxia. Durante muchos años, yo creí que la casi infinita literatura estaba en un hombre. Ese hombre fue Carlyle, fue Johannes Becher, fue Whitman, fue Rafael Cansinos-Asséns, fue De Quincey.

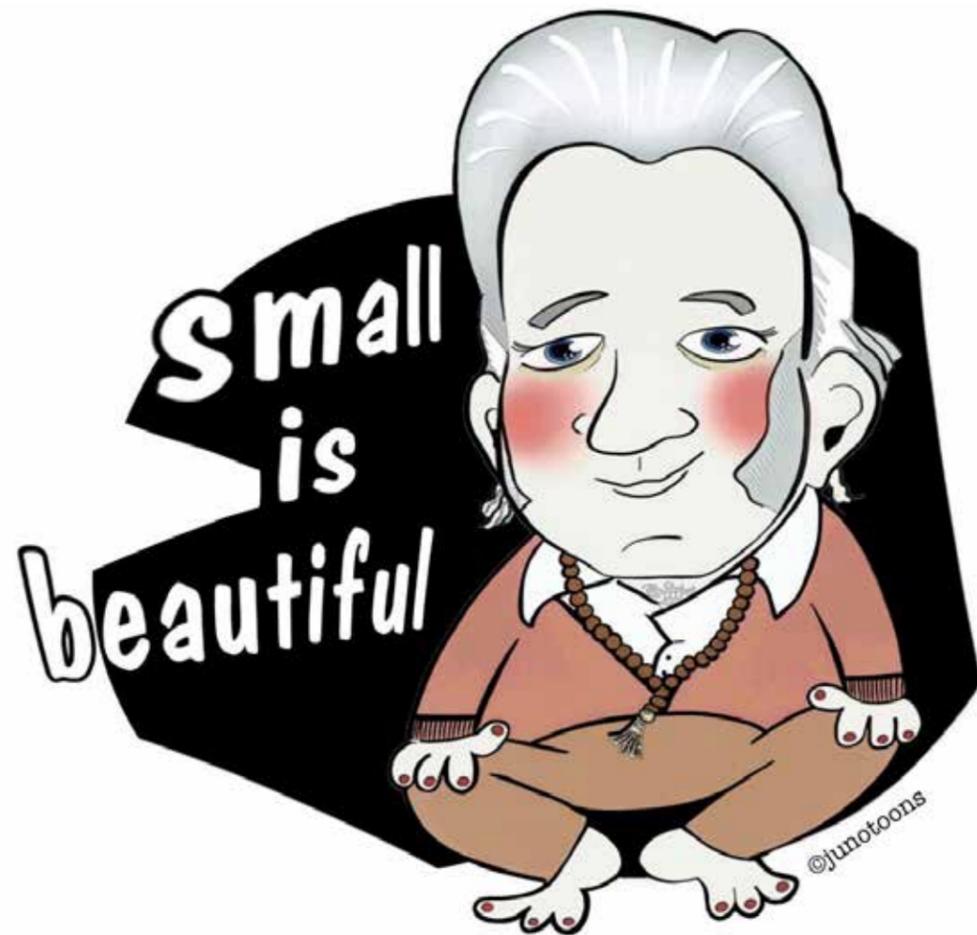
(*) Publicado en *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, 1952. (Nota de la Redacción)

(1) No he leído *The Sense of the Past*, pero conozco el suficiente análisis de Stephen Spender, en su obra *The Destructive Element* (páginas 105-110). James fue amigo de Wells; por su relación puede consultarse el vasto *Experiment in Autobiography* de éste.

(2) Al promediar el siglo XVII, el epigramista del panteísmo Angelus Silesius dijo que todos los bienaventurados son uno (*Cherubinischer Wandersmann*, V,7) y que todo cristiano debe ser Cristo (op. cit., V,9)

ERNST FRIEDRICH SCHUMACHER

bajo el prisma de Rebeca Araya Basualto*



UN ECONOMISTA A LA ORILLA DEL TIEMPO

Nació en Bonn (Alemania) en 1911, hijo de un profesor de economía política y, como tal, ligado desde siempre al mundo intelectual. Estudió en su país hasta 1930, cuando obtuvo la beca Rhodes, otorgada por el New College de Oxford (Inglaterra) para cursar economía. Dejó entonces un país derrotado y empobrecido tras la Primera Guerra Mundial, en el cual ya se perfilaba el poder del Partido Nacional Socialista y, a los 22 años, se trasladó a la Universidad de Columbia (Estados Unidos) para ejercer como profesor. Una vez allí, consideró que en su disciplina el aporte de un académico sería pobre si carecía de experiencia y regresó a Alemania, donde se desempeñó como periodista, granjero y hombre de negocios, mientras el Tercer Reich tomaba el control del país que Schumacher abandonó en 1937, horrorizado por la experiencia de nazismo que, dos años después, desataría la Segunda Guerra Mundial.

Según su hija y biógrafa, la novelista Bárbara Wood, durante la guerra Schumacher estuvo muy ligado al pensamiento marxista, del cual se desencantó progresivamente hasta que, en 1955, viajó Birmania contratado como consultor económico, tras desempeñarse en Inglaterra como académico y, en la postguerra, como consejero de la Comisión de Control Británica en la reconstrucción de la economía alemana y como asesor del Consejo Nacional del Carbón.

Según Bárbara Wood, el viaje a Birmania fue sustantivo para formular una definición propia de su pensamiento económico. Schumacher habría dicho a su biógrafa: "Viajé a Birmania como un sediento errabundo y allí encontré el agua de la vida". Dos factores fueron claves para el economista: el encuentro con una sociedad con prioridades y recursos radicalmente diferentes a los europeos y la comprensión del pensamiento budista que subyacía en esa cultura.

CUESTIÓN DE PRIORIDADES

Para los budistas, el trabajo tiene tres objetivos: proveer un camino para que la persona utilice y desarrolle sus facultades, ayudarla a trascender su egocentrismo al unirse a otros en una tarea común y producir bienes y servicios necesarios para la existencia.

En 1955 el ingreso anual per cápita en Birmania era de US\$50; no obstante, Schumacher constató que los birmanos comían y vestían bien, habitaban casas hermosas y apropiadas a su clima y geografía, disponían de gran cantidad de tiempo libre y los percibió felices con sus vidas. Todo lo anterior contrastaba a sus ojos con la presión de la vida occidental, definida por la búsqueda de más y mejores bienes de consumo como producto y meta del trabajo. Formuló entonces la Primera Ley de sus postulados sobre la economía: "La cantidad de ocio real de que puede disfrutar una sociedad, tiende a estar en proporción inversa a la cantidad de maquinaria que emplee".

Por otra parte, la misión de su asesoría era determinar qué apoyo podía prestar Occidente para contribuir al desarrollo birmano y, según refiere en su primer libro *Lo pequeño es hermoso: economía como si la gente importara* (1973), a poco andar constató que el aporte de Occidente eran máquinas y tecnologías para reemplazar la mano de obra humana e incrementar la productividad, aumentando así el potencial de consumo y exportación del país. Pero concluyó que Birmania –y, por extensión, las naciones en desarrollo– carecen de la base industrial necesaria para apoyar sistemas tecnológicamente avanzados, "lo cual significa –afirmó– que esta 'respuesta' que tratamos de forzar a través de sus gargantas no es respuesta. Para que funcione esta alta tecnología (...) necesitan realizar una tremenda inversión de capital –del que carecen– en combustibles, fertilizantes, pesticidas, repuestos, programas de entrenamiento y una maquinaria complicada, casi inexistente en tales países. Si desean aquellos sistemas y equipos de alta tecnología –nosotros les enseñamos a desearlos–, sólo habrá un lugar del que puedan conseguir tales cosas: de nosotros, a los precios que nosotros fijemos. Como puede verse, no estamos ofreciendo ninguna solución a las naciones en desarrollo. Simplemente les mostramos cómo cambiar una forma de esclavitud por otra".

De esta reflexión Schumacher deriva su concepto de "tecnología intermedia", que supone desarrollar herramientas y métodos de producción a la medida de las naciones que la usarán, una tecnología que en los países pobres, aun personas analfabetas puedan comprender.

CAMBIAR LA ESCALA

Justo una década después de su estadía en Birmania, Schumacher fundó en Londres el Grupo de Desarrollo de Tecnología Intermedia (ITDG), con la meta de: "facilitar el flujo de información práctica sobre estas tecnologías, llevar a cabo investigaciones originales sobre nuevos

métodos y herramientas y, en algunos casos, encarar la manufactura de equipos de tecnología intermedia". Uno de los casos asumidos fue el de una compañía de Zambia que requería una máquina que hiciera envases de huevos. Al pedirla a una compañía europea, recibieron un proyecto para construir una máquina que confeccionaría millones de envases de huevos por mes y que superaba con mucho los recursos, necesidades y posibilidades productivas del país. ITDG diseñó una miniplanta empaquetadora y el economista señala: "es lo que la compañía de Zambia realmente necesitaba; y pronto nuestra pequeña planta fue pedida por otros países del Tercer Mundo; y después por España; Canadá y hasta los Estados Unidos. Esta y otras experiencias similares, nos enseñaron que las así llamadas 'naciones desarrolladas' precisan asistencia para reducir la escala de sus tecnologías, tanto como los países emergentes precisan asistencia para aumentar esa escala".

ECONOMIA SIN ÉTICA: UNA AMENAZA

Tras el descubrimiento de la que llamó "economía budista" no hubo un compromiso de Schumacher con esta filosofía, sino la constatación de que la economía no es una ciencia pura que responde a leyes propias e intrínsecas –y como tales inalterables–, sino al paradigma que define la organización de la actividad productiva en cada sociedad. Y que, por tanto, la filosofía y la ética no pueden marchar por carriles separados o paralelos a las decisiones económicas, pues, cuando así ocurre, el hombre deja de estar en el centro de las decisiones que ordenan la producción y distribución de la riqueza y la economía se vuelve una amenaza para el medio ambiente, la vida social y el propio ser humano.

A su regreso a Londres se concentró en un estudio exhaustivo del pensamiento cristiano, en particular de Santo Tomás de Aquino, René Genon, Teilhard de Chardin y Jacques Maritain, y terminó por convertirse al cristianismo, aunque su formación de origen fuese luterana.

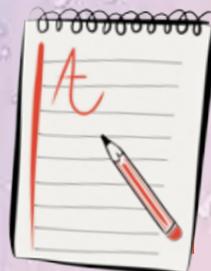
Escribió cuatro libros, todos escritos en un lenguaje amable y comprensible: *Lo pequeño es hermoso* (1973), *Guía para perplejos* (1977), *Lo que creo* y otros ensayos (1977) y *El Buen trabajo* (1979).

En la década de los '70 fue casi un gurú, particularmente del movimiento hippie, y falleció en 1977, a los 66 años. Actualmente su pensamiento y el de otros economistas que reflexionan en torno a los temas ecológicos, tecnológicos, éticos, educativos y culturales que incorporó a la teorización económica contemporánea se siguen desarrollando en el Schumacher College (www.schumachercollege.org.uk) ubicado en Devon, a tres horas de Londres.

* **Rebeca Araya Basualto:** Periodista y publicista chilena. Es redactora y participó en la creación del portal SITIOCERO.NET, un espacio colaborativo de conversaciones sobre y desde la comunicación. Ha sido entrevistadora del diario vespertino *La Segunda* y, hasta julio de 2016, estuvo a cargo de la producción ejecutiva de la realización *Los Jaivas: El Documental*.

La tinta de...

Autores nacidos en octubre



En todas las habitaciones llega un día en que el hombre se
Desuella vivo

En que cae de rodillas pide piedad
Balbucea y se vuelca como un vaso
Y sufre el espantoso suplicio del tiempo
Derviche lento es el redondo tiempo que sobre sí mismo gira
Que observa con ojo circular
El descuartizamiento de su destino
Y el ruido mínimo de angustia que precede a las
Horas a las medias
Nunca sé si lo que va a anunciar es mi muerte
Todas las habitaciones son salas de justicia
Aquí conozco mi medida y el espejo
No me perdona

Louis Aragon, *Todas las habitaciones de mi vida* (extracto).

Para los griegos era el símbolo sexual el símbolo venerable en sí, el auténtico sentido profundo dentro de toda la religiosidad antigua. Cada detalle en el acto de la generación, del embarazo, del nacimiento, despertaba los sentimientos más elevados y festivos (...); no conozco simbolismo más elevado que este simbolismo griego, el de Dionisos. En él se arraiga el más profundo instinto de la vida, el del futuro de la vida, el de la eternidad de la vida, experimentado religiosamente: el camino mismo a la vida, el alumbramiento, es el camino sagrado... Sólo el cristianismo, con su básico resentimiento hacia la vida, ha hecho de la sexualidad algo impuro: cubrió de mugre el principio, la premisa de nuestra vida...

Friedrich Nietzsche, *El ocaso de los ídolos*.

¿Qué puede hacer uno si, aun contando treinta años, al volver la esquina de su calle le domina una repentina sensación de felicidad..., de felicidad plena..., como si de pronto se hubiese tragado un trozo brillante del sol crepuscular y éste le abrasara el pecho, lanzando una lluvia de chispas por todo su cuerpo?

¿Es que no puede haber una forma de manifestarlo sin parecer beodo o trastornado? La civilización es una estupidez.
¿Para qué se nos ha dado un cuerpo, si hemos de mantenerlo encerrado en un estuche como si fuera algún valioso Stradivarius?

Katherine Mansfield, *Felicidad*.

Una de las principales causas del carácter singularmente vulgar de casi toda la literatura contemporánea es, indudablemente, la decadencia de la mentira, considerada como arte, como ciencia y como placer social. Los antiguos historiadores nos presentaban ficciones deliciosas en forma de hechos; el novelista moderno nos presenta hechos estúpidos a guisa de ficciones.

Oscar Wilde, *La decadencia de la mentira*.

El filósofo chino sueña con un ojo abierto, considera la vida con amor y dulce ironía, mezcla su cinismo con una bondadosa tolerancia y alternativamente despierta del sueño de la vida y vuelve a adormecerse, pues se siente con más vida cuando está soñando que cuando está despierto (...). Rara vez se desilusiona, porque no tiene ilusiones, y rara vez se decepciona, porque nunca ha tenido esperanzas extravagantes. De esta manera está emancipado su espíritu.

Lin Yutang, *La importancia de vivir*.

Yo hago un pacto contigo, Walt Whitman.
Ya te he detestado lo suficiente.
Llego a ti como un niño crecido

Que ha tenido un padre testarudo;
Ya tengo edad para hacer amigos.

Fuiste tú el que partió la nueva leña,
Ahora es el tiempo de tallar.

Nosotros tenemos la raíz y la savia:
Que haya intercambio entre nosotros.

Ezra Pound, *Un pacto*
(versión de Marcelo Covian).

Ojo con el libro

Primicias, reediciones, datos, papel digital, descargables, de ocasión...



La guerra de los mundos. H.G. Wells

Descargar en: https://www.dropbox.com/s/wi1vy4m25kag0kd/WELLS_HG_La_guerra_de_los_mundos.pdf?dl=0



Las fábulas ideadas por H.G. Wells (1866-1946), uno de los padres, acaso el más notable, de la ciencia ficción, han demostrado a lo largo del tiempo mantener un vigor y tocar unos resortes del inconsciente humano que a menudo las han elevado a íconos del mundo moderno. *La guerra de los mundos* (1898), relato trepidante que narra la invasión de la Tierra por los marcianos y que supuso por primera vez la irrupción de seres de otros planetas en el nuestro, marcó en buena medida la fantasía del siglo XX y abrió un filón -el del contacto de los hombres con seres extraterrestres- que no tardó en convertirse en uno de los más importantes del género, sirviendo de inspiración a numerosos artistas posteriores en los ámbitos de la radio, el cine, la literatura, el cómic y la televisión.

Diarios. Andy Warhol

Descargar en: https://www.dropbox.com/s/dry3sp0bewvpkop/WARHOL_Andy_Diarios.pdf?dl=0



Un valioso acopio documental de los diarios de Andy Warhol fechados entre fines de 1977 y el 17 de febrero de 1987, sólo cinco días antes de su deceso. La edición es de Pat Hackett, quien se vinculó con el artista cuando era estudiante y asumió la labor de transcribir las conversaciones telefónicas de Warhol a partir de las grabaciones que éste hacía, y están complementadas con una serie de fotografías, algunas tomadas por el propio Andy y otras en las que él aparece junto a diversas personalidades del *glamour* con las que tanto gustó de relacionarse.

El conjunto resulta en una ilustradora semblanza del pintor, cineasta y verdadero agitador artístico, nacido en Pittsburgh, hijo de inmigrantes checos, que revolucionó la escena neoyorkina desde su centro de operaciones, un *loft* conocido como *Factory*, y luego desde su revista *Interview*.

Invertidos y rompepatrias. Socialismo y homosexualidad en el Estado español. C. Piro

Descargar en: https://www.dropbox.com/s/gq2tbsn16yi87ld/Piro_C_Invertidos_y_rompepatrias.pdf?dl=0



El libro es un breve repaso histórico a la homofobia en el Estado español, aunque el énfasis está puesto en el período delimitado por la llegada de la 2ª República (1931) y nuestros días. En esta revisión, el autor observa las relaciones -a menudo tensas, cuando no hostiles- entre el mundo homosexual y la izquierda en todas sus vertientes (anarcos, marxistas, y otras). Incluye un apartado en el que se hace una revisión del mundo musical conocido como "antifa" o "radikal" y se cuestiona si realmente se trata de un escenario antihomóforo.

Sus principales virtudes son poner sobre la mesa el debate en torno a la permanencia de la homofobia, lesbofobia y transfobia en círculos que se supone progresistas y apostar por la liberación de las diferentes identidades no heterosexuales, en clave eminentemente revolucionaria.

Carta al padre. Franz Kafka

Leer en papel digital: <http://www.calameo.com/read/000385679f2f5203f8f1b>

La extensa misiva -originalmente 103 páginas manuscritas- que el autor de *La metamorfosis* escribiera a su padre en 1919, por diversos motivos nunca llegó a destino. Fue varias veces reescrita por el propio Kafka y transcrita a máquina, pero no fue sino hasta 1952 que se publicó en forma póstuma. En ella expresaba a su progenitor lo que la fuerte autoridad que le había impuesto desde pequeño había ocasionado en él y cómo había determinado la difícil relación entre ambos. El documento da ciertas luces sobre un vínculo basado en el temor que resultó determinante en la pluma del escritor nacido en Praga, el primogénito inseguro, cargado de culpas, que nunca cumplió las expectativas paternas.

AguaTinta es una realización que busca situar el arte, la cultura y los temas que ocupan a la humanidad en el centro de la discusión, en todos los niveles y sin importar las fronteras. Expone en sus páginas las más diversas disciplinas artísticas e intelectuales y no limita su difusión; muy por el contrario, su ánimo es el de invitar a todos sus lectores a compartir sus contenidos, de acuerdo a la normativa de Commons Creative.