

Universidad Nacional de San Martín
Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales
Maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural

**Hacia una *visión concéntrica*. Desestabilización de lo real y
mediaciones históricas en la narrativa de Carlos Gardini
(1978-2002)**

Tesista: María Uehara

Directora: Soledad Quereilhac

Julio 2024

Resumen

Esta tesis aborda dos períodos de la obra de Carlos Gardini (1978-1991 y 1991-2002) para cotejar e identificar continuidades y transformaciones en los recursos, representaciones y temáticas desarrolladas por el autor en su narrativa. El objetivo es poner en diálogo las estrategias literarias utilizadas respecto de un modo genérico, por un lado, y un contexto sociohistórico determinado, por otro. La hipótesis de la que partimos supone que, en las diferentes etapas de la literatura de Gardini, pese a las transformaciones estilísticas, genéricas y coyunturales, se mantiene como continuidad una *visión concéntrica*, esto es, un enfoque desrealizador que busca desarticular el “principio de realidad” que sostiene la realidad tanto intra como extratextual, llámese universo, paradigma de lo real, sociedad o instituciones. Este enfoque estará desarrollado y fundamentado por el modo fantástico, gracias a su punto de vista extrañado y cuestionador de un “paradigma ausente” con el que dialoga. Por otro lado, será profundizado con el uso de estrategias narrativas disruptivas, como una textualidad híbrida, la apelación al cine, y un modo de representación irónico y crítico de figuras y discursos hegemónicos; todos recursos que estuvieron fuertemente asociados con un marco de producción, una intervención precisa dentro de una “formación cultural” y una inscripción en una tradición local.

Palabras clave: Carlos Gardini, ciencia ficción argentina, fantástico, dictadura militar, crisis del 2001, revistas literarias, cine.

ÍNDICE

Agradecimientos.....	3
Introducción.....	4
0.1- Presentación.....	4
0.2- Estado de la cuestión.....	7
0.3- Metodología.....	10
0.4- Breve resumen de los capítulos.....	11
Capítulo 1. Carlos Gardini en el campo literario argentino.....	14
1.1. Introducción.....	14
1.2. Carlos Gardini, la figura de un escritor centrífugo.....	15
1.3. El rol de Carlos Gardini en la prensa gráfica: en torno a las revistas <i>El Péndulo</i> y <i>Minotauro segunda época</i>	26
1.4. Conclusión.....	32
Capítulo 2. Hacia una hibridez irreverente: la apuesta por una narrativa antigénica.....	34
2.1. Introducción.....	34
2.2. El fantástico como un enfoque de lo real.....	36
2.3. La ciencia ficción como un género <i>bastardo</i>	70
2.4. Conclusión.....	95
Capítulo 3. La mirada desestabilizante y el fenómeno cinematográfico.....	97
3. 1. Introducción.....	97
3. 2. El cine como tema y universo referencial.....	99
3. 3. La observación como un entramado de destinos.....	110
3. 4. El cine como posibilidad de redención.....	120
3. 5. Conclusión.....	127
Capítulo 4. Entre la represión y el sinsentido. Representaciones y discursos de las Fuerzas Armadas en la narrativa de Gardini durante la posdictadura y la crisis de 2001.....	129
4.1. Introducción.....	129
4.2. Autoanulación y sometimiento. La representación de las Fuerzas Armadas y su posicionamiento sociopolítico (sobre militares, combatientes y policías).....	131
4.2.1. “Distinguir a un jodido no es fácil”. Entre territorios excepcionales y militares.....	134
4.2.2. “Se lo vamos a devolver hecho un héroe”. Entre islas y combatientes.....	147
4.2.3. “Vivo y dejo vivir”. Entre villas y la maldita policía.....	159
4.3. Orden y Sinfonía. Ideales de una Patria perfecta.....	169
4.4. Conclusión.....	179
Conclusión.....	181
Listado bibliográfico.....	187
Anexos.....	201

Agradecimientos

En primer lugar, quiero agradecer a mi directora de tesis, Soledad Quereilhac, por iniciarme en este camino y proporcionarme las oportunidades para realizar esta maestría; y también por impulsar el estudio de estos géneros tan marginales en el mundo de la academia.

Por otro lado, quiero resaltar la labor de los profesores del EIDAES, y su calidez y profesionalismo constantes. De ellos, me llevó no sólo un gran archivo bibliográfico y nuevos conocimientos, sino un enfoque que defiende siempre la cultura, en sus diferentes intervenciones. También me gustaría mencionar a la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, que no sólo me enseñó lo que significa ser investigadora, sino que también tuvo un efecto directo en quién soy hoy.

Con respecto a esta tesis, quiero agradecer a todos los bibliotecarios que me ayudaron en mi tarea de búsqueda de material y que estuvieron siempre atentos a brindarme todo lo necesario, incluso en domingo.

Después quiero mencionar a mi familia por apoyarme siempre en mis proyectos y, particularmente, a mi papá por esperarme después de cada vuelta nocturna al Sur. Y, sobre todo, un agradecimiento particular a mi cuñado por ser mi compañero de aventuras en la búsqueda de diarios y referencias en las hemerotecas porteñas.

Por otro lado, hago un agradecimiento especial a mis amigas, y colegas, que fueron mi sostén y mis motivadoras en cada etapa del proceso de aprendizaje y, sobre todo, durante el momento de escritura de la tesis. Ustedes son mi espacio seguro.

Por último, quiero hacer un reconocimiento inmenso a mi abuelo, Carlos A. Dallorso, donde sea que te encuentres. Mi vínculo con la literatura argentina no hubiera sido el mismo sin tu pasión borgeana y sin el acceso a tu biblioteca. Siempre vas a ser mi Funes personal. Gracias por tu confianza absoluta en mí.

Introducción

“No existe una realidad objetiva, a lo sumo existe una realidad históricamente subjetiva. Una noción de realidad compartida por un grupo, un sector, una clase, una comunidad, pero siempre cuestionable”.

(Carlos Gardini, Entrevista de Luis Pestarini en *Cuásar*)

0.1- Presentación

Esta investigación comienza con un interrogante: qué construcción de la realidad, intra y extratextual, desarrolla Carlos Gardini en su obra. En torno a esa pregunta, se desprendió una nueva incógnita: qué vínculos tuvo dicha figuración con el género literario escogido y con su contexto sociohistórico de escritura y publicación. Frente a esta tríada, *realidad, género y contexto*, la tesis comenzó a tomar entidad. Basándonos en un enfoque que combina la perspectiva sociológica con las herramientas de la crítica literaria, se volvió crucial analizar la producción literaria de Gardini de forma cabal, tanto en su especificidad artística como en su dimensión como actividad social. Es por ello que se tornó imprescindible establecer una articulación de la literatura del autor con numerosas variables que *mediaron* y enmarcaron su obra, entre ellas: eventos político-sociales, discursos y representaciones del período, su locación nacional, la tradición institucional, el campo literario, la “formación cultural” (Williams, 1982 [1981]) a la que perteneció Gardini, el condicionamiento del mercado editorial, etc. La interconexión de todas estas dimensiones, junto con la amplitud de una obra de casi cuatro décadas (1978-2016), nos llevó a tomar una decisión metodológica: realizar un recorte temporal en el que situar la investigación, para poder identificar y establecer articulaciones precisas e integrales. Luego de una lectura exhaustiva, y a razón de esta necesidad analítica, escogimos el período 1978 a 2002. Esta decisión responde a dos motivos: el primero es *literario*; encontramos una particularidad narrativa que divide su obra en lo que podríamos llamar dos *etapas* diferentes. La primera, que iría

de 1978 a 1991,¹ incluye, por lo general, antologías de cuentos en los que predomina el modo fantástico, así como una recurrente representación de la violencia y la crueldad, en diversas modalidades. También suele dominar una construcción irrealizadora y claustrofóbica de la realidad, en donde no parece haber salida posible para sus personajes. En la siguiente etapa, que va de 1991 a 2016, predominan las novelas en las que se representan simulacros de realidades virtuales, en los que conviven la estratificación social, la corrupción política y religiosa, y el enfrentamiento de universos, que llevará a una redención final de sus protagonistas. En estos libros el autor recurre a un tipo particular de ciencia ficción.

La distinción entre ambos períodos nos llevó inicialmente a enfocarnos en la primera etapa, centrada en la década del 80. No obstante, como quisimos mantener una perspectiva historiográfica, extendimos el recorte hasta el año 2002, fecha de publicación de su novela *Vórtice*, para poder hacer dialogar ambos ciclos, e identificar y comparar continuidades y transformaciones en diferentes etapas de su narrativa. Este cotejo nos permitiría entender las diferencias en la producción de Carlos Gardini, asociadas a los cambios en las condiciones de su emergencia histórica. Esto nos lleva al segundo motivo del recorte: el *sociohistórico*. El diálogo de la producción del autor con su contexto requiere evaluar los diferentes acontecimientos por los que atravesó la Argentina en ese tiempo, y debido a que el país, en esas cuatro décadas, enfrentó numerosas turbulencias y de diferente naturaleza, decidimos enfocarnos en tres procesos: la dictadura militar, el momento de transición democrática y la crisis del 2001, asociada a las políticas neoliberales. Estos tres episodios políticos enmarcan el inicio y desarrollo de su primer ciclo narrativo y dan comienzo a la siguiente etapa.

Una vez establecido el recorte temporal, era necesario realizar una selección del corpus a estudiar. Para ello, decidimos tomar la totalidad de sus libros publicados en los años 80, *Mi cerebro animal* (1983), *Primera línea* (1983), *Sinfonía cero* (1984), *Juegos malabares* (1984), *Cuentos de Vendavalía* (1994 [1988]), junto con un grupo de cuentos escogidos de diferentes publicaciones de la prensa gráfica del

¹ En 1978, Gardini publica su primer cuento “Los monstruos” en el *Suplemento cultural de La Opinión* y el año 1991 marca la fecha de publicación de la novela *El Libro de la Tierra Negra* en *Axxón*.

momento,² y tres novelas del ciclo posterior, *Los ojos de un dios en celo* (2004 [1996]), *El Libro de las Voces* (2004 [2001]) y *Vórtice* (2002).

Al analizar y poner en diálogo esta producción pudimos desarrollar la siguiente hipótesis: en los diferentes períodos tomados de la obra de Carlos Gardini (1978-2002), pese a sus transformaciones estilísticas, genéricas y coyunturales, se mantiene como continuidad un enfoque desrealizador que busca desarticular el “principio de realidad” (Marcuse, 1983 [1975]) que sostiene a la realidad intra y extratextual. Ya sea que hiciera foco en el universo, en los paradigmas de lo real, en la sociedad o en las instituciones, el autor buscó siempre reconfigurar el sentido y la percepción de lo que se considera normal y naturalizado al devolverle su carácter convencional, histórico y artificial. Y es aquí en donde ingresa el aspecto político de su participación, desde la oblicuidad de su producción simbólica. En esta tesis, buscamos dar cuenta de las “mediaciones” (Barbero, 1991 [1987]; García Canclini, 1990 [1989]) que entrecruzaron la obra de Gardini, para repensar el vínculo dinámico que tiene la cultura y el poder, y demostrar el lugar prominente que tuvo su escritura como un medio de intervención y de búsqueda de transformación social, desde el interior del universo narrativo, y según el cambio de circunstancias sociohistóricas.

En nuestro recorrido global hallamos que el autor apostó por una “visión concéntrica”, aquella que él definió como “el arte de discernir la realidad capa por capa- (que) permitía vislumbrar imágenes debajo de esas imágenes” (Gardini, 2002: 60). Este tipo de percepción *oblicua* es la que posibilita establecer una reflexión crítica de cada época y debatir, de forma intratextual, acerca de lo que se conformó como lo “real” y “normal” en un momento dado. En su narrativa este enfoque estuvo sostenido y fundamentado, principalmente, por el modo fantástico, gracias a su punto de vista extrañado y cuestionador de aquel “paradigma ausente” (Angenot, 1979)³ con el que dialoga. Por otro lado, fue profundizada por Gardini a partir del uso de estrategias narrativas disruptivas, como una textualidad híbrida y transgresora, la

² Como mostraremos en los próximos capítulos, la intervención de Gardini en la prensa gráfica fue tan significativa y contundente como su publicación libresca. Es por esta razón que no sólo se añadirán cuentos que hayan sido publicados en este soporte, sino que también se examinará el rol del autor en dos grandes revistas de ciencia ficción de los años 80, *El Péndulo* y *Minotauro segunda época*.

³ Marc Angenot utiliza la noción de “paradigma ausente” para desarrollar un diálogo específico que crea la ciencia ficción con nociones preexistentes de la realidad extratextual. Como explica el autor: “El lector, en el acto de llegar a un acuerdo cognitivo con el texto, pasa de la secuencia (sintagmática) de desarrollo de la trama a un otro lugar: a los paradigmas semánticos y, por tanto, a los modelos prácticos o teóricos inmanentes, que se suponen para conferir significado al discurso” (1979. La traducción es propia).

apelación a códigos extralingüísticos, como el cine, y un modo de representación irónico de los discursos, figuras y convenciones hegemónicas. Aun cuando el uso de estos recursos es, generalmente, entrecruzado, nuestra tesis se estructurará haciendo foco en cada uno de ellos para lograr un examen detallado y minucioso.

0.2- Estado de la cuestión

Una de las principales motivaciones y desafíos de llevar adelante esta investigación fue la reducida cantidad de estudios críticos que han abarcado la obra de Carlos Gardini. A excepción de los trabajos realizados por Antonio Córdoba Cornejo en *¿Extranjero en tierra extraña? El género de ciencia ficción en América Latina* (2011) o en su artículo “Alienígenas, mutants, ciborgs, sujetos digitales: avatares de lo posthumano en la ciencia ficción latinoamericana” (2021), en los que analizó las novelas de Gardini del nuevo milenio, por lo general, la mayoría de los estudios críticos existentes se han focalizado en el cuento “Primera línea” (1982); esto se ha debido especialmente a su alusión temprana a la Guerra de Malvinas (Pérez Rasetti, 2002; Segade, 2014; Martínez, 2017; Pisani, 2017; Svetliza, 2018; Souto, 2018; García Hernández, 2020). Creemos que todos estos trabajos han logrado hacer un aporte significativo al examen de un escritor que ha quedado relegado en la academia, a la vez que han conseguido remarcar el carácter político y social de una narrativa que siempre buscó establecer un diálogo específico con su contexto de producción. Queda aún la tarea de abordar la obra del autor de forma integral, desde un enfoque a la vez crítico, sociológico e historiográfico, teniendo en cuenta las diferentes etapas de su escritura. Esta tesis es un intento de contribuir con ese objetivo.

Otro aspecto significativo que conlleva estudiar la obra de Gardini es colaborar con los estudios sobre la ciencia ficción argentina y el rol que han tenido las revistas literarias en ella. Como hemos señalado, este escritor, a lo largo de sus cuatro décadas de producción, no sólo publicó su narrativa en formato de libro, sino que muchos cuentos también aparecieron inicialmente en la prensa gráfica, ya sea en revistas literarias como en diarios de la época. Para nuestra investigación esto significó numerosas aristas con las cuales dialogar. En primer término, examinar y apoyarnos en aquellos estudios que han analizado el género, tanto fantástico como de

ciencia ficción, desde una perspectiva local. Son centrales aquellos trabajos como el de Luis C. Cano en *Intermitente recurrencia* (2006), el libro ya mencionado de Antonio Córdoba Cornejo (2011), los artículos de Luciana Martínez (2009 2010 2015) y Fernando Reati (2006), y, especialmente, la colección *La ciencia ficción en América Latina* (2021) editada por Silvia G. Kurlat Ares y Ezequiel De Rosso. También es importante mencionar las investigaciones realizadas por Rachel Haywood Ferreira en *The Emergence of Latin American Science Fiction* (2011), ya que buscó descartar prejuicios y etiquetas estereotípicas de la ciencia ficción en América Latina mediante la noción de “retroetiquetado”. Estos trabajos nos han permitido elaborar un acercamiento a la obra de Carlos Gardini y su particular uso de los géneros, mediante un enfoque historiográfico que tome parámetros y categorías pensados *para y desde* Argentina y América Latina. Por otra parte, hemos tenido en cuenta la base de muchos de estos estudios, en su perspectiva sociológica: las teorías de la ciencia ficción de autores como Darko Suvin (1979 1988) y Fredric Jameson (2005), que han desarrollado la especificidad de un género desde su naturaleza social e histórica.

Como segunda arista, examinamos y nos posicionamos entre aquellos trabajos que han rescatado el papel de la prensa gráfica como un espacio no sólo de divulgación y consolidación, en este caso de un género marginal, sino también como un soporte que posibilitó el establecimiento de “formaciones culturales” (Williams, 1982 [1981]) en torno a un proyecto editorial y literario común. Entre estos estudios, hemos retomado aquellos que se han enfocado en revistas nacionales de ciencia ficción, como *Más allá*, *El Péndulo*, *Minotauro* o *fanzines* (Martínez, 2009 2010; Delgado, 2012; Capanna, 2018; Abraham, 2018; Constantini, 2020; Quereilhac, 2024).

Otro antecedente y base analítica que nos ha permitido avanzar en nuestra investigación son los estudios que se han hecho, desde la crítica literaria, en torno a los tres períodos que enmarcan nuestro recorte temporal. Para indagar las singularidades que tuvo la literatura nacional durante la dictadura militar argentina y en su etapa de transición democrática, son destacables los trabajos clásicos de Beatriz Sarlo (2005 2007 [1987]), el libro *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina: 1975-1985* (1992) de Fernando O. Reati (1992), el artículo “La narrativa argentina de los años setenta y ochenta” (1993) de Cristina Piña y el trabajo

¿Quién de nosotros escribirá el Facundo?: Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986) realizado por José Luis de Diego (2003). En ellos se analizan tanto los recursos como las estrategias narrativas que emplearon los escritores, y cuál fue la intervención particular en el campo literario, frente a un contexto de crisis, violencia y desarraigo, a la hora de representar una realidad que escapaba a todo intento de racionalidad. Por otro lado, para caracterizar y comprender el impacto que tuvieron las políticas neoliberales en la sociedad, tanto a fines de los años 90 como a partir del 2001, nos fue imprescindible visitar aquellos textos que analizaron la narrativa nacional durante ese período. En especial, se tuvieron en cuenta los trabajos que estudiaron el papel de la policía y las villas miseria (Sarlo, 2001; Saítta, 2006; Forcadell, 2009; Tozzi, 2017), ya que aparecieron como figuras y escenarios centrales en las novelas de Gardini a partir de los años 90. Con respecto a la narración de la crisis, específicamente en la ciencia ficción argentina, es importante mencionar el libro de Fernando O. Reati *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)* de 2006, ya que nos permitió conocer las diferentes representaciones que la literatura argentina hizo de los efectos del neoliberalismo en géneros como la distopía y la novela de ficción anticipatoria.

Como última arista nos concentramos en la importancia que tuvo el cine como un código extralingüístico para la construcción de narrativas rupturistas que cuestionaran una noción de lo real convencional. Para ello examinamos aquellos trabajos que han analizado los vínculos entre cine y literatura (Borges, 1985a [1932]; Eco, 1962; Martínez, 1999; Pérez Villareal, 2001), y también los que indagaron este eje como tema y recurso usado por los escritores argentinos en su experimentación formal (Saítta, 2008; Fontana, 2009; Oubiña, 2009 2010; Aguilar y Jelicié, 2016). Asimismo, hemos tenido en cuenta aquellos estudios más clásicos sobre la construcción artística y sociológica del cine como un hecho cultural y social (Benjamin, 2003 [1935]; Hauser, 1951; Casetti y Di Chio, 1991).

En conjunción, las diferentes aristas estudiadas nos han permitido darle una base y un fundamento a nuestra hipótesis, y nos han permitido elaborar un análisis integral de la obra de Carlos Gardini, en el que se han tenido en cuenta su contexto de producción, los recursos narrativos y extraliterarios, el género utilizado, el campo literario en que se ha inscripto y los vínculos de la literatura con otros soportes.

0.3- Metodología

En cuestiones metodológicas, esta tesis adopta un enfoque que combina las herramientas de la crítica y el análisis literarios con las de la sociología de la literatura, y concibe la literatura integralmente, desde su especificidad artística y también como una actividad social. En este trabajo retomamos la línea iniciada por la vertiente marxista de los Estudios Culturales Británicos identificada con Raymond Williams, sobre todo en sus trabajos *Marxismo y literatura* (2000 [1977]) y *Cultura. Sociología de la comunicación y el arte* (1982 [1981]), así como los planteos de Fredric Jameson (1989 [1981]) y Marc Angenot (2010), y las propuestas de Mijaíl Bajtín (1999), Pierre Bourdieu (2015 [1992]) y Michel Foucault (1979 [1971]). Y, por otro lado, la línea crítica argentina iniciada por Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo (1980 1993 [1983]). El objetivo ha sido *articular* aquellas intersecciones contingentes que han mediado la obra de Gardini en su carácter inherentemente cultural y social, como han sido los procesos históricos, las relaciones dentro del campo literario, la tradición literaria, las matrices de poder, los discursos de época y las transformaciones de los géneros.

En relación con los objetivos propuestos se hizo un trabajo de archivo a partir de la recopilación y lectura de fuentes primarias: los cuentos que Carlos Gardini publicó en la prensa gráfica, como en *La Opinión*, *Clarín*, *El Péndulo*, *Minotauro segunda época*, *Crisis* y *Cuásar*, y los recopilados en sus antologías y libros, *Mi cerebro animal* (1983), *Primera línea* (1983), *Sinfonía cero* (1984), *Juegos malabares* (1984), *Cuentos de Vendavalía* (1994 [1988]), y sus novelas posteriores, entre las que seleccionamos *Los ojos de un dios en celo* (2004 [1996]), *El Libro de las Voces* (2004 [2001]) y *Vórtice* (2002). Cabe mencionar que la tarea conllevó un trabajo arduo de búsqueda y adquisición debido a que se trató de libros que no se han vuelto a reeditar y, en otros casos, que han sido publicados en el extranjero. Con respecto a las revistas, también su recopilación fue compleja, ya que se trata de ejemplares que, aun cuando se vendieron en kioscos, por lo general, terminaron por ser objetos de colección de fanáticos de la época. Y en cuanto a los periódicos, se realizó un trabajo de archivo en diferentes hemerotecas, como fue la de la Biblioteca del Congreso, la Biblioteca Nacional Mariano Moreno y la Hemeroteca de la

Legislatura. Allí no sólo hallamos textos inéditos del autor, sino también diferentes reseñas que se realizaron de Gardini en los años 80, en diarios como *La Opinión*, *Clarín*, *La Nación* y *Buenos Aires Herald*, y la revista *Criterio*. Es importante aclarar que en aquellos casos en los que no conseguimos la versión original de un texto literario, hemos decidido emplear su segunda edición.⁴

Con respecto a las fuentes complementarias, se examinaron, en principio, aquellas entrevistas que realizó el escritor, para completar tanto el perfil de autor como sus relaciones con la tradición literaria y sus vínculos con el campo intelectual. Asimismo, se analizó su trabajo como crítico y traductor, además de cuentista, en las revistas de ciencia ficción, en pos de reconstruir su trayectoria y su participación en una “formación cultural” específica.

En cuanto a la bibliografía que no trató específicamente de Gardini, se tomaron los trabajos críticos de cada tema elegido y aquellos libros que, desde la historia y la política, nos ayudaron a conformar un panorama de la coyuntura sociohistórica.

Por último, se realizó una entrevista al escritor y traductor Marcial Souto, editor de las revistas *El Péndulo* y *Minotauro segunda época*. Éste nos permitió ahondar y adquirir información suplementaria acerca de la labor de Carlos Gardini en dichas revistas, entender las dinámicas editoriales y repensar el rol de la prensa para la divulgación y conformación de un proyecto literario.

0.4- Breve resumen de los capítulos

A razón de las diferentes aristas que buscamos analizar de la obra de Carlos Gardini, establecimos un recorte y conformamos una tesis con una estructura de cuatro partes que nos permitiera examinar detalladamente cada rasgo específico, siempre teniendo presente la interrelación de todos los ejes. En el **Capítulo 1**, nos centramos en introducir la figura de autor de Gardini, realizar un panorama general de su trayectoria, relevar juicios de valor de sus contemporáneos, examinar sus

⁴ Este fue el caso del cuento “Intersección” de la revista *Vigencia* (1980), que no hemos podido hallar. Nos basamos entonces en la versión publicada en la antología *Sinfonía cero* (1984). Lo mismo sucedió con las novelas *Los ojos de un dios en celo* (2004 [1996]) y *El Libro de las Voces* (2004 [2001]), las cuales fueron publicadas inicialmente por Ediciones B. Nova en España, pero la imposibilidad de acceder a ellas nos llevó a emplear la reedición lanzada por Página 12 en 2004, en la que se publicaron ambas novelas como antología.

vínculos con el mercado editorial argentino, y dar cuenta de sus intervenciones en la prensa gráfica, analizando como casos particulares la revista *El Péndulo* y *Minotauro segunda época*.

En el **Capítulo 2**, nos encargamos de asociar la literatura de Gardini con diferentes “géneros de lo insólito”, como el fantástico, la ciencia ficción, el maravilloso, el surrealismo y el realismo mágico, para dar cuenta de la particularidad de una obra que buscó sobrepasar los límites de los moldes analíticos, para dar cuenta de la condición fantasmagórica y artificial de la realidad. Asimismo, analizamos la búsqueda del autor por crear una literatura de “antigénero”, sostenida en la hibridez y en la ruptura. Este objetivo no sólo nos llevó a identificar la dificultad, analítica y editorial, de encasillar su obra en una única etiqueta, sino también a inscribir su narrativa “bastarda” (Gardini, 1996) dentro de una marca identitaria particular de la ciencia ficción argentina, ajena a los parámetros tradicionales extranjeros. Por otro lado, analizar la estructura, el estilo, los tópicos y el efecto de la ciencia ficción en la narrativa de Carlos Gardini nos permitió mostrar la potencialidad histórica e ideológica de un género que se fundamenta en la confrontación y cuestionamiento de la realidad empírica (Suvin, 1979).

En el **Capítulo 3**, nos detuvimos a examinar los diferentes usos que Gardini le dio al fenómeno cinematográfico, como la apelación a temas, referencias, imágenes comunes y recursos para construir su narrativa. Ello nos ha permitido demostrar la conformación de una *visión concéntrica* que, según el autor, está indisolublemente unida al cine, y que permite captar la realidad de una forma *oblicua*, superadora de las convenciones y paradigmas sociohistóricos. Asimismo, hemos analizado cómo el fenómeno cinematográfico también ha aparecido en la obra de Gardini como una forma de redención, que no sólo une narrativamente las historias de personajes divergentes, sino también sirve como un imaginario social alternativo al que aspirar.

Por último, en el **Capítulo 4**, buscamos examinar y relevar los diálogos puntuales que la obra de Gardini hizo con su contexto político de producción. Es por esta razón que nos detuvimos en tres figuras centrales, junto con sus espacios particulares de acción: las Fuerzas Armadas, los combatientes de Malvinas y la policía. Esto no sólo nos permitió dar cuenta de los tres períodos que atraviesa la obra seleccionada –dictadura, transición democrática y crisis del 2001– sino también

encontrar continuidades y transformaciones dentro de la obra del autor, a razón del cambio de época. Por otro lado, al focalizar en estas figuras, pudimos describir cómo el autor representó de forma irónica a los agentes de poder para desarticular su ideario patriótico, al mostrar las contradicciones de sus actos y sus efectos nocivos. Finalmente, en la última sección del capítulo, nos centramos en el cuestionamiento que realizó el escritor de las prácticas discursivas hegemónicas del momento con una apuesta literaria por desarrollar narrativas que se sostuvieran de lo heterogéneo, lo abierto y lo rupturista, como una alternativa simbólica a la univocidad y homogeneidad castrense.

Finalmente, en las **Conclusiones**, abarcamos los diferentes resultados obtenidos a lo largo de la investigación e incluimos las nuevas incógnitas y áreas de vacancia que este trabajo deja abiertas para un futuro estudio.

Capítulo 1. Carlos Gardini en el campo literario argentino

1.1. Introducción

“La Argentina tiene la tendencia, compartida en muchas partes, de dejar de lado por completo a sus escritores sabios. [...] La muerte de Gardini no redujo el impulso de esta comprobación banal”.

(Luis Chitarroni, en “Carlos Gardini, el escritor sabio”)

Cuando se busca llevar a cabo un relevamiento de la figura de Carlos Gardini en el campo literario argentino, aparecen inicialmente dos dificultades. En primer lugar, abordar la amplia extensión y versatilidad de la obra del escritor, que está constituida de más de dieciséis libros, sin sumar la publicación de sus cuentos en diferentes revistas literarias, periódicos y antologías del país. En segundo lugar, y a pesar de esa amplitud, tener que enfrentarse al escaso número de estudios críticos que se han focalizado en un autor tan prolífico.⁵ Esta desatención podemos asociarla, en parte, al espacio que tuvo la ciencia ficción en la academia, que, hasta hace un tiempo atrás, asoció el género con un cierto prejuicio sobre lo popular o con un origen *pulp*, de baja calidad (Abraham, 2018). A esta marginalidad también puede vincularse la gran indiferencia que tuvieron las editoriales locales frente a la producción de Gardini, quien se vio en la necesidad de publicar la mayoría de sus novelas en España o en revistas *online* como *Axxón* o *Cuásar*.

En búsqueda de sortear esta contradicción, en este capítulo, intentaremos repensar la relevancia de Gardini a partir de reposicionar su figura en el campo literario. Para ello, daremos cuenta de aquellos espacios en los que se ha reseñado y referenciado su obra, examinaremos con qué género se la ha asociado y cuál fue su contribución específica en la literatura argentina. Para llevar a cabo este examen, dividimos el capítulo en dos secciones: 1- Carlos Gardini, la figura de un escritor centrífugo y 2- El rol de Carlos Gardini en la prensa gráfica: en torno a las revistas *El Péndulo* y *Minotauro segunda época*. El objetivo central será realizar un panorama

⁵ Ya hemos hecho mención en la introducción de aquellos estudios que han tomado la obra de Gardini, como es el caso de Antonio Córdoba Cornejo (2011 2021), o los artículos que se han focalizado en su cuento “Primera línea” (Pérez Rasetti, 2002; Segade, 2014; Martínez, 2017; Pisani, 2017; Svetliza, 2018; Souto, 2018; García Hernández, 2020).

general de su trayectoria, que nos permita relevar los diferentes lugares de intervención, introducirnos en su figura de autor y, así, resignificar la posición relegada que ha tenido este escritor hasta el momento. Es importante resaltar que, aunque busquemos un examen generalizado del autor, en esta tesis hacemos foco en lo que describimos como la primera etapa de su obra y el principio de la segunda; esto se debe a que nuestro recorte temporal va de 1978 al 2002, y deja por fuera los últimos catorce años de su producción.

1.2. Carlos Gardini, la figura de un escritor centrífugo

Carlos Gardini nació el 28 de agosto de 1948 y falleció el 1 de marzo de 2017, en Buenos Aires. Su infancia transcurrió entre Villa Bosch y Villa Devoto, con su padre, obrero textil, y su madre, modista. Sus estudios se focalizaron en los idiomas, entre los que perfeccionó el inglés, el francés y el italiano, lo que lo llevaría luego a su trabajo como traductor. Pasó un tiempo como estudiante de Letras en la Universidad de Buenos Aires, pero según sus palabras, “el mundo académico no estaba hecho para mí, o viceversa” (Gardini, 1996: 115). De ahí, sin embargo, rescató la enseñanza de profesores como Conrado Eggers Lan y Héctor Ciocchini y, sobre todo, su gran amistad con Jaime Rest, con quien también colaboraría en el libro *La vida privada y otros relatos* de Henry James y contribuiría, asimismo, en los estudios del propio Rest acerca de Jorge Luis Borges. Por otro lado, destacó entre sus principales lecturas a Kurt Vonnegut, H. G. Wells, Ray Bradbury, Dan Simmons, William Shakespeare, Jorge Luis Borges y Julio Cortázar. Y como pasiones no literarias, mencionó su predilección por la música clásica, como la de Kitaro y Mike Oldfield, y el cine, como fueron las películas de los hermanos Coen, David Lynch, Clint Eastwood, Walter Hill, Alain Resnais, Sergio Leone y James Cameron; ambas aficiones serán centrales en la obra de Gardini, ya que constantemente aparecerán como recursos a la hora de conformar sus estructuras y temas narrativos.⁶

Podemos decir que consideró como su trabajo el de traductor, que fue su fuente principal de ingreso: a la escritura la concebía como una actividad paralela, aun cuando ambas labores se influían mutuamente. Las traducciones fueron

⁶ En el capítulo 3, focalizaremos específicamente en la presencia integral del fenómeno cinematográfico en su obra.

numerosas y de gran diversidad; Gardini tradujo desde autores como William Shakespeare, Charles Dickens, Joseph Conrad, Italo Calvino, Georges Perec y Henry James, a escritores pertenecientes a la ciencia ficción como Dan Simmons, Ursula Le Guin, Kurt Vonnegut, J. G. Ballard, Robert Silverberg, Damon Knight, Roger Zelazny, etc. Incluso, fue más allá del ámbito literario, y tradujo obras científicas y de filosofía, como *El pensamiento de Prigogine* (2000) de Arnaud Spire, *Memorias para Paul de Man* (1989) de Jaques Derrida, *Meditaciones sobre la vida* (2002) de Robert Nozick y *Sobre la fotografía* (1996) de Susan Sontag.

En lo que se trata de su labor como escritor, su primera publicación fue “Los monstruos” en el *Suplemento cultural de La Opinión*, el 23 de julio de 1978 (ver Anexo nº 3), inicio que veremos ha sido descartado por el propio autor. A este relato, le siguieron, en 1980, la publicación de “Crónica de Ciudad Alba” en el diario *Convicción*, y “El mensajero del emperador” e “Intersección” en la revista *Vigencia*. A lo largo de toda su trayectoria, mantuvo la constancia de publicar sus cuentos en la prensa gráfica: *Sinergia*, *Clarín*, *La Voz del Interior*, *Crisis*, *Axxón*, *Cuásar*, *El Péndulo* y *Minotauro segunda época*. Pero también logró publicar sus propios libros como *Mi cerebro animal* (1983) y *Juegos malabares* (1984) en *Minotauro*, *Primera línea* (1983) y *Cuentos de Vendavalía* (1994 [1988]) en *Sudamericana*, y *Sinfonía cero* (1984) en *Riesa*.⁷ El resto de sus novelas de los años 90 en adelante (ver listado en Anexo nº 1), sobre todo, fueron publicadas originalmente *online*, en la revista *Axxón*, o en editoriales españolas como *Transversal*, *Ediciones B*, *Nova* y *Bibliópolis*.

Podemos ubicar su extensa producción en la categoría de la “literatura de lo insólito” (Abraham, 2017), ya que su narrativa osciló entre géneros como el fantástico, la ciencia ficción, el maravilloso, el surrealismo e, incluso, el realismo mágico. Esta diversidad es la que llevó, muchas veces, a una gran dificultad editorial de encasillar su obra. Como veremos a lo largo de la tesis, se lo describió a Gardini como un representante categórico de la ciencia ficción, o en palabras de Pablo Capanna: “el único escritor argentino que se ha consagrado enteramente a la ciencia ficción” (2004: 5). Y es esto lo que no sólo le valió su incorporación en diferentes

⁷ Es importante mencionar que las publicaciones de sus libros en *Minotauro* formaron parte del proyecto editorial que Marcial Souto le propuso a Paco Porrúa, desarrollado junto con la revista *Minotauro segunda época*, como veremos en la próxima sección.

antologías del género –*La Ciencia ficción en la Argentina: antología crítica* (1985), *El cuento argentino de ciencia ficción: Antología* (1995), *Buenos Aires 2033. Cuentos sobre la ciudad del futuro* (2006) o *Relatos fantásticos y de ciencia ficción argentinos* (2017)– sino que también llevó al diario *Clarín* a incluirlo en su suplemento especial de ciencia ficción, el 18 de julio de 1985 (ver Anexo nº 4). En esta publicación queremos detenernos tanto por la excepcionalidad de un lanzamiento de esta envergadura acerca de este género, y en esa época, como por la posición en la que se coloca al autor.

Este diario publica en su sección de “Cultura y nación”, *cinco* relatos inéditos de *cinco* escritores argentinos a los que describe como *consagrados*: Enrique Anderson Imbert, Juan-Jacobo Bajarlía, Antonio Di Benedetto, Carlos Gardini y Angélica Gorodisher; autores a los que, generalmente, en los primeros tres casos, se ha vinculado más al género fantástico. Otra particularidad de este suplemento es la decisión editorial de incluir un dibujo de Jorge Luis Borges en su tapa. Esto no se debe a una inclusión de un texto del autor, sino a dos motivos: uno, la incorporación de la reseña de Eduardo Aranibar acerca de tres libros en los que se entrevista a Borges, como *Borges en diálogo* (1985) de Osvaldo Ferrari, *Conversaciones con Borges* (1985) de Roberto Alifano y *Borges, sus días y su tiempo* (1985) de María Esther Vázquez. Y, en segundo lugar, la búsqueda por legitimar el género al asociarlo a una figura canónica. Incluso, en la presentación de la tapa se detalla: “Jorge Luis Borges demostraría, por su parte, que los límites del género son lo suficientemente amplios como para permitir el ingreso en él del sesgo porteño, melancólico y a veces sutilmente humorístico” (1985). Cabe destacar que en esta publicación aparece la distinción acertada de identificar la particularidad e hibridez del género en la literatura local, que detallaremos en el siguiente capítulo, y también de destacar su presencia temprana en las letras argentinas, como es el caso de *El viaje maravilloso del señor Nic-Nac* (1875, 1876) de Eduardo L. Holmberg. Con respecto a Gardini, se publica un cuento inédito que nunca se reeditó, “En el desierto” (ver Anexo nº 5). En él, aparece una temática constante en la obra del autor: la creación del mundo y los límites difusos entre diferentes planos de la realidad.

La inclusión del nombre de Carlos Gardini como representante de la ciencia ficción parece bastante peculiar, cuando se tiene en cuenta que, un año antes y en este mismo diario, se había reseñado uno de sus libros dentro de la literatura fantástica,

como veremos más adelante. Sin embargo, esto irá en consonancia no sólo con el carácter heterogéneo que caracterizará a este género en el país, sino también por la propia indeterminación genérica que siempre singularizó a la obra del autor. Como definió Luis Pestarini: “Gardini representa una nueva etapa evolutiva de la literatura fantástica (que incluye la ciencia ficción) que suma temas, recursos y, esencialmente, la relaciona con la cultura clásica” (2018: 10). Más allá de la problemática del encasillamiento, su obra se caracterizó por una versatilidad y amplitud temática y narrativa, y una búsqueda constante por capturar el aspecto escurridizo, irreal y fantasmagórico de la realidad; a la vez que se percibe en ella su naturaleza de *escritor sabio*, preocupado por la configuración del lenguaje y en un diálogo directo con una biblioteca extensa, que se plasma en los paradigmas y temáticas desarrollados en su producción; una particularidad que creemos estuvo vinculada intrínsecamente con su trabajo como traductor polifacético.

Otro aspecto que cabe destacar del autor también son las numerosas distinciones que obtuvo Gardini, especialmente en el extranjero. El premio más importante otorgado en Argentina, que catapultó su carrera como escritor, fue el Primer Concurso de Cuento Argentino por su relato “Primera línea”, en un certamen organizado por el Círculo de Lectores.⁸ Por otro lado, recibió *tres* veces una de las distinciones más importantes a la ciencia ficción en Europa, el Premio UPC de Ciencia Ficción de la Universidad Politécnica de Catalunya, por sus novelas *Los ojos de un dios en celo*, *El Libro de las Voces* y *Belcebú en llamas*. También recibió becas para estudiar en Estados Unidos, menciones en revistas y otros méritos literarios (ver listado completo en Anexo nº2). A este reconocimiento internacional, hay que agregar la traducción de sus diferentes producciones al inglés, al italiano, al francés e incluso al japonés.

A pesar de la apreciación significativa que logró en otros países a lo largo de toda su trayectoria, podemos decir que en Argentina su mayor notoriedad se concentró en la década del 80, en los años posteriores al Primer Concurso de Cuento Argentino. Éste logró también, por el diálogo directo del relato con la Guerra de Malvinas y la realidad local, la futura mención y reseña de sus primeros libros en

⁸ Este concurso de 1982 tuvo como jurados a Jorge Luis Borges, Jorge Lafforgue, Josefina Delgado, José Donoso y Enrique Pezzoni. Entre sus ganadores encontramos a escritores como Hugo Foguet, Alan Pauls, Ricardo Piglia, y Antonio Di Benedetto, lo que permitió que el nombre de Gardini obtuviera mayor reconocimiento.

distintas publicaciones de los diarios más importantes del país, como *Clarín* y *La Nación*. A continuación, haremos un relevamiento de distintas alusiones del momento para dar cuenta de las principales características que se resaltaron de la obra del autor y las etiquetas que se utilizaron para describir su producción.

Como primer ejemplo tomaremos la reseña “El peso de lo real”, publicada por Luis F. Nuñez,⁹ en el diario *La Nación*, el domingo 17 de julio de 1983. Aquí se comentará el libro *Mi cerebro animal* (1983), tres meses después de su publicación por la editorial Minotauro (ver Anexo nº 6). En este caso, la reseña comienza por destacar una tendencia narrativa en la literatura local del último tiempo por “indagar en la realidad nacional y, también, por la sintomática recurrencia a temas sombríos” (1983: 5), a causa de la experiencia de un contexto nacional de atmósfera enrarecida. Es en esta tendencia en donde ubica el libro de Carlos Gardini, “conocido traductor literario” (1983: 5), ya que pueden asociarse sus cuentos indefectiblemente con la realidad sombría local. En palabras de Nuñez: “si bien no hay referencias concretas al país o *al* tal o cual suceso, sus cuentos se nutren en los múltiples aspectos negativos por los que atravesó o atraviesa esta aturdida Argentina” (1983: 5. La cursiva es propia). Del libro resaltaré los cuentos “Travesía” y “Teatro de operaciones”.¹⁰

Queremos mencionar que, en *La Nación*, previamente a la aparición de esta reseña, también había sido publicitada la revista *Minotauro segunda época* en su primer número, el domingo 10 de abril de 1983 (ver Anexo nº 7).¹¹ Y también los libros *Para bajar a un pozo de estrellas* (1983) de Marcial Souto y *Mi cerebro animal* como publicidad realizada por Sudamericana en la misma sección a la semana siguiente, en el 17 de abril (ver Anexo nº 8). Cabe aclarar que, aquí, el libro de Gardini fue etiquetado bajo el género de la literatura *fantástica*. Por último,

⁹ Es importante mencionar que el mismo autor, Luis F. Nuñez, también publicó en la revista *Criterio*, segundo lugar de aparición de una reseña sobre Gardini; una coincidencia que no nos parece aleatoria.

¹⁰ Es interesante ver cómo el autor de la reseña describe la temática del cuento “Teatro de operaciones” como la historia de un “grupo de guerrilleros rurales, empujados por un inconcebible afán de matar” (1983: 5). Cuando, se trata, en realidad, del “afán de matar” de un ejército imperialista frente a comunidades rurales, en una alusión directa a la Guerra de Vietnam (ver análisis en el capítulo 4).

¹¹ Como nos ha explicado Marcial Souto en nuestra entrevista, esto se debió a que “Sudamericana tenía un aviso mensual en el diario *La Nación*, que era como una cosa más institucional. Sudamericana te anunciaba las novedades de ese mes. Ésta era socia de Minotauro, y tenía la mitad de la editorial. Además, Paco Porrúa fue el director literario de Sudamericana, por eso iban mezcladas las publicidades” (2024).

aparecerá, en ese mismo año, la publicidad de Sudamericana de la próxima antología del autor, *Primera línea*, en diciembre de 1983 (ver Anexo n° 9); en este caso, se resaltarán la aparición del cuento ganador y se detallarán los nombres del jurado del Primer Concurso de Cuento Argentino.

Como una segunda reseña a Gardini, elegimos la publicada en la revista *Criterio*,¹² el 28 de julio de 1983 (ver Anexo n° 10). Aquí Jorge Urien Berri también escribe sobre el libro *Mi cerebro animal*; para ello, relata brevemente los diferentes cuentos de la antología, y hace hincapié en cómo Gardini constantemente “recorre el espectro de la violencia individual, del estado, bélica y psicológica, valiéndose de la *ficción especulativa, de las formas de la literatura fantástica y del realismo psicológico*” (1983: 391. La cursiva es propia), a la vez que desarrolla un claro escepticismo y deshumanización en sus personajes. Otros dos factores aparecen resaltados sobre el autor y su obra: en principio, la obtención del premio del Primer Concurso de Cuento Argentino, y, por otro lado, el diálogo posible de sus cuentos con la realidad argentina, específicamente, la presencia en “Escalada” de los discursos de las Fuerzas Armadas en la Guerra de Malvinas. Destacamos ambos factores, ya que son los que en su mayoría reaparecerán en los comentarios, ensayos y análisis que se realizarán acerca de este escritor en el país, especialmente en los años 80. Cabe preguntarse a qué se debe la aparición de Gardini en una revista como *Criterio*. Pues, este tipo de publicación no fue excepcional, sino que continuó con la línea de producciones de lo *insólito* que aparecieron en el apartado de reseñas de cine y de libros durante los diferentes números de la revista en 1983; entre ellas estuvieron las películas *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott y *E.T.* (1982) de Steven Spielberg, y libros como *Sobre la ciencia ficción* (1982 [1981]) de Isaac Asimov y *Aguas Salobres* (1983) de Mario Levrero. La mención de este escritor uruguayo nos lleva a asociarlo a otras figuras que aparecieron en *Criterio*, y que tuvieron un vínculo directo con *El Péndulo*, Pablo Capanna y Elvio Gandolfo. La referencia al primero es central, ya que creemos que pudo dar origen a la reseña de Gardini. Capanna trabajó en *Criterio*, desde 1971 a 2001, como editorialista y luego como

¹² *Criterio* es una revista quincenal que, desde 1928, funciona como medio de difusión de la doctrina católica y que sostiene posiciones políticas de derecha. En los diferentes números no sólo se abordaron temáticas religiosas, sino también comentarios y reflexiones acerca de la moral, la economía y el estado de la política del momento, como fue el caso de la Guerra de Malvinas y los militares a lo largo de diferentes números de 1983; año de aparición de la reseña a Carlos Gardini.

vicepresidente, a la vez que integró el Consejo de Redacción. Asimismo, reseñó libros religiosos, de filosofía y también sobre la ciencia ficción, sobre Asimov y el género de las historietas filosóficas. En el caso de Elvio Gandolfo, su mención apareció en la reseña de Jorge Urien Berri sobre *La reina de las nieves* (1960). Por otro lado, Gandolfo fue autor de reseñas sobre *El mundo ha vivido equivocado* de Roberto Fontanarrosa (1982) y *Grandes sueños* (1982) de María de Monserrat. Creemos que la conjunción de todos estos nombres –Gardini, Gandolfo y Levrero– tuvo mucho que ver con el papel de Capanna dentro de la revista.

La siguiente reseña fue publicada por Eduardo Aranibar en el diario *Buenos Aires Herald*, el 15 de enero de 1984, con el título “Phantasmagorical view of Malvinas war” (“Mirada fantasmagórica de la Guerra de Malvinas”). Aquí, nuevamente, se hará mención del premio obtenido por “Primera línea”, que es fechado erróneamente un año antes, en vez de en 1982. Otro factor importante es que se especificará el papel de Gardini como traductor de autores británicos y estadounidenses tradicionales (Robert Graves, W. H. Auden, William Shakespeare, Herman Melville, Henry James), un dato que no es menor al tratarse de un diario en lengua inglesa. Con respecto a su narrativa, como ya lo introduce su título, el foco estará en la Guerra de Malvinas y su asociación con el cuento “Primera línea”. Por otro lado, Aranibar citará la frase “la vida es un mal sueño sin identidades” de “La meca de nuestros sueños” para dar cuenta de la dimensión “inusualmente realista” de otro relato, “Fuerza de ocupación”, que también puede asociarse al conflicto bélico ya mencionado.¹³ Este vínculo directo con la guerra, acompañado del encabezamiento tan llamativo, vuelve a demostrar la importancia que tuvo vincular a Gardini con el contexto sociopolítico del momento.

Como último ejemplo queremos tomar “De lo cotidiano a lo irracional”, reseña publicada por Jorge Carnevale en el diario *Clarín*, el jueves 2 de febrero de 1984. A diferencia de los casos anteriores, el autor comentará el libro *Primera línea*, publicado en noviembre del año anterior por Sudamericana. Un rasgo inicial que sorprende al ver la reseña es el espacio que se le otorgó, casi mitad de carilla (ver Anexo nº 11). En segundo lugar, la elección de acompañar su publicación con una foto del escritor, y no de su libro. Más allá de estas decisiones editoriales, la reseña

¹³ La posible asociación de la Guerra de Malvinas con “Primera Línea” y “Fuerza de ocupación” será analizada en detalle en el capítulo 4.

comienza con un análisis literario de estilo más academicista; se cita como fuentes a Tzvetan Todorov y Roger Caillois para enmarcar el libro dentro de “esa literatura siempre inquietante que ocupa el ambiguo espacio que va de lo cotidiano a lo irracional” (1984: 6), la literatura fantástica; una inscripción que ya había sido adelantada con el título de la reseña. A continuación se traza un breve panorama de los diferentes cuentos, en los que se resalta el desarrollo de temáticas como la pesadilla permanente de lo cotidiano y la despersonalización de la guerra, y el uso de “la metáfora de un entorno descompuesto y condenado” (1984: 6) al describir a un ejército de mutilados.¹⁴ Al final, Carnevale volverá a hacer hincapié en la inscripción genérica: “en todo momento, el discurso ‘fantástico’ de Gardini refiere a lo inmediato” (1984: 6).

Si repasamos las cuatro reseñas analizadas podemos destacar tres factores importantes: la mención del premio por “Primera línea”, el vínculo de los relatos con su contexto de producción y la inscripción de los libros, sobre todo, en la literatura fantástica. Esto es central por varios puntos: en principio, porque creemos que el premio fue lo que le dio notoriedad como figura en los años 80. En segundo lugar, porque el diálogo con la realidad extratextual se volvió un incentivo para atraer al posible lector a un tipo de narrativa no realista. Y, por último, porque en estas reseñas, la inscripción dentro de la literatura fantástica se aleja de la asociación que se hizo con la ciencia ficción en *Clarín*, en 1985, y con el encasillamiento genérico que se hará, años más tarde, en el resto del campo literario; tomaremos tres casos para realizar una comparación adecuada.

El primero es la aparición de la reseña de Daniel Sentinelli en la revista *Babel*, nº 2, en mayo de 1988. Aquí se comenta la compilación *Historia de la Fragua y otros inventos*, publicada en marzo de ese mismo año por Ultramar, a razón del certamen lanzado por *El Péndulo* como “Primer Concurso Internacional Ultramar/ El Péndulo”.¹⁵ En esta reseña se presenta brevemente la revista *El Péndulo*; si bien se la inscribe “dentro del amplio espectro literario que cabe (o es forzado a entrar) en el cajón rotulado ciencia ficción”, se advierte también que “El Péndulo se ha

¹⁴ En este caso, se retoma la trama del cuento “Primera línea” como metáfora, pero no se alude en ningún momento a la Guerra de Malvinas, como sí sucedía en la reseña de *Buenos Aires Herald*.

¹⁵ Este concurso fue anunciado en el último número de la revista *El Péndulo* (1987) y contó con un jurado integrado por Marcial Souto, Nicolás Steib y Pablo Capanna. Entre los ganadores, además de Carlos Gardini, estuvieron Guillermo Boido, Angélica Gorodisher, Marcelo Figueras, Mónica López Ocón, Carlos Gabriel Schapira, Fernando U. Segovia y Carlos Suchowolski.

caracterizado por mantenerse a ambos lados de la difusa línea que marca la diferencia entre ésta y la fantasía” (1988: 11). Y, luego, se prosigue a nombrar los diferentes cuentos que constituyeron la antología. Es interesante cómo Sentinelli vinculó el cuento de Carlos Gardini, “La era de Acuario”, con *La guerra interminable* de Joe Haldeman, asociación que retomaremos en el capítulo 4. No parece aleatoria esta referencia en el marco de la edición de este número de *Babel*, destinada a la “narrativa americana sobre Vietnam”, como se especifica en la tapa.

El nombre de Gardini no sólo aparecerá incluido en esta antología, sino también en la sección “Recienvenidos”, en la descripción del libro *El espejo oscuro*, una compilación de Roberto Dulce acerca del arte y la literatura fantástica, en la que se encuentran autores como el propio Gardini, con su cuento “Hawskville”, Algernon Blackwood, Walter de la Mare y Mary Wilkins-Freeman. Y, por último, se lo nombrará como traductor del libro *Los grandes cuentos de ciencia ficción* compilados por Asimov y Martin Greenberg.

Aun cuando no existió una reseña específica del autor en *Babel*, la asociación indirecta con la ciencia ficción aparece con su inscripción en *El Péndulo*, el vínculo con Joe Haldeman, un escritor antibélico del género, y su traducción de una compilación de ciencia ficción.

El siguiente caso que queremos analizar es la aparición de la figura de Gardini en la revista *Crisis*, nº67, de 1989. Aquí no sólo se lo incluyó como representante característico del tipo de ciencia ficción realizada en Argentina, sino que se publicó su cuento “Los muertos”, junto con “Carteles” de Sergio Gaut vel Hartman, como ejemplo de ello. Empecemos con la primera mención. Pablo Fuentes, en su ensayo crítico “Ciencia ficción en la Argentina: la extraña fuerza de los nuevos”, busca avanzar en una caracterización de este *movimiento* literario, de nuevos escritores, en los que los límites se vuelven difusos debido a su ubicación fronteriza con el fantástico. En este grupo encontrará como puntos de contacto “la utilización metafórica del género, el escaso interés por la tecnología, la ausencia de tono épico, un sentido crítico que no elude la referencia a la realidad traumática del país y la búsqueda de un tono propio” (Fuentes, 1989: 67). A esta innovación del género, que ve sintetizada en los autores argentinos en torno a la revista *El Péndulo*, la vincula con lo que se entiende por “ficción especulativa” dentro de la ciencia ficción, “caracterizada por el abandono de la obsesión por lo tecnológico y las

llamadas ciencias duras [...], por la utilización poética de las imágenes del género, la crítica social y la indagación del ‘espacio interior’” (1989: 68). Esta etiqueta, que para Capanna (2007) sirvió más para sortear dificultades editoriales que para describir profundamente una narrativa, permitiría definir la obra de Carlos Gardini de ese momento, principalmente, por su vínculo con la experiencia histórica reciente. Si bien la ubicación de los cuentos de Gardini dentro de la particular ciencia ficción es acertada, no obstante, creemos que la elección de “Los muertos” como ejemplo complejizaría su inscripción, debido a que lo consideramos un caso más típico del modo fantástico empleado por el autor (ver análisis en capítulo 2). Sin embargo, la decisión va en consonancia con las dificultades genéricas que constantemente hemos de resaltar en la obra de Gardini.

Como una última asociación de este escritor y la ciencia ficción dentro del campo literario, queremos destacar el artículo “El otro lado de la ficción: ciencia ficción” de Guillermo García, publicado dentro del volumen 10 de la *Historia crítica de la literatura argentina*, dirigida por Noé Jitrik. La aparición de Gardini en esta historia literaria demuestra la importancia del autor dentro del género; en palabras de Fuentes: “será Carlos Gardini –*acaso la figura central de la ciencia ficción argentina de la década de 1980*– quien dé una personalísima y trágica visión del hibridaje corporal-tecnológico” (1999: 322. La cursiva es propia); una calificación que está vinculada directamente con “Primera línea”. Creemos que la inscripción de Gardini en el género, en este caso, se debe más a su asociación con su cuento ganador que con una caracterización típica de su obra en los años 80, que fue más tendientemente fantástica a diferencia de las décadas siguientes. Por otra parte, se menciona la novela corta *Sinfonía cero*, a la cual volveremos en el siguiente capítulo, como un ejemplo de ficción especulativa, en la que conviven la ciencia y la metafísica; un subgénero en el que García incorpora a Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Julio Cortázar, Angélica Gorodisher y Eduardo Golligorsky.

Como mención final queremos añadir la presencia de Gardini como figura representativa de la ciencia ficción argentina también en los libros *Latin American Science Fiction Writers. An A-to-Z Guide* (2004) de Darrel B. Lockhart y en *Science Fiction Rebels. The Story of the Science-Fiction. Magazines from 1981 to 1990* (2016) de Mike Ashley, en su anexo de escritores de lengua no inglesa.

Como podemos ver, dentro de los estudios literarios generalmente se ha identificado a Gardini como un representante de la ciencia ficción argentina de los años 80. Consideramos que, en muchos casos, esto ha sido consecuencia del reconocimiento que generó “Primera línea” y su inscripción contundente dentro de la ciencia ficción, debido al elemento tecnológico y político del cuento. Asimismo, es dentro de la crítica literaria en donde este relato cobró también mayor importancia, especialmente por su diálogo con la Guerra de Malvinas (Pérez Rasetti, 2002; Segade, 2014; Martínez, 2017; Pisani, 2017; Svetliza, 2018; Souto, 2018; García Hernández, 2020). Otro factor que ha sido determinante en su inscripción genérica fue su colaboración en las principales revistas del género en la década del 80, como fueron *El Péndulo* y *Minotauro segunda época*, en su rol de traductor, ensayista y cuentista.

Para concluir esta primera parte queremos destacar que, aun si en las décadas siguientes el nombre de Gardini se mantuvo en la prensa gráfica, en diarios como *Página 12*, *Perfil* y *La Nación*, por lo general se trató de casos muy puntuales. Por ejemplo, en el primer diario mencionado la aparición de Gardini se debió específicamente a la publicación de la antología *El libro de las voces* en la editorial *Página 12* en 2004. En los otros diarios, la presencia del autor se debió a su reciente fallecimiento. La mención de Gardini en Argentina, en los últimos años, se volvió esporádica y marginal, limitada mayormente a entrevistas o estudios en revistas especializadas del género, como *Cuásar*, *Axxón* o *Quinta dimensión*, incluso cuando el autor siguió publicando hasta 2016.

Como hemos adelantado, gran parte de esta marginalidad se debió a los prejuicios vinculados al género y la indiferencia de las editoriales argentinas, lo que pone de manifiesto las relaciones de poder y la legitimación que sostienen el campo artístico, tal como ha desarrollado Pierre Bourdieu (2002 [1966]). Sin embargo, pese a ese posicionamiento periférico, creemos que la relevancia de Gardini dentro de la literatura argentina debe reevaluarse. Esto no sólo por sus aportes incuestionables a la ciencia ficción, sino también por su innovación creativa en el fantástico local, o en palabras de Pestarini, por representar “una nueva etapa evolutiva de la literatura fantástica” (2018: 10). Retomar su obra se vuelve necesario para seguir avanzando tanto en el estudio de los géneros en Argentina como en las interrelaciones de la literatura con la prensa gráfica.

1.3. El rol de Carlos Gardini en la prensa gráfica: en torno a las revistas *El Péndulo* y *Minotauro segunda época*.

“Una revista te muestra una variedad de cosas, y si está bien hecha y logra la atención de unos cuantos, termina produciendo un cambio”.

(Marcial Souto, Entrevista realizada para esta tesis)

Como hemos visto, para estudiar la figura de Carlos Gardini es necesario examinar el papel que tuvo en revistas como *El Péndulo* y *Minotauro segunda época*. La colaboración del autor con estos espacios no fue menor (ver Anexo nº12), por lo que es indispensable no sólo relevar la intervención de Gardini en estas revistas, sino también porque el proyecto literario construido en estas publicaciones estuvo en consonancia directa con los ideales de escritura que pretendió desarrollar el autor en su obra.

Antes de ingresar en las revistas mencionadas, y en el desarrollo cúlmine del proyecto editorial de Marcial Souto en la década del 80, hay que introducir las primeras formulaciones que le precedieron en los años 70, debido a la temprana intervención de Carlos Gardini en ellas. En principio, Marcial Souto, escritor, traductor y editor, tuvo como una primera propuesta editorial: *La Revista de Ciencia Ficción y Fantasía* (1976, 1977), publicada por Ediciones Orión. En este breve proyecto, de tan sólo tres números, se buscó importar textos de revistas como *Galaxy* (1950-1980) o *If* (1952-1974) y mantener la línea iniciada en *Minotauro* (1964-1968) por Paco Porrúa con su publicación de la “ciencia ficción blanda” vinculada a la *New Wave*,¹⁶ con su especulación sociológica y psicológica; entre los escritores traducidos aparecieron Ray Bradbury, Theodore Sturgeon, Cordwainer Smith. Gardini participó en este proyecto únicamente como traductor de los cuentos “Cómo servirlo al hombre” (1950) de Damon Knight y “La danza del sol” (1969) y “Buenas noticias

¹⁶ *New Wave* fue un movimiento dentro de la ciencia ficción que se caracterizó por una narrativa de corte experimental que pretendía explorar los aspectos psicológicos y sociológicos del ser humano, es decir, que enfatizó en lo que J. G. Ballard llamó el “espacio interior”. Esta estética se conformó como una mezcla que combinaba las influencias surrealistas con una ciencia ficción proclive a la apelación a lo fantástico y lo maravilloso.

del Vaticano” (1971) de Robert Silverberg.¹⁷ La siguiente tentativa de Souto fue la revista *Entropía* en junio de 1978, de un único ejemplar, que puede entenderse como la cuarta entrega del proyecto anterior; aquí se publicaron cuentos de Cordwainer Smith, Fritz Leiber, Brian Aldiss, Damon Knight, Mario Levrero y Rogelio Ramos Signes.

Ambas revistas pueden concebirse como una antesala de lo que serían luego los proyectos en torno a *El Péndulo* y *Minotauro segunda época*, en la siguiente década. En lo que respecta a la primera de estas revistas, podemos decir que, como lo predijo su nombre, tuvo varios vaivenes en su camino. La primera tentativa fue en 1975, cuando Marcial Souto, como creador y futuro director editorial, se acercó a Andrés Cascioli, quien entonces dirigía *Chaupinela*, con la idea de crear una revista de ciencia ficción y fantasía. Sin embargo, a causa del Rodrigazo fue necesario interrumpir el proyecto. Recién en 1979 surgió una nueva prueba piloto con el título *Suplemento de Hum® y Ciencia Ficción*, editada por Ediciones de la Urraca como un anexo de la revista *Hum®*; pero sus dos únicos números tampoco resultaron exitosos. En septiembre de ese mismo año aparecerá, de forma independiente, la primera época de *El Péndulo*, que constó de cuatro números mensuales; en ella se avistaba lo que la revista llegaría ser, pero aún su estructura era indefinida por esa doble línea entre narrativa de género (fantástico, terror) y el lado más humorístico (con orientación de Cascioli), con la tira de Inodoro Pereyra y “Las puertitas del Sr. López” de Carlos Trillo y Horacio Altuna. Incluso, según lo desarrollado por Marcial Souto en nuestra entrevista (Ver Anexo n°14), el que diseñó y se encargó de casi la totalidad del proyecto fue Cascioli, salvo por la búsqueda y traducción de cuentos que corrió por parte de Souto. También esta tentativa llegó a su fin. Es importante resaltar que la intervención de Carlos Gardini en este proyecto fue nula. Por el contrario, recién aparecerá como figura central en la siguiente época de *El Péndulo*, de 1981 a 1982; de esta edición se publicaron, a lo largo de dos años, diez números.

Esta vez el control y poder de decisión fue por completo de Souto. La estructuración como revista literaria fue más definida, su formato libro constó de 130 páginas (excepto por la edición especial en la que se publicó *El lugar* de Mario

¹⁷ En palabras de Marcial Souto: “Ahí es cuando empecé a hacer algo con Gardini. Y él trabajaba muy rápido, y no frustraba. Era un malabarista, con numerosas cosas simultáneas. Y cumplía siempre con todas” (Entrevista para la tesis, 2024).

Levrero, de forma completa). La revista estaba integrada por alrededor de seis cuentos, los artículos que ensayaban y examinaban definiciones de la ciencia ficción y sus variaciones, o que cuestionaban, como afirma Souto sobre “Los nuevos apócrifos” de John Sladek, “la proliferación de libros de aprovechadores y piantados dedicados a temas esotéricos, ovnis, la Atlántida,” (citado en Graziano, 2019). Por otro lado, se publicaron dos historietas, “Progreso” de Bilal-Christin y “El demonio de los hielos” de Jacques Tardi, y entrevistas a Úrsula Le Guin y Angélica Gorodischer. Otras secciones importantes fueron las “Crónicas terrestres”, donde se comentaba tanto sobre libros como acerca de autores de ciencia ficción y fantasía, las críticas de cine de Aníbal Vinelli y, por último, el apartado de “Correo”, en cuya antesala se fundó el Círculo Argentino de Ciencia Ficción y Fantasía (CACyF), en 1982, como propuesta de Sergio Gaut vel Hartman. Las tapas estuvieron ilustradas, principalmente, por Raúl Fortín, pero, también, se contó con la participación de Carlos Killian y María Cristina Brusca.¹⁸ En esta época hubo un atisbo de presencia latinoamericana (Angélica Gorodischer, Mario Levrero, Elvio E. Gandolfo, Sergio Gaut vel Hartman, Marcial Souto, Carlos Gardini, Eduardo Abel Giménez) que llegará a su punto culminante en el décimo número, decisión que anticipa la estructuración de las últimas publicaciones. Como podemos ver en el anexo 12, Gardini publicó dos cuentos inéditos, un ensayo y un gran número de traducciones.¹⁹ La tercera época aparecerá recién en 1986, a partir de una motivación que surgió en los editores al leer la alabanza del escritor sueco Sam Lundwall (1985), acerca de la alta calidad de la revista. Esta edición constó de cinco números y sus secciones se mantuvieron de forma similar, pero con un nuevo ordenamiento. Muchos nombres se repitieron, sin embargo, el mayor cambio fue la creciente producción nacional, con la incorporación de los cuentos de Leonardo Moledo, Cristina Siscar y Luisa Axpe. En esta última etapa, Gardini publicará un restante de cuatro cuentos inéditos adicionales.

En mayo de 1987, el proyecto *El Péndulo* vuelve a cerrarse debido a las pérdidas económicas y la imposibilidad de mantener la revista. La conclusión

¹⁸ La mayoría de los ilustradores provenían de la planta de *Humor*, y varias ilustraciones fueron otorgadas por Cascioli, de un archivo que coleccionaba de dibujos que le hacían llegar a la editorial. Es importante mencionar que Souto buscaba que las tapas siguieran un diseño diferente y ecléctico, ajeno a lo tradicional de las revistas *pulp*. (Ver Anexo nº14)

¹⁹ En el intervalo entre el décimo y el onceavo número de *El Péndulo*, Souto aprovechó para comenzar su nuevo proyecto con Paco Porrúa, *Minotauro*, segunda etapa.

definitiva llegará con dos nuevos libros, en 1990 y 1991, los cuales buscaron “un modo de aprovechar los textos comprados para la etapa anterior y que habían quedado sin publicar” (Abraham, 2018: 201); aquí Gardini reaparecerá como cuentista con la publicación de su relato “El miedo a la oscuridad”. Surgirá también un nombre novedoso, el de Ricardo Piglia, con su cuento “La isla de Finnengans” (Ver Anexo nº14).

Con respecto al tipo de traducción que se publicó en las diferentes épocas de *El Péndulo*, se incluyeron textos de *If*, *Galaxy*, *Impulse* (1950-1967), *Amazing Stories* (1923-2005) y *The Magazine of Fantasy and Science Fiction* (1949-). La revista continuó la línea que se había iniciado en la Época Dorada alrededor del editor John W. Campbell y su dirección en *Astounding* (1930-2012), con autores como Theodore Sturgeon y Alfred Bester, y que seguiría en la década de 1960 de la mano de Philip Dick y Stanisław Lem. Era una ciencia ficción de un cierto pesimismo de posguerra, pero, sobre todo, era crítica del ser humano y de la noción de realidad, por lo que la política, lo social, lo psicológico y lo filosófico cobraron gran relevancia como interrogantes y argumentos narrativos. Todos estos cambios devendrían luego en la *New Wave*, donde la influencia de las ciencias sociales y el posmodernismo surgirán como un centro que se aleja de las hipótesis más tecnológicas. Incluso, en este movimiento, se le dio una mayor importancia a las técnicas narrativas y estéticas, como una forma de inscribirse en el resto de la literatura.

Hacemos hincapié en las características de la narrativa extranjera que se publicó en la revista, debido a que creemos que, en ella, se hace manifiesto el proyecto literario y editorial en torno a la “formación cultural” (Williams, 1982 [1981]) que coordinó Marcial Souto en sus revistas; a la vez que se muestra la inscripción de la narrativa de Gardini en dicho proyecto. Es por esta razón que retomamos el concepto de Raymond Williams para identificar el tipo de vínculos y organización que se construyó alrededor de estas publicaciones. Entre los autores, editores y colaboradores de *El Péndulo* y *Minotauro segunda época*, no existió una afiliación formal institucionalizada, al estilo de una escuela literaria, ni tampoco se buscó crear un movimiento cultural fijo y establecido; por el contrario, su asociación o “formación” se basó, más que nada, en una *identificación grupal* sostenida en un interés común: escribir y difundir un tipo de ciencia ficción heterodoxa, que se

alejara del formato *pulp* tradicional. Esta finalidad no sólo apareció proyectada en la literatura extranjera traducida, sino también en la apuesta por publicar autores nacionales con una escritura híbrida o mayormente inscrita en el género fantástico, como es el caso de Luisa Axpe, Carlos Gardini, Elvio Gandolfo, Angélica Gorodischer, Rogelio Ramos Signes, o el uruguayo, Mario Levrero (Abraham, 2018). Incluso, este proyecto literario se vio sustentando también por una intervención crítica del uso de los rótulos o de las definiciones de la ciencia ficción en el campo literario, para repensar la categoría desde una nueva perspectiva. En diferentes ensayos, entrevistas y reseñas, se buscó configurar un nuevo acercamiento a este género, en el que se mostrara su naturaleza inherentemente híbrida y de límites borrosos. Un claro ejemplo es el ensayo del propio Carlos Gardini: “Travesuras de un patafísico” (*EP* n° 1, mayo 1981: 61-66); aquí el autor rescatará el diálogo que tuvieron las novelas del escritor francés Boris Vian con la patafísica, ambas como un ejemplo de ciencias de “soluciones imaginarias”. El objetivo del ensayo fue sobrepasar el uso de rótulos que limitan las definiciones, para defender un estudio que se atenga a las particularidades de cada producción, y su interrelación con otras esferas.

La afiliación en torno a esta revista también estuvo sostenida en la creación de una comunidad con sus lectores, mediante la sección de “Correo”. No sólo se buscaba presentar un tipo de literatura y educar al posible lector a partir de una intervención crítica, sino que también sirvió como un espacio de intercambio y diálogo.²⁰ *El Péndulo* logró establecerse como un lugar *alternativo* para difundir un género marginal dentro de la literatura argentina, pero también como un lugar de entretenimiento y disfrute para sobrellevar la experiencia de la dictadura; en palabras de Souto: “fue un gran privilegio, en una época tan oscura, poder vivir de la imaginación” (Graziano, 2019).

La “formación cultural” que se desarrolló en *El Péndulo* actuó también en *Minotauro, segunda época*. Éste fue un proyecto de Marcial Souto con Paco Porrúa, en España. Éste constó de once números y publicó a autores como James Tiptree, Jr., Alfred Bester, Stanisław Lem, Jack Vance, Theodore Sturgeon, Samuel R. Delany,

²⁰ Allí mismo se creó el Círculo Argentino de Ciencia Ficción y Fantasía (CACyF), en 1982, por Sergio Gaut vel Hartman. No obstante, en palabras de Marcial Souto, este grupo no profundizó la difusión del género, sino que sirvió, sobre todo, como un espacio de avance personal.

etc. Y, por otro lado, se creó una colección de libros de autores rioplatenses paralela (entre ellos Eduardo Abel Giménez, Mario Levrero, Angélica Gorodischer, Ana María Sua), en la que se publicaron *Mi cerebro animal* (1983) y *Juegos malabares* (1984) de Carlos Gardini. Pese a que se repetía un mismo estilo de organización en la revista (crítica de libros y de cine, biografía de escritores) y cierta estética, y reaparecían ilustradores como Raúl Fortín, Luis Scafati y Carlos Nine, la revista tuvo un modo de producción diferente. Como afirma Luis Pestarini:

la primera [*Minotauro*] fue editada por Ediciones Minotauro, una editorial de libros, mientras que la segunda la produjo Ediciones de la Urraca, una editorial de revistas. *Minotauro* no contiene historietas y el material gráfico, de alta calidad y con autores compartidos con *El Péndulo*, se limita a la apertura de cuentos y artículos (2018).

En el caso de la intervención de Gardini, tal como en *El Péndulo*, reapareció como un traductor asiduo y como escritor, con tres cuentos inéditos. Por otro lado, su nombre se repitió en diferentes números en las publicidades que se hicieron en la revista de sus libros publicados en la colección de Minotauro (número 4, 5, 7 y 11). Esta conjunción de la revista con su colección libresca demuestra la interrelación que sostuvo a ambos soportes, para divulgar y consolidar el mismo tipo de ciencia ficción rioplatense.

Como pudimos ver en este recorrido, el entrecruce de la producción de Gardini con las revistas no sólo puede entenderse como un espacio de posibilidad de trabajo y de publicación, sino también como una marca de afiliación estética o de “religación” (Zanetti, 1994).²¹ En cada decisión de Souto (diseño de tapas, cuentos a traducir y relatos rioplatenses), se puede ver representado el mismo proyecto literario que veremos identifica a la obra de Gardini: la apuesta por una literatura heterodoxa, que se aleje de la ciencia ficción tradicional y en la que se crucen los géneros, ya sea el fantástico, el maravilloso, el surrealista, etc. La visión estética compartida es la que posibilitó esta intercomunicación que configura la “formación cultural”. En este caso, la asociatividad informal, que se generó en bares y en correspondencia entre

²¹ Según Susana Zanetti, el rol de las revistas modernistas fue central para que los escritores conformaran una intercomunicación continental, “concretando una religación activa a través de las publicaciones, congresos y otros encuentros en el continente o en el extranjero, que posibilitan intercambios de ideas sobre la función del conocimiento en la sociedad americana” (1994: 495), y cuya afiliación fue ideológica-estética.

diferentes autores a través de diferentes provincias y países, permitió la difusión de una producción intelectual alrededor de un género marginal. Más que la influencia de los libros, aquí fueron las revistas como un método relacional las que generaron la consolidación del género en los años 80; en palabras de Claudio Maíz: “la revista es el medio privilegiado para la constitución de redes” (2013: 24). Y esto puede verse en la importancia que tuvieron *El Péndulo* y *Minotauro segunda época* como espacios para crear diálogo y sostener un proyecto literario común, aun mediante una afiliación informal, por fuera de las “instancias legítimas de legitimación” (Bourdieu, 2002 [1966]), como las escuelas o la academia. Tal como desarrolló Marcial Souto en nuestra entrevista:

El libro es una cosa mucho más personal y perdida, no trasciende del círculo íntimo. Una revista te muestra una variedad de cosas, y si está bien hecha y logra la atención de unos cuantos, termina produciendo un cambio. Es la importancia también de tener un lugar donde poder practicar. Y eso es lo que hace una revista. (2024)

La revista se vuelve un soporte de apertura y de conexión, pero también un laboratorio que posibilita la participación de nuevos escritores, que buscan un espacio donde publicar y *practicar* su narrativa. Esto es central en el caso de un género marginal como la ciencia ficción, que generalmente fue relegado por el canon y las editoriales locales, ajenas a estas revistas.

1.4. Conclusión

En todo el capítulo buscamos hacer un relevamiento de la trayectoria de Carlos Gardini, sus comienzos, sus lugares de intervención y los juicios de valor de sus contemporáneos. El objetivo no fue únicamente presentar la figura de Gardini, sino también examinar la posición y los vínculos que tuvo el escritor con el campo literario y diferentes espacios de legitimización. Por otro lado, dimos cuenta de la importancia que tuvo la prensa gráfica en su carrera, no sólo para divulgar su narrativa, sino como un soporte de práctica y consolidación de un proyecto literario particular, gracias a la afiliación estética en torno a una “formación cultural”. Las revistas especializadas aparecieron como un factor central a la hora de impulsar un género literario no canónico y desestimado por el mercado editorial tradicional, lo

que llevó a Gardini a poder publicar en formato libro en Minotauro y Sudamericana en los años 80.

Capítulo 2. Hacia una hibridez irreverente: la apuesta por una narrativa *antigenérica*

2.1. Introducción

“Podría decirse que muchos de mis cuentos son fantasmagorías, ilusiones ópticas para explorar esa gran fantasmagoría que es el mundo”.
(Carlos Gardini, Entrevista de Pilar Alberdi en *Sobre literatura fantástica*)

En un recorrido a lo largo de numerosas entrevistas que Carlos Gardini ha realizado a través del tiempo, hemos encontrado una búsqueda constante de los entrevistadores de pedirle al escritor que encasillara la posición genérica de su narrativa: ¿es literatura de ciencia ficción o es fantástica? (Alonso, 1996; Rossi, 2001; Alonso y Carletti, 2001; Alberdi, 2010; Pestarini, 2017). La actitud del autor siempre ha sido la misma: abstenerse de definirla. Gardini ha preferido poner el foco en otro factor, ya no en el molde, sino en el objetivo de su producción; en palabras del escritor: “Uno no dice ahora voy a escribir literatura fantástica, uno no elige. En mi caso es un instrumento adecuado para *tratar de comunicar una visión del mundo*” (Pestarini, 2017. La cursiva es propia). La idea de concebir el género como una decisión de encuadre es continua y, podemos decir, característica de su narrativa particular. Al autor no pareciera importarle en dónde inscribir su literatura, sino utilizar los *tropos*, estrategias y recursos de los diferentes géneros para demostrar una perspectiva de lo real. Es por esta razón que al leer su narrativa, especialmente sus cuentos, la pregunta genérica se corre a un segundo plano. Más que buscar dónde posicionar su obra, la cuestión debería ser: qué concepto de lo real configura y de qué modo. Y es en estos nuevos interrogantes en los que queremos centrarnos en esta tesis para analizar su obra. Sin duda que ambas preguntas tendrán evidentes asociaciones con características típicas de la “literatura de lo insólito”, entendida ésta como “el conjunto de los géneros literarios caracterizados por presentar elementos y situaciones inexistentes en el mundo real, o tan inusuales que su condición de realidad puede, sin excesivo esfuerzo, ser puesta en duda” (Abraham, 2017: 283). La literatura de Carlos Gardini está poblada de elementos *insólitos*, aun cuando estos

tomen diferentes configuraciones: es un microcosmos ubicado en un parque de diversiones siniestro; es un mundo creado por el vocabulario de una familia; son muertos que caen del cielo; es una persona que no sabe si sueña o si está muerta; es una casa familiar infinita; es un hombre que se convierte en gato; es un hombre sin identidad; es una antropóloga que viaja al pasado; son personajes de identidad múltiple; o es un libro virtual que guarda la Historia de un universo. Ya sea que la conformación de lo insólito esté más cerca del fantástico, del surrealismo o de la ciencia ficción, el género para Gardini estará siempre supeditado al objetivo último que atraviesa toda su obra: proponer una *visión* narrativa del mundo que *cuestione* los códigos convencionales de la realidad.

Tal como sucede con lo insólito, el “principio de realidad” (Marcuse, 1983 [1975]),²² que sostiene a los mundos representados y que se busca superar, hace alusión a diferentes sistemas y órdenes: el modelo mecanicista, doctrinas político-sociales, la teoría clásica de la termodinámica y hasta paradigmas religiosos. El modo fantástico es el encuadre, pero también el recurso, que le permitirá a Gardini desarmar estos principios desde su universo narrativo.

El relato fantástico se lee como el reverso del discurso teológico, iluminista, espiritualista o psicopatológico, y no existe más que por ese discurso que descompone desde el interior. [...] El relato fantástico recoge y cultiva las imágenes y los lenguajes que, en un área sociocultural, parecen normales y necesarios para fabricar lo absolutamente original, lo arbitrario. (Bessière, 2001 [1974]: 87, 88)

Esos códigos convencionales con los que dialoga, no obstante, no son explicitados de forma intratextual, sino que, generalmente, aparecen como una *ausencia* que hay que reconstruir. Por otra parte, estos principios van a modificarse, debido a su naturaleza sociocultural, a través del paso de los años; transformaciones que tendrán efectos directos sobre la elección que hiciera Gardini de las temáticas y estructuras narrativas. Por ejemplo, encontramos una presencia mayoritaria de cuentos fantásticos modernos en la primera década de su escritura y, en las siguientes, un tendiente acercamiento a la ciencia ficción. No obstante, ambas

²² Según Herbert Marcuse, el “principio de realidad” es “la suma total de normas y valores que dominan una sociedad dada, incorporadas a sus instituciones, traducidas en las relaciones humanas, etc.” (1983 [1975]: 7).

inclinaciones no anulan la aparición de excepciones o de combinaciones de modos narrativos.

En este capítulo nos centraremos en el análisis del uso de los géneros *insólitos* en un corpus seleccionado de cuentos y novelas del autor en diferentes décadas, entre los años 1980 y 2000. Esto nos permitirá examinar cómo, en sus diferentes producciones, el modo fantástico le permitió a Gardini la conformación de una nueva visión de lo real, que extendiera y cuestionara los límites de los paradigmas cognitivos convencionales, desde un posicionamiento narrativo. Sus obras buscarán romper los esquemas de interpretación de lo real, del yo y la normalidad *mediante* el uso de numerosos recursos: la transgresión de la causalidad, la potencialidad creativa del lenguaje, el uso del final trunco, la falta de cuestionamiento de los personajes de lo irreal, la construcción de personajes múltiples y la postura de nuevas teorías de la realidad.²³

Para examinar con mayor detenimiento sus obras, dividiremos el capítulo en dos secciones: 1- “El fantástico como un enfoque de lo real” y 2- “La ciencia ficción como un género *bastardo*”. La distribución en dos partes nos permitirá analizar las particularidades de cada género y su empleo específico por Carlos Gardini, en diferentes períodos de su obra. En la investigación, no obstante, tendremos siempre en cuenta el propósito del autor de no limitarse a un sólo género, a la vez que subrayaremos las dificultades de separar ambos modos literarios en la producción de ciencia ficción argentina y latinoamericana.

2.2. El fantástico como un enfoque de lo real

“Hay como pequeños paréntesis en esa realidad y es por ahí, donde una sensibilidad preparada a ese tipo de experiencias siente la presencia de algo diferente, siente, en otras palabras, lo que podemos llamar lo fantástico”.

(Julio Cortázar, “El sentimiento de lo fantástico”)

²³ Otra estrategia que podemos mencionar es el uso de los recursos del cine para desestabilizar la narración y la realidad; este tema será el eje principal del próximo capítulo.

Cuando se busca hacer un relevamiento de las primeras publicaciones de Carlos Gardini en los años 80,²⁴ tanto en libros como en suplementos y revistas, encontramos dos tendencias predominantes: la representación de la violencia, en diferentes modalidades, y la creación de un efecto inquietante en el receptor. Al ingresar a estos relatos, el lector no sólo deberá enfrentarse a una constante impresión de lo “siniestro” (Freud, 1996 [1919])²⁵, sino también a una sensación de inestabilidad irresuelta. “La sensación consiste en que el mundo se escinde, se fragmenta, se borrona” (1983b: 7), como explica el narrador del cuento “Los cristales” (*Primera línea*, 1983). La presencia de lo fantástico llevará irremediabilmente a la experiencia de la incertidumbre completa. No hay leyes que expliquen los sucesos irreales narrados, ni una garantía de una resolución posterior. Los cuentos desestabilizan a los receptores mediante la ruptura de las expectativas y los paradigmas conocidos, y los enfrenta a la presencia de un vacío, que resquebraja cualquier certidumbre de lo real convencional.

En este capítulo nos detendremos en el análisis de las diferentes configuraciones que adopta lo fantástico en un corpus de cuentos publicados por Gardini en los años 80. El objetivo es dar cuenta del empleo que hace el autor de recursos, modos y estrategias narrativas, en pos de crear un efecto de *desestabilización e incertidumbre* frente a lo real. A continuación, enlistamos los relatos seleccionados:

<i>Mi cerebro animal</i> (1983)	<i>Primera línea</i> (1983)	<i>Minotauro, segunda época, n° 7</i> (1984)	<i>Sinfonía cero</i> (1984)	<i>Juegos malabares</i> (1984)	<i>Cuentos de Vendavalía</i> (1994 [1988])
---------------------------------	-----------------------------	--	-----------------------------	--------------------------------	--

²⁴ Como hemos adelantado en la introducción de esta tesis, por motivos metodológicos, hemos dividido la obra del autor en dos etapas: la primera abarca sus primeras publicaciones y los libros de la década del 80, y la segunda comprende las novelas escritas en los años 90 y 2000. En este capítulo la distribución se deberá a la vinculación genérica distintiva de cada período. No obstante, hallaremos, en ambos ciclos, ejes que se mantendrán y repetirán en sus libros, más allá de su contexto de publicación.

²⁵ Según Sigmund Freud: “a menudo y con facilidad se tiene un efecto ominoso cuando se borran los límites entre fantasía y realidad, cuando aparece frente a nosotros como real algo que habíamos tenido por fantástico. [...] Acaso sea cierto que lo ominoso {*Unheimliche*} sea lo familiar-entrañable [*Heimliche-Heimische*] que ha experimentado una represión y retorna desde ella, y que todo lo ominoso cumpla esa condición” (1996 [1919]: 244, 245).

“Fiat Mundus”	“Cesarán las lluvias” “Los cristales” “Los muertos” “Durmiente” “En venta”	“El sinuoso camino de la libertad”	“Intersección” “Pelusa” <i>Sinfonía cero</i>	“El Muerto Que Habla”	“El palacio al revés”
---------------	--	------------------------------------	--	-----------------------	-----------------------

Según David Roas, “los motivos que componen el universo fantástico son expresiones de una voluntad subversiva que, ante todo, busca transgredir esa razón homogeneizadora que organiza nuestra percepción del mundo y de nosotros mismos” (2011: 14). En sus diferentes facetas, y a través del tiempo, los relatos entendidos como *fantásticos* han puesto el acento en cuestionar la existencia de una única noción de realidad basada en el empirismo y el racionalismo (Erdal Jordal, 1998). Ya sea mediante la presencia de criaturas monstruosas, la aparición de fantasmas o el surgimiento de eventos sin explicación, el fantástico ha buscado poner de manifiesto el carácter convencional de lo que se entiende como real. En su modo más tradicional, principalmente durante el siglo XIX, se pretendía resaltar la experiencia del *miedo* y la *vacilación* en los personajes (Todorov, 1981 [1968]), y con ello de sus lectores, frente a lo sobrenatural, para así demostrar la existencia de excepciones a lo ya conocido. En el caso de los cuentos modernos, en el que ubicamos a Gardini, la experiencia de lectura y de los propios personajes es distinta. Tal como desarrolla Roas:

Lo que caracteriza el fantástico contemporáneo es la irrupción de lo anormal en un mundo en apariencia normal, pero no para demostrar la evidencia de lo sobrenatural, sino *para postular la posible anormalidad de la realidad*, para revelar que nuestro mundo no funciona como creíamos. (2011: 107. La cursiva es propia)

El modo fantástico revela que la propia realidad es insólita y artificial. Tanto la realidad intra como extratextual son representaciones que dependen de percepciones, lenguajes y paradigmas concebidos socioculturalmente. Y es por esta razón que estos tres factores aparecerán examinados de forma constante dentro de las narraciones de Carlos Gardini, para, en palabras del escritor, “explorar esa gran fantasmagoría que es el mundo” (Alberdi, 2010).

Veamos en detalle cómo esta revelación rupturista ocurre en su narrativa.²⁶ Comenzaremos por “Fiat Mundus”, publicado en *Mi cerebro animal* en 1983. Este relato, que posee grandes resonancias borgeanas,²⁷ desarrolla el pasatiempo inaudito de tres generaciones en una familia: formar un mundo mediante el poder creativo del lenguaje.²⁸ Esta tarea de rasgos mágicos y demiúrgicos había empezado con una caminata; como explica el narrador:

Y fue mi abuelo, caminando frente a la nieve arenosa al caer la tarde [...], quien concibió estepas enormes y desoladas, apropiándose a tal de punto de la palabra con ese sentido desfigurado que en nuestra familia pronto dejó de significar un humilde jardín nevado para identificarse, como quería mi abuelo, con la extensión, la soledad y la aridez. (Gardini, 1983a: 29)

En esta familia el mundo conocido se desdibuja frente a la riqueza y magnetismo de un léxico fantástico, a tal punto que lo “real” deja de tener sentido. La invención se vuelve lenguaje y pensamiento y, con ello, mundos. El abuelo del narrador creó idiomas, jardines imaginarios, “cosmogonías, religiones, imperios, batallas, poemas, eras geológicas, estrellas y cataclismos” (1983a: 31). El padre, por su parte, buscó tramar una novela gigantesca con leyes ridículas y aleatorias, en la que sus homúnculos tuvieran un cierto grado de independencia y conciencia de la presencia de sus creadores. Será recién con el nieto/hijo que la creación logrará su máximo potencial: la concepción de una criatura anónima que despertará, como un Adán, en “un mundo de solidez sólo aparente” (1983a: 34); esa criatura, según se descubrirá con el cierre del relato, es el propio lector. Mediante la aparición sorpresiva de un narrador en segunda persona, se le hace saber al receptor su naturaleza irreal: “Y ahora, Lector, ahora que ya estás creado, recién nacido a un mundo caótico donde todo está dispuesto para que crezcas y te multipliques, puedo alejarme con infinito alivio” (1983a: 35).

²⁶ Los cuentos analizados no siguen el orden de la tabla por año de publicación, sino que aparecerán asociados según estrategias narrativas y temáticas.

²⁷ No sólo el título del cuento recuerda al de “Tlön, Uqbar y Orbis Tertius” (1940), sino que también reaparecerá la temática de la creación de universos ficcionales y su efecto inquietante en la realidad. A esto volveremos en la próxima sección.

²⁸ La importancia del lenguaje como creación de universos será central en la obra de Gardini, especialmente en las novelas de ciencia ficción que escribió a partir de los años 90 en adelante. Nos detendremos en ella en la próxima sección de este capítulo.

Más allá de la naturaleza lúdica y maravillosa de la creación, el modo fantástico ingresa con el efecto *inquietante* de la falta de solidez de lo real. Aquí las realidades intra y extratextuales se fusionan ambas bajo el mismo producto ficticio del “cerebro delirante” de un escritor.²⁹ Tanto el lector, lo que se narra, como el propio mundo extratextual (y hasta Dios), son invenciones originadas en un pasatiempo familiar. No hay distinción de planos, sino que todo se vuelve parte de la misma realidad lingüística. Aquí la concepción de un mundo “normal” en la que lector y personajes, y realidad externa y universo ficticio, conviven, pero en diferentes dimensiones, se quiebra. El cuento instala un nuevo paradigma: la configuración y percepción del mundo dependen directamente del lenguaje. Las palabras y sus significados son convenciones que definen y *crean* las realidades, tanto ficticias como “reales”. En este caso, el relato fantástico:

Pretende relativizar la noción de realidad, enfatizando el papel modelizador que cumple el lenguaje en su construcción. Es esta supeditación de la captación de la realidad a su articulación lingüística la que permite equipararla con lo fantástico, por cuantas ambas categorías se definen como productos del lenguaje. (Erdal Jordal, 1998: 142)

Esta crisis de las fronteras de lo real y su vínculo con el lenguaje no es exclusiva del relato fantástico moderno o del posmodernismo. Tal como desarrolla Mery Erdal Jordal (1998), esa asociación ya estaba presente en el romanticismo y en el surrealismo, en la fe que tenían en el lenguaje como revelación y creación. La expansión de lo real, específicamente en el surrealismo, era producto de agrupar todas las dimensiones (ensoñación, conciencia, locura, imaginación) en un mismo nivel de significación, sin distinciones. Y el lenguaje era el vehículo que permitía crear esa *otra* realidad. Los objetivos de ambas literaturas, no obstante, difieren; el fantástico busca, sobre todo, la confrontación de las categorías para lograr su transgresión, pero sin su completa anulación. El surrealismo, por su parte, buscaba eliminar la separación de los planos en pos de una convivencia nueva a partir de la creación de una realidad expandida.

²⁹ No es el único cuento en el que se hace foco en el carácter ficcional de los mundos intratextuales. En otro de los relatos de *Mi cerebro animal*, “Travesía”, el narrador confiesa, ante los eventos que vivencia: “a veces creo que todo esto ocurre fuera del tiempo, en la imaginación delirante de un cerebro enfermo” (1983a: 45).

Hacemos hincapié en la similitud entre estas literaturas, debido a que, en diferentes ocasiones, el mismo Gardini ha mencionado la influencia del surrealismo en sus cuentos (Gardini, 1996; Pestarini, 2017).³⁰ Asimismo, en “Fiat Mundus”, se puede ver la dificultad de separar, de forma categórica, un género de otro. Mientras en esta narración lo ficticio y el mundo empírico extratextual están situados en el mismo nivel de creación lingüística *maravillosa*, el efecto de fractura y transgresión se mantienen, no obstante, en la figura del lector. No es la primera vez que un escritor argentino ha vinculado recursos fantásticos y surrealistas dentro su narrativa; la presencia de elementos provenientes del surrealismo y la influencia de Alfred Jarry en la obra de Julio Cortázar fue analizada por diferentes críticos (Cortázar, 1971; Alazraki, 1994; Aznar Pérez, 2016; Sannders, 2020). Nuevamente, y retomando la cita al pie de página número 30, la mención de este escritor no es aleatoria tampoco, ya que apareció también como autor destacado entre las lecturas favoritas de Gardini.³¹

Volvamos a “Fiat Mundus”. Aquí el elemento fantástico no es un evento sobrenatural que perturba al personaje, sino más bien un efecto que se construye intratextualmente sobre el lector, debido a hacer foco en la irrealidad de su realidad. Con la lectura del final, sólo queda la desestabilización del receptor al entenderse una criatura sin solidez. La necesidad de revisar los conceptos de lo real y la falta de explicaciones racionales sobre la unión de planos, conllevan una incertidumbre completa, ya que las reglas normales no alcanzan para dar cuenta de lo experimentado.

Poner énfasis en la inquietud del receptor, más que en el personaje, es un recurso típico utilizado en el modo que Jaime Alazraki denominó como “neofantástico”. Un tipo de cuento alternativo al fantástico tradicional originado “por los efectos de la Primera Guerra Mundial, por los movimientos de vanguardia, por

³⁰ En una autoentrevista, Carlos Gardini afirma acerca de sus lecturas (y creemos influencias): “Entre los poetas me gustaban los surrealistas, Ungaretti, Rainer María Rilke, René Char, Wallace Stevens. Entre los narradores me fascinaban Franz Kafka, H. G. Wells, Ray Bradbury. En castellano, me gustaban Cortázar, Borges, Bioy. También llegué a interesarme en escritores como Lezama Lima y Carpentier, pero me temo que ese romance se interrumpió. También Octavio Paz, pero ese romance continúa, ya es un matrimonio” (1996: 114). A esta cita volveremos en reiteradas ocasiones, ya que será clara la influencia de los autores mencionados en sus relatos, especialmente el caso de los narradores.

³¹ A la influencia de Cortázar la analizaremos más adelante en los cuentos “Intersección” y “Durmiente” de Gardini, cuya asociación con “La noche boca arriba” es evidente.

Freud y el psicoanálisis, por el surrealismo y el existencialismo” (2001: 280). En el “neofantástico”, la novedad reside en el efecto inquietante que se despierta a partir de la *normalidad* con que los personajes experimentan lo fantástico, al estilo de la narrativa kafkiana. En estos relatos, la realidad se muestra enrarecida porque rompe con un modelo subyacente que se vuelve ilusorio e inadecuado. Y es esa normalidad, desde la que se relatan los eventos, la que profundiza el sentido de ruptura de la solidez de lo real.

No sólo en “Fiat Mundus” aparecerá este tipo de construcción narrativa; en numerosos cuentos de Gardini, el efecto fantástico estará sostenido de la facticidad y la normalización de lo irreal. Esto mismo sucede con el relato “Cesarán las lluvias”, publicado inicialmente, en 1982, en la revista *El Péndulo* (número 10) y, un año después, en la antología *Primera línea* (1983). Aquí, ya desde el primer párrafo, se ingresa en una realidad distinta: “Los muertos caían y caían. Las lluvias habían empezado mucho tiempo atrás, ya nadie recordaba cuándo. Algunos días, *como es natural*, arreciaban más que otros, y los muertos, aunque distanciados por espacios regulares, caían casi incesantemente” (*EP* n° 10, noviembre 1982: 21. La cursiva es propia). En este universo narrativo, el lector se encuentra, desde el comienzo, con una expectativa de lo normal anulada. Hay cuerpos que caen del cielo en forma de lluvia. En un escenario de rasgos *apocalípticos*, los muertos que caen colman las ciudades y el campo. Las personas se han vuelto nómades que emigran de un campamento a otro para vivenciar un sentido de avance o de salida posible a esas lluvias que parecen no amainar. En ningún momento se establece una búsqueda de posibles hipótesis de lo que sucede, sino que se vive la lluvia como se experimenta la guerra, con nostalgia de lo que una vez fue y con resignación frente a lo inevitable; pero, también, mediante las expectativas de un fenómeno meteorológico *normal*, que cambia según la zona y que tiene siempre un final previsible. Sin embargo, cada vez que entre los diferentes grupos o comunidades de viajeros se relatan y se preguntan por el estado de las diferentes locaciones, el paisaje siempre es el mismo: los cadáveres siguen cayendo y las personas no cambian ni mueren, sino que viven en un eterno presente circular; como explica el narrador:

Muchos viajaban por viajar, pero pocos se atrevían a decirlo. Pocos se atrevían a expresar en voz alta que estaban seguros de que era igual en todas partes, siempre

cadáveres que llovían y llovían, y no tenía sentido andar de aquí para allá. (EP nº 10, noviembre 1982: 22)

La falta de cuestionamiento y de una explicación lógica de lo que sucede crea una narración inquietante, que se profundiza con el tono desolado con que se narran los eventos. Los personajes no pueden escapar de los muertos y los protagonistas reconocen que les es imposible soñar por el horror constante en el que viven. Asimismo, el carácter siniestro de las lluvias se intensifica con el efecto que producen los muertos en el campo: la aparición de árboles y plantas de formas extrañas de la que se alimentan los viajeros. Pese a que su presencia evita el hambre de los personajes, ellos saben que los frutos que comen provienen del abono de los cadáveres. Incluso, Martín, uno de los protagonistas, “sospechaba que esas formas extrañas eran de órganos humanos” (EP nº 10, noviembre 1982: 22).

Lo fantástico proviene tanto del carácter irreal de las lluvias como de la normalidad con que se relata el evento. “El no cuestionamiento de esta transgresión se siente a su vez como una transgresión de las leyes psíquicas y sociales que junto con las naturales forman parte de nuestra noción de realidad” (Roas, 2001: 218). Aquí el modelo de realidad parece ser otro, aunque intratextualmente no está explicado. Es una *ausencia* inquietante que resalta la irrealidad de lo que se lee.³² No obstante, existe una causa posible que se entrevé, pero que no se afirma. El relato dialoga con la realidad extratextual, pero ya no con la apelación directa al lector, sino con la asociación intrínseca de lo que sucede con el contexto local del receptor mediante una frase contundente dentro del relato: “son los muertos de la historia” (EP nº 10, noviembre 1982: 21). Aunque las palabras provienen de un viejo que parece demente y son tomadas por el resto de los personajes como insulsas, al lector local no pueden parecerles accidentales. La narración de cadáveres que caen del cielo no resulta aleatoria en el momento de producción del relato; los llamados “vuelos de la muerte”, en los cuales se tiraban personas desde aviones al agua, fueron una de las metodologías utilizadas por las Fuerzas Armadas, durante la dictadura militar

³² Este mismo “paradigma ausente” (Angenot, 1979), que aparece evocado, es el que posibilitará también la inscripción del cuento dentro de la ciencia ficción. A esto volveremos en la siguiente sección.

argentina, para deshacerse de los prisioneros y ocultar las pruebas de los asesinatos.³³ Reconstruir esta asociación abre un nuevo efecto en la lectura de este cuento. Si bien tratar el relato de forma aislada mantiene el carácter irreal de los eventos, el sentido escurridizo que subyace a la trama queda anulado. Por el contrario, si se toma la lluvia de muertos en diálogo con su contexto de producción, el cuento profundiza el efecto inquietante y siniestro. El desconcierto es doble: en primer lugar, vuelve real un evento que se entiende como fantástico dentro del universo ficcional. Y, por otro lado, convierte a la realidad extratextual en un mundo irreal, imposible de comprender con los paradigmas y nociones de lo que se consideraba normal y racional en el imaginario social familiar. Aquí, mediante el vínculo de lo intra y extratextual, el mundo del cuento fantástico se vuelve más lógico y sólido que la realidad del lector. Y es en esta inversión en la que el desconcierto e incertidumbre se profundizan.

Existe, sin embargo, una expectativa de cambio dentro de la narración que interrumpe el final funesto y circular. La protagonista, Helena, queda embarazada y una persona es finalmente enterrada. La unión de un comienzo y un final marca el fin de la continuidad de un presente invariable. Asimismo, el optimismo se reafirma con la certeza del verbo futuro del título del relato: “*cesarán las lluvias*”; expectativa que se ve evidenciada en la sensación de Martín de que “las lluvias parecían haber amainado un poco últimamente” (*EP* n° 10, noviembre 1982: 23). Este cierre consolador es inusual en los cuentos de Carlos Gardini de los años 80, a excepción del libro *Juego malabares* (1984),³⁴ y parece acercarse más al panorama que el autor construirá en las novelas a partir de la década de los 90. Sin embargo, el tono levemente optimista no anula el efecto del modo fantástico, ya que la incertidumbre y el desconcierto aún se mantienen.

No sólo es en este cuento en donde el autor describe la caída de elementos extraños. De igual forma, en el relato “Los cristales”, publicado también en *Primera línea*, la irrealidad de lo familiar es construida con la aparición de cristales que caen del cielo. En esta Buenos Aires conocida, de una infancia vivida en la plaza y de

³³ No es la única vez que aparecen los vuelos de la muerte en los cuentos de Carlos Gardini. También se incluyen en “Días felices en Tiempomuerte” (1984a), relato que será analizado en profundidad en el último capítulo de la tesis.

³⁴ En *Juegos malabares*, el final del libro traerá la destrucción del parque de diversiones y la fusión y liberación de sus integrantes, junto con la gestación de un nuevo universo sin males o crueldad.

pibes que juegan a la pelota en la calle, el narrador cuenta cómo, cuando era chico, la Navidad se había vuelto de repente blanca como las que veía en el cine; esto no había sido por la presencia de una nevada durante el verano, sino por la caída, sin explicación, de cristales desde una grieta en el cielo; como explica el narrador: “Al principio habíamos pensado que se derretirían como granizo, pero nos equivocábamos. Uno siempre se apresura a sacar conclusiones a partir de asociaciones engañosas, y después se asombra de que las conclusiones sean falsas” (Gardini, 1983b: 42). Los cristales no eran copos de nieve, pero toman su imaginario y atractivo. Los chicos sienten un magnetismo hacia ellos. Pero ninguna asociación *racional* entre nieve y cristal es posible. Por el contrario, el interés infantil toma rasgos siniestros porque, a diferencia de la nieve, los cristales, al tragarlos, cortan las encías y el paladar, o se clavan en las muelas. Estos objetos se convierten en un elemento prohibido que se desea obsesivamente; el narrador aclara:

Los pedazos de cielo roto, sin embargo, no se derretían. Iban desapareciendo porque los chicos se los comían a escondidas, y quedaban algunos porque eran más feos o más ásperos. [...] Los que sobran [...] *terminaban confundiendo con los adoquines, los techos, los árboles, el mundo.* (1983b: 43. La cursiva es propia)

La caída de un elemento sobrenatural vuelve a entenderse desde la particularidad de un fenómeno meteorológico inesperado, pero natural. Hasta los mismos cristales se vuelven tan corrientes como un adoquín o un árbol. El asombro de los personajes es el mismo que podría generar un terremoto o un tornado en la ciudad. La normalización del evento irreal, en un universo narrativo con referencias conocidas para el lector, resalta el efecto transgresor del modo fantástico. Incluso, con el paso del tiempo, ya los cristales pierden su novedad y se convierten en un fastidio para la rutina, tal como una lluvia que no amaina. No obstante, su futura detención no traerá alivio ni tampoco la conformación de una normalidad convencional. Por el contrario, ésta producirá una nueva consecuencia siniestra: la desaparición imperceptible de quienes en su infancia habían comido los cristales. El narrador explica que él mismo se siente desaparecer:

Nos vamos transformando en hollejos, en cáscaras vacías, y todo por una travesura de infancia, pero nadie se da cuenta. Hasta hace poco yo era, o creía ser, una criatura

completa. Ahora soy gradualmente una sombra, alguien o algo que se diluye. Cumpló con mis rituales diarios [...], pero yo mismo soy una oquedad, un vacío. (1983b: 44, 45)

Esta disolución está vinculada a una causa tan sobrenatural como su efecto: la necesidad que tiene la grieta del cielo de ser llenada. La rajadura, que había ocasionado la caída de los cristales, necesita reconstruirse y completar su hueco; motivo que es tomado intranarrativamente por el protagonista como lógico. Esto llevará a dos consecuencias aún más *ominosas*: el vaciamiento de los personajes y la creación de la figura del *doble*, típica del relato fantástico (Freud, 1996 [1919]; Todorov, 1981 [1968]). Como las personas se vacían, pero residen como cáscaras, su presencia se duplica construyendo una *otredad*. Los personajes viven como hollejos y, a la vez, como parches de la grieta; en palabras del narrador: “sé que estoy construyendo, aun involuntariamente, un doble de mí mismo que quizá no me reconocería viéndome desde tan alto” (1983b: 45).

En todo el relato, como lectores, experimentamos la desfamiliarización de lo cotidiano, a partir de la presencia de lo sobrenatural en una realidad conocida y la reacción *insólitamente* normal de los personajes frente a lo sobrenatural. La narración transgrede cualquier expectativa de un modelo de realidad convencional sin proponer un paradigma alternativo en su lugar. No hay una nueva legalidad que construya un sentido de solidez y explique los eventos acaecidos. El modo fantástico asocia dos órdenes distintos, y es en esa unión insólita e irracional en la que se erige su carácter rupturista y transgresor. En este cuento la presencia sobrenatural de cristales y el vaciamiento de las personas irrumpirá en una Buenos Aires de figuración conocida. Asimismo, la normalidad con que los ciudadanos viven este “fenómeno meteorológico” profundiza aún más la extrañeza del mundo representado.

En el siguiente cuento a analizar, nos encontraremos también con lo familiar vuelto irreal. En “Los muertos”, publicado en *Minotauro segunda época* n° 3 y, posteriormente, en *Primera línea* (1983) y en la revista *Crisis* n° 67 (1989),³⁵ nos hallaremos en el mundo conocido de un hospital:

³⁵ Es interesante ver cómo este cuento fue elegido por la revista *Crisis* para ejemplificar la diversidad y particularidad temática de la ciencia ficción argentina del momento. La dificultad de encasillar o definir este género en el país se desarrollará en la próxima sección del capítulo.

Todavía están los muertos, los azulejos blancos, el olor a desinfectante, pero hubo un momento en que cesaron las idas y venidas por los pasillos, los enfermeros con camillas, las enfermeras corriendo con jeringas. (*M* nº 3, septiembre 1983: 111)

En este cuento se ingresa al universo desde la narración en primera persona de un personaje que ve con nostalgia su experiencia en ese hospital. Podría creerse que el protagonista fue un médico, pero a través de la lectura es posible vincularlo más con un familiar o un paciente que pasó un tiempo considerable en ese espacio. En ningún momento se detalla qué es o fue el protagonista de ese lugar, sólo se conoce que, de niño, pasó a vivir allí con su padre y que se volvió “un hijo del hospital” (*M* nº 3, septiembre 1983: 112). Tampoco se conoce si su padre fue paciente o médico, pero sí se da a entender que su madre falleció allí. La narración juega constantemente con lo no dicho y lo que deja entrever; estrategia que produce una sensación de confusión que se potencia con el pasaje del presente al pasado, sucesivamente, y la aparición del fenómeno fantástico.

En este cuento el plano de lo natural, en el que encontramos descripciones familiares de lo que se reconoce normalmente como un hospital, es transgredido, casualmente y sin explicación, por una presencia inquietante: los muertos. Sin embargo, estos no son los muertos típicos de un hospital, cuyo final culmina en la morgue, por el contrario, *aquí* los muertos *permanecen* y deambulan en los diferentes pasillos y pabellones.

Entraban y se quedaban mirándote con esa cara de rencor y odio, aunque en realidad no te miraban, claro, porque estaban muertos, pero te clavaban esos ojos, vidriosos y te dejaban con ganas de estar muerto también, para olvidarte del terror, y el cuerpo se te aflojaba y parecía que te ibas en cualquier momento, pero nunca te ibas, nunca estabas muerto y el muerto seguía horrorizándote. (*M* nº 3, septiembre 1983: 112)

La permanencia de estos muertos no tiene explicación, ni siquiera su actitud es posible asociarla a un imaginario convencional. Estos muertos no son como las criaturas del cine, al estilo de los demonios o vampiros que se espantan con cruces, tampoco son *zombies* originados por una epidemia; los muertos son simplemente muertos. Estos no tienen un objetivo ulterior, no buscan espantar o tomar control de los pacientes, simplemente, revisitan los lugares en los que murieron y, en las noches

de luna, se juntan y forman rondas en los jardines. Su presencia, no obstante, da miedo y se vuelve más inquietante a medida que los pacientes fallecen y se vuelven parte de los nuevos muertos. Pero lo que perturba no es el crecimiento de su número, sino que esas personas *conocidas* se vuelven una *otredad* que se reconoce, aun en su nuevo estado. Esto es lo que le sucede al protagonista que debe ver a su madre, y luego a su padre, como parte de los muertos *vivos* del hospital.

Sobre todo me impresionaba ver a mamá entre ellos. [...] Me consolaba pensando que algún día yo tendría que morir y entonces podría entrar en ese mundo y estaríamos siempre juntos, pero a veces *temía que en realidad los muertos no estuvieran juntos en serio, que los otros fueran para cada uno de ellos lo que todos ellos eran para nosotros*, bultos móviles e infinitamente distantes, recuerdos encapsulados. (M n° 3, septiembre 1983: 113. La cursiva es propia)

El efecto ominoso se da, entonces, cuando lo familiar, aquí explícitamente la familia, se vuelve una presencia desconocida. Asimismo, se reafirma cuando lo que se ve no puede explicarse bajo un modelo de realidad normal. La presencia del grupo bajo la luna puede ser entendida como una búsqueda de comunidad entre muertos, o, simplemente, la asociación aleatoria e inmotivada de criaturas en un mismo espacio físico. Esta segunda hipótesis parece ser más certera, ya que la expectativa que tiene el protagonista sobre el futuro encuentro con la madre se cancela. Por el contrario, una vez que su padre fallece y pasa a formar parte de los muertos reunidos en el jardín, éste no se muestra alegre ni tampoco tiene un cambio de actitud al finalmente reencontrarse con su esposa.

Otro elemento que genera el efecto de transgresión dentro del cuento es la unión de dos categorías opuestas en un mismo cuerpo. Esa *otredad* extraña del hospital son *muertos vivos*. Ellos forman parte de los dos mundos, pero sin representar las características típicas de ambos planos. Este recurso es usualmente empleado en la narrativa fantástica para crear una presencia espectral amenazadora. Tal como expone Rosemary Jackson: “lo que surge como el tropo básico del *fantasy* es el oxímoron, una figura retórica que conjuga contradicciones y las sostiene en una unidad imposible, sin avanzar hacia una síntesis” (1986 [1981]: 19). Aquí la conjunción de lo inerte y lo vivo rompe con un marco cognoscitivo normal, lo que produce una sensación de inquietud e inestabilidad. Este desconcierto se profundiza,

aún más, con la presencia subyacente de una incógnita dentro del cuento que no se resuelve: ¿qué es el protagonista? Ese *yo*, que habla con cariño del hospital y que relata la muerte gradual de todos los residentes, ¿está vivo o ha fallecido? La pregunta no se resuelve. Por momentos, el cuento parece implicar que el narrador es uno de los últimos sobrevivientes del lugar, pero, por otros, dejaría entrever que se trata de la experiencia de alguien que está muerto; como expresa el narrador: “Aquí me han sucedido tantas cosas que ya no sé si me pasaron o me irán a pasar, a veces los tiempos se me confunden y es realmente como si viviera los recuerdos” (*M* nº 3, septiembre 1983: 111). La línea entre presente y pasado no sólo es borrosa para el personaje, sino también para el lector, debido al uso constante del *flashback* y de lo no dicho. Esta estrategia narrativa potencia el desconcierto del elemento sobrenatural.

A lo largo de todo el cuento, la unión de planos y de opuestos (vivo y muerto, presente y pasado), sin explicaciones o una síntesis integradora, supone un *escándalo racional*, ya que la expectativa de esclarecer lo irreal, en estructuras cognitivas normales o bajo una interpretación cerrada, se ve cancelada.

Este mismo efecto inquietante, sostenido de una contradicción lógica, aparece en el relato “El Muerto que Habla”, publicado en *Juegos malabares* en 1984. Aquí el protagonista es efectivamente un muerto que habla. Este oxímoron atraviesa todo el cuento creando un efecto desconcertante; como describe el narrador: “Siento sin sentir, veo sin ver, oigo sin oír, hablo sin hablar. Estoy a un paso de la vida, pero ese paso es un abismo” (Gardini, 1984b: 19). A esta vivencia contradictoria se le une el tono desolador de un *yo* que sabe que no pertenece al mundo en el que se encuentra. Este muerto está vivo, pero no puede sentir, comportarse o pensar como una persona viva. Por más que planee un futuro diferente y visite la casa, la familia y el trabajo de su pasado, a nadie pareciera importarle porque él ya está muerto. El protagonista es una presencia ominosa que se rechaza porque ya no pertenece a lo familiar. Pero éste tampoco forma parte del plano de lo inerte. Cuando visita su tumba, ve con resentimiento su lápida. “Abajo de la tierra removida sólo hay un féretro vacío. Yo quisiera estar adentro del féretro, pero estoy muerto sin estar muerto” (1984b: 21), expresa el narrador. Es por esta razón que vuelve al lugar en el que actualmente reside y en el que lo han “revivido”: el parque de diversiones.

Aquí tenemos que explicar de qué se trata este lugar, ya que, a diferencia de otros libros de Gardini, en *Juegos malabares* las historias de los relatos se entrecruzan y forman parte de una trama superior. Esta estructura narrativa es importante por tres razones: en primer lugar, porque se trata de la historia de un parque de diversiones siniestro en el que cada juego o entretenimiento es un personaje o microcosmos específico. Por ejemplo, un personaje será el pulpo giratorio, otro, La Mujer Más Pequeña del Mundo, y como locaciones aparecerán el laberinto de espejos o la rueda de la fortuna.

En segundo lugar, porque este espacio, al tomarse en su totalidad, adopta las características de una *pesadilla*, es decir, que el modo surreal es preponderante. Las reglas de este espacio no pertenecen al plano de lo real, sino más bien al de los sueños. Por otro lado, aquí lo familiar del parque se vuelve ominoso cuando, con la lectura, se entiende que cada atracción fue encarcelada, sometida o forzada a trabajar allí.

En tercer lugar, es importante la posición narrativa que tiene este cuento dentro del libro. Se trata del segundo capítulo; ubicación que profundiza el efecto de desconcierto en el lector debido a que el autor aún no ha desarrollado la lógica que sostiene estas historias. Por el contrario, en el capítulo anterior, se ingresa en el parque desde la perspectiva de una chica que visita el lugar para escapar de su soledad y, al subirse al carrusel, escucha voces ajenas, provenientes de otros juegos. De forma aislada, lo que sucede en esta introducción podría entenderse desde una concepción realista a partir de una explicación psicológica, pero el cuento “El Muerto que Habla” cancela esa lectura.

Volvamos, entonces, a este relato. El protagonista no tiene recuerdos de cómo llegó al parque ni quién era antes; únicamente a través de la información que le brinda el animador que lo acompaña (o vigila) es cómo obtiene imágenes de la que fue su vida. Sólo tiene un recuerdo que sí es propio, el de su despertar. Unas chispas de luz intensa gestan su comienzo y, luego, la voz de un hombre que le ordena levantarse. La única explicación de su existencia se la da, nuevamente, el animador: “—Te resucitaron porque en el parque de diversiones se necesita un Muerto que Habla. La gente sufre, y como sufre se ríe, y riendo gasta más dinero en los juegos” (1984b: 18). El muerto toma un papel catártico que inquieta y entretiene a la vez, por su naturaleza contradictoria.

El desconcierto inicial del relato que trae el ingresar en una realidad diferente, con un *muerto vivo*, se profundiza con el tono desolador con el que el narrador cuenta su experiencia; efecto que se potencia con la crueldad producida por la indiferencia, tanto de los espectadores y del animador, ante el sufrimiento y soledad de un muerto que anhela ser un *vivo* convencional. Este tipo de atmósfera es característica de los cuentos de Gardini en los años 80, ya que sus personajes suelen estar atrapados en realidades inquietantes, crueles y sin certidumbres, a la vez que mantienen, por otra parte, una mínima esperanza de cambio, lo que vuelve sus historias aún más devastadoras. Creemos que este tipo de recurrencia narrativa no puede leerse aislada, sino que debe vincularse con su contexto de producción. Gran parte de los libros de Gardini de esa década fueron escritos y publicados durante la dictadura militar argentina o en el momento de transición democrática. Más allá de que la crueldad, la violencia y el efecto siniestro no son novedosos, especialmente en la literatura fantástica, sí funcionan en su operatividad narrativa para dar cuenta de una realidad extratextual que se ha vuelto tan fantasmagórica e irreal como la intratextual. Tal como desarrolla Irène Bessièrè:

Lo fantástico, en el relato, nace del diálogo del sujeto con sus propias creencias y sus inconsecuencias. [...] No contradice las leyes del realismo literario, pero muestra que *esas leyes se transforman en las de un irrealismo cuando la actualidad es tenida como totalmente problemática.* (2001 [1974]: 86, 87. La cursiva es propia)

En un momento en que caen cuerpos del cielo, las personas desaparecen sin dejar rastro, la violencia y la crueldad física y discursiva son constantes, y hay enemigos invisibles en todas partes, sostener un imaginario realista del mundo empírico es imposible. El *principio de realidad*, con la dictadura, se vio quebrado hasta tal punto que, como evidencia Cristina Piña:

Los narradores se ven enfrentados con la necesidad de crear nuevas formas de representación literaria para nombrar dicha experiencia devastadora, tanto a causa de la insuficiencia de los códigos existentes para presentar el horror vivido, como por la presencia de una censura férrea. (1993: 122)

Y la “literatura de lo insólito” es un género ideal para expresar el carácter irreal e incomprensible de esa experiencia.³⁶ Es por esta razón que la existencia de muertos vivos, en estos relatos, no parece tan ajena a la categoría del *desaparecido*, como un tipo de vivo muerto, o la presencia de tumbas vacías en la realidad extratextual. Al reincidir en la sinrazón y la extrañeza inquietante del mundo, el escritor pone en evidencia, indefectiblemente, la necesidad de repensar las nociones de normalidad y racionalidad; en palabras de Soledad Quereilhac: “En cierto punto, nada en la ciencia ficción ni en el fantástico queda ajeno a lo real histórico ni puede sustraerse de su naturaleza social, ni de la articulación de ideologemas sociales y literarios” (2024: 14, 15).

Un caso en el que lo ominoso se erige desde la crueldad y la extrañeza de lo normal, es el cuento “Pelusa” de *Sinfonía cero* (1984). En este relato se cuenta la relación inquietante de una pareja con su mascota, Pelusa. Esta criatura les había servido a los protagonistas como una presencia reconfortante para llenar un vacío y un anhelo, ante la imposibilidad de tener hijos. Sin embargo, este bicho, por su peculiaridad, afectará gradualmente la rutina *normal* del hogar.

En principio, su extrañeza reside en la indefinición de su naturaleza. No saben qué clase de “animal” es o si se trata de un él, ella o ello. Por otro lado, sus comportamientos son atípicos y también inclasificables. Como explica el narrador:

Hubieran querido saber más sobre él, pero al mismo tiempo era tan familiar. Comer, comía de todo; dormir, dormía en cualquier parte, nunca crecía, no cambiaba nunca. No chillaba, no daba olor, no ensuciaba. Era una compañía, una compañía que no exigía nada y de algún modo lo absorbía todo. Los vaciaba de todo. Pero no sabían de qué. (Gardini, 1984a: 93)

Es esta condición anormal la que producirá, en Roberto y Luisa, una sensación de inquietud y malestar. Por su carácter “monstruoso”, ellos dejarán de irse de vacaciones, o invitar a sus amigos a la casa, incluso, nunca llevarán a Pelusa al veterinario. La vergüenza que les da tener esta mascota se transformará

³⁶ Es interesante cómo Marcial Souto nos informó en la entrevista que *El Péndulo* no tuvo que pasar por el censor de las Fuerzas Armadas, a diferencia de *Humor*. Esto no sólo se debió a la poca relevancia que se le dio al género, sino también por la desinformación acerca de la naturaleza de la literatura fantástica/ciencia ficción, aun “cuando ésta habla más de la realidad que otros géneros” (Souto, 2024). (Ver Anexo nº14).

progresivamente en rencor y repulsión. La actitud de los protagonistas se vuelve tan extrema que se representa, narrativamente, más insólita e inquietante que la propia criatura. Pese a la rareza de Pelusa, éste/ésta/esto siempre se muestra dócil y débil. Y frente a esa mansedumbre, la pareja responderá con crueldad y repudio; ellos buscarán deshacerse del “bicho”. Inclusive, “Roberto había pensado mil maneras de librarse de él, o ella, o ello: ahogándolo, estrangulándolo, dándole veneno” (1984a: 93). La contraposición de actitudes y el comportamiento cada vez más drástico de la pareja, parecen poner en cuestionamiento quién es el verdadero monstruo del cuento.

Esta inversión se profundizará con el final del relato. Roberto y Luisa decidirán abandonar a Pelusa en el lugar en el que lo habían encontrado inicialmente. Sin embargo, esta acción se les vuelve más difícil de lo que creían, ya que al dejar a su mascota y arrancar el auto, sienten que éste les grita. Esa sensación, que parece estar más vinculada a un sentimiento de culpa, se verá acompañada del descubrimiento de la pasividad de Pelusa; éste queda parado donde lo dejaron. Y es esta inmovilidad la que desencadenará una crueldad injustificada. Los protagonistas buscarán asustar al bicho dándole golpes con una llave inglesa. Pero como éste aún no se movía, “cada vez lo golpeaban con más furia, encarnizándose con la cabeza partida, que se abrió y sangró” (1984a: 98). El asesinato será seguido de una total indiferencia.

A lo largo de este cuento, el efecto fantástico estará construido, primero, por la figura siniestra de la mascota, que traerá el miedo de los protagonistas. Pero, posteriormente, el relato cobrará rasgos inquietantes e insólitos debido a la brutalidad injustificada y normalizada de los personajes. Aquí la *otredad* de la criatura se verá subordinada a la perversidad y monstruosidad de la pareja. Es la crueldad inusitada la que termina por desconcertar al lector, más que la presencia de un evento sobrenatural.

Hasta el momento hemos visto cómo el modo fantástico, en los cuentos de Carlos Gardini, se construye mediante diferentes recursos, por ejemplo, la unión de planos diferentes, la normalización de los personajes de un evento sobrenatural y la falta de explicaciones racionales que den cuenta de lo que se narra. También hemos examinado cómo lo fantástico se conforma con el uso del oxímoron y del extrañamiento de una figura familiar que se ha vuelto desconocida. Con el siguiente

grupo de cuentos añadiremos un nuevo recurso, la transgresión de la causalidad, ya sea espacial o temporal.

En el relato “El sinuoso camino de la libertad”, publicado en la revista *Minotauro segunda época*, nº 7, en agosto de 1984, volvemos a encontrarnos con la unión del efecto inquietante con un tono desolador. Tal como en otros casos, aquí se narra el destino de un personaje atrapado en una realidad adversa y siniestra, sin posible salida. La trama cuenta la historia de un hombre migrante y su intento de cruzar la frontera, que está marcada por una alambrada electrificada que parece infinita. Ya el objetivo del protagonista recubre el relato de una sensación de desesperación y asfixia, que se potenciarán con la descripción de los cadáveres acumulados de quienes intentaron también hacer el cruce, y la construcción posterior de lo fantástico. Como detalla el narrador:

Había hombres, mujeres, niños, perros y gatos, en diferentes estados de putrefacción. Los cuerpos electrocutados habían *eternizado* al morir espasmos violentos, contorsiones y muecas [...]. La pestilencia era brutal, pero para él equivalía al olor de la libertad inminente. (*M* nº 7, agosto 1984: 114. La cursiva es propia)

La brutalidad de este escenario se profundiza con la aridez del paisaje, el calor intenso del desierto, los guardias que vigilan y las llagas en los pies de tanto caminar. Pese a que la construcción de este panorama nos inserta en un plano de características realistas,³⁷ cuyas condiciones y reglas de realidad son familiares, en ningún momento esta legalidad produce un efecto consolador. Es por esta razón que la aparición del elemento fantástico, aun cuando rompe con la lógica convencional, sólo sirve para confirmar una realidad, intra y extra textual, que ya es fantasmagórica y siniestra de por sí.

Aquí lo sobrenatural surgirá como un quiebre de las leyes naturales y las reglas de la causalidad. Tanto la estructura espacial y la linealidad temporal son transgredidas con la experiencia física y emocional de la *infinitud*. El protagonista, tras una planificación exhaustiva, logrará desactivar la fuente de alimentación

³⁷ Aunque no existe una evidencia textual, el escenario y la problemática social parecen evocar las olas migratorias que suceden históricamente a nivel mundial. El paisaje puede recordar tanto a los cruces de África como al de México y Estados Unidos. Si bien el aumento de inmigrantes mexicanos tuvo su alza en la década de los 90, ya en los años 80 comenzaron las olas a causa de las políticas neoliberales (Zepeda Martínez y Rosen, 2016).

eléctrica de la alambrada y pasar por debajo. Sin embargo, este éxito no le traerá la libertad tan esperada; el horizonte de expectativa se quiebra. Como explica el narrador:

Mientras caminaba empezó a notar un detalle que antes no había advertido. Los cuerpos echados sobre la cerca podrían haberse arrojado tanto de un lado como del otro. El espasmo del shock eléctrico impedía distinguirlo con claridad. Además, notó que de este lado también había paneles solares que alimentaban la cerca. [...] Decidió alejarse de la alambrada y echó andar hacia el nuevo horizonte, *una perspectiva casi simétrica que había del otro lado. Anochecía, y de ambos lados de la cerca todo parecía igualmente gris y poco promisorio.* (M nº 7, agosto 1984: 114, 115. La cursiva es propia)

La frontera que divide un territorio de otro es tan irreal como el espacio desértico.³⁸ No hay estructuras cerradas, sólo pastizales amarillos infinitos. Esta revelación potencia el efecto asfixiante del comienzo. Incluso a esta confusión espacial, se le sumarán dos nuevas figuraciones *ilimitadas* que también quebrarán la lógica lineal y progresiva, y que profundizarán el efecto fantástico: la memoria del protagonista y la estructura del cuento son *circulares*.

El comienzo y el final del relato están conformados por la misma oración y la misma confusión: “Cuando llegó a la alambrada tenía los pies llagados de tanto caminar” (M nº 7, agosto 1984: 115). Tanto en el inicio y en el cierre, vemos al personaje llegar a la frontera con la mente en blanco. Éste, de tanto caminar, no puede reconocer de dónde viene o cómo ha llegado hasta ese lugar. Este olvido conlleva, narrativamente, dos efectos: uno, que el protagonista probablemente haya realizado y realice la misma acción infinitas veces sin darse cuenta de que ya la ha hecho anteriormente, y, por otro lado, que sea imposible saber, tanto para el lector como para el propio protagonista, cuál fue el lugar de origen del escape; no se puede marcar un progreso o un retroceso en el objetivo del personaje. Por el contrario, la concepción de una linealidad está anulada mediante la amnesia y la infinitud del desierto.

³⁸ No es la primera vez que aparece la figura del desierto como espacio fantástico. La naturaleza inquietante e infinita del desierto, y su imposible salida, ya había sido representada por Jorge Luis Borges en “Los dos reyes y los dos laberintos” (1939).

El relato fantástico, entonces, produce una sensación de claustrofobia, de imposibilidad de escape, en una realidad que no tiene solidez ni certezas y que tampoco se ajusta a las coordenadas normales de tiempo y espacio. El desconcierto y la desolación que se generan son completos.

En el cuento “En venta” de *Primera línea* (1983) también nos encontraremos con una locación que transgrede las reglas de la causalidad, pero con un efecto fantástico diferente. En este caso, será una casa familiar, construida por generaciones y según los temperamentos de cada persona, la que presente una extensión *infinita*. Desde el comienzo la narración busca dar cuenta de la amplitud de este lugar con el uso de la descripción exhaustiva y el uso recurrente de la enumeración:

Adentro había sillones de cuero, mesas, mesitas, un macetón con helechos, una estufa de leña, un combinado con discos apilados encima, una puerta que daba a la cocina, una escalera de madera y, al lado, un hueco por donde bajaba una escalerilla de hierro. (Gardini, 1983b: 139)

La arquitectura de esta casona está formada por cinco pisos, cada uno de ellos con su escenografía particular. Al primero lo componía un paisaje de arena y calor sofocante, de dunas, playas y un mar brumoso. Al segundo, lo introducía una biblioteca que llevaba a “una selva tupida, húmeda, verde botella, que se recortaba contra un cielo brillante y límpido” (1983b: 140), en la que podían encontrarse diferentes animales y senderos de tierra roja, de clara resonancia misionera. En el tercer piso, se podía acceder a infinitas habitaciones diminutas que nunca se llegaban a recorrer, y que daban a salones con orquestas, bañeras con la profundidad del mar y estepas con buitres. En el cuarto, había un paisaje de viento, en el que jugaban los chicos. Y el quinto piso, el nivel construido por el protagonista, daba a un espacio nevado; como describe el narrador: “Me gustó la idea del paisaje nevado porque en Buenos Aires nunca nieva, y era lindo tener nieve con sólo subir al quinto piso” (1983b: 141). Aquí la unión de planos diferentes, la referencia extratextual conocida y la arquitectura irreal no buscan crear un efecto siniestro o de desconcierto, sino más bien el tipo de asombro que produce la *magia*. Es por esta misma razón que la mención de paisajes y personajes de películas, como Tarzán, la Legión Extranjera, la Policía Montada, los indios y las casacas rojas, asociados a los juegos familiares de la infancia, sirve para crear la misma atmósfera maravillosa. Aquí nos encontramos

con un modo fantástico diferente y su configuración evidencia el conflicto analítico que trae encasillar los cuentos de Gardini en un solo género específico. En este relato, la normalización de lo irreal en un espacio familiar, que veíamos unido al “neofantástico”, no lleva a inquietar o atemorizar al lector. Pese a que, en el final, la extrañeza del hogar lleve a que la esposa del protagonista lo abandone, la casa se marchite y la familia comience a morir, aquí lo mágico sobrenatural se toma como parte del folklore encantador de una familia atípica. Incluso, cuando el protagonista busque poner en venta la casa y quiera mudarse a un departamento normal, su rechazo al hogar estará más asociado a su soledad y a la partida de Malva, a quien aún ama y extraña.

Si se busca encasillar este cuento, una posible vía es asociarlo con un predecesor literario para ver en qué tipo de fantástico se lo puede inscribir. Por ejemplo, es posible vincular el rasgo irreal de una casa infinita con el sótano creado por Jorge Luis Borges en “El Aleph” (1949). O, tal vez, unir la naturalización de la realidad sobrenatural latinoamericana con el “real maravilloso” formulado por Alejo Carpentier, autor nombrado entre las lecturas de Gardini (ver cita al pie de página nº 30). Incluso, podemos comparar la familia de este cuento con la relación que tuvieron las generaciones de Buendía con lo irreal en *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez.³⁹ Sin embargo, ya sea que la narración esté más cerca del fantástico moderno o del realismo mágico, lo que se mantiene es la finalidad del autor de formar una realidad indefectiblemente insólita, imposible de aprehender con marcos cognitivos convencionales.

Otra ruptura de la causalidad natural la hallaremos en el cuento “Intersección”, publicado inicialmente en la revista *Vigencia* (1980) y, luego, en *Sinfonía cero* (1984). Aquí la narración de lo que parece ser un accidente automovilístico, toma rasgos *surreales*. Desde el comienzo, el relato se construye desde un lenguaje enrevesado que elude el sentido literal y fáctico mediante el uso de metáforas y comparaciones:

Emergió de las sombras amnióticas al asiento del coche. La autopista negra y húmeda se lanzaba hacia él más allá de la curva del parabrisas, partida en dos por una estría blanca y discontinua. [...] Faros de otros autos hendían la penumbra

³⁹ En este cuento la tía Florero habla con los muertos, se dice que los primos se casaban entre primos y la vida de la casa está vinculada con la vida de sus integrantes.

ambarina con fognazos ocasionales, proyectando telarañas de luz en el parabrisas. (Gardini, 1984a [1980]: 49. La cursiva es propia)

El enrarecimiento del lenguaje se ve acompañado de una narración confusa a causa del efecto de la somnolencia del protagonista, que recubre de extrañeza sus comportamientos; estos se irán acumulando de forma sucesiva y en pantallazos: el narrador se distrae leyendo una “inscripción con aerosol” de una pared, atropella voluntariamente un gato, se excita ante la violencia y la adrenalina del impacto y, finalmente, choca con un camión. A partir de este momento, a causa del accidente, el personaje sentirá un efecto de *desrealización*, que enrarecerá la narración de una forma similar a la creada por Julio Cortázar en su cuento “La noche boca arriba” (1955):

Reconoció los uniformes blancos y azules y los destellos intermitentes, y percibió oblicuamente voces irritadas y murmullos y luego el ulular de la sirena. Un dolor brutal le arrasaba el cuerpo, pero no lo sentía en el cuerpo, sino en una zona diminuta de la conciencia o del alma que incomprensiblemente parecía escindida del cerebro y se le deslizaba por el pecho partido y el cráneo roto como la *mirada furtiva de un gato*. (1984a [1980]: 50, 51. La cursiva es propia)

Este estado de semiinconsciencia no sólo lleva a describir los sucesos de forma escindida con el cuerpo, sino que también produce comparaciones insólitas, como vincular el cráneo o percepción diminuta del personaje con la mirada de un gato, o asociar sus movimientos con “músculos felinos”. Luego del accidente, y desde lo que puede entreverse como un hospital, se procederá a describir la experiencia del protagonista en un nuevo plano; en éste había “una sala llena de gente y humo y un olor a flores agrias que le penetraba las inexistentes fosas nasales” (1984a [1980]: 51). Las imágenes parecen provenir de un sueño o del delirio de un moribundo; el propio protagonista, en su desrealización, siente que se trata de una vivencia extracorporal: “Ahora sí estaba muerto, y era horrendo porque aún no estaba libre del todo y de algún modo ese cuerpo inerte y mutilado seguía apuñalándolo con chillidos de dolor *mientras gente oscura lo veneraba con indiferencia*” (1984a [1980]: 51. La cursiva es propia).

El efecto desconcertante de ese momento se profundiza con lo que le sigue a dicha escena, que quebrará cualquier tipo de causalidad normal. El protagonista no se despierta o gana repentinamente su conciencia, como podría esperarse, sino que, a partir de un forcejeo ansioso, da un salto y, sin explicación alguna, su cuerpo toma las características de un gato. “La pelambre se le erizó y se quedó petrificado sobre los adoquines. Algo frío y duro le partió el cuerpo” (1984a [1980]: 51, 52). Esta metamorfosis no sólo vuelve la trama aún más insólita, sino que también traslada la historia al pasado, al momento en que el personaje había atropellado deliberadamente a un gato. La transgresión de la linealidad causal es total. Por otra parte, la misma estructura narrativa se torna circular. El protagonista-gato, luego de un maullido, busca librarse del dolor y, en ese movimiento, recobra las fuerzas y, tal como en la descripción del primer párrafo del cuento, emerge de las “sombras amnióticas”, despertando con un cabeceo. La misma oración se repite, tanto en la primera como en la última línea de la narración, para hablar del despertar del protagonista. Este acontecimiento trae un efecto de vacilación en el lector: ¿será que todo lo narrado se trató de un sueño extraño? o ¿la mutación y la circularidad temporal fueron, en efecto, reales? La incógnita no se resuelve, sino que la interpretación queda abierta.

En este relato, el paso de un estado a otro y los cambios físicos ocasionados en el personaje parecen seguir la lógica de los sueños; es por ello que podemos vincular la trama al surrealismo. No obstante, el efecto de *vacilación* del receptor está más asociado con el modo fantástico. La unión de ambas categorías no sólo nos lleva a ir más allá del encasillamiento genérico, sino que permite relacionar el cuento con los de otro escritor que también mezcló diferentes modos de lo insólito, Julio Cortázar. Según Beatriz Sarlo (2007 [1994]), la obra de este autor argentino puede concebirse como una “literatura de pasajes” entre espacios y dimensiones. En palabras de la crítica:

Cortázar ha espacializado la ficción fantástica. [...] La ficción cortazariana [...] muestra las consecuencias del pasaje entre espacios que la percepción normalizada mantiene escindidos. [...] Cortázar imagina cómo espacios inabordables pueden ponerse en contacto. (2007 [1994]): 265)

Mediante la *espacialización* de lo fantástico no sólo es posible vincular dimensiones diferentes, sino también producir en el lector la experimentación,

narrativa y en continuidad, de una realidad misteriosa que no está legislada por las pautas de la lógica natural. En el caso de “Intersección” de Carlos Gardini, tal como lo anuncia su título, el encuentro de realidades de forma lineal expande el sentido de lo real. Aquí los estados de ensoñación, inconsciencia y conciencia del personaje se fusionan en un mismo plano para quebrar toda expectativa de causalidad normal y crear un efecto de desconcierto completo. La unión de lo surreal y de lo fantástico le sirve al autor para romper cualquier expectativa de la lógica racional.

Una construcción similar hallaremos en el cuento “Durmiente” de *Primera línea* (1983). Aquí el relato “La noche boca arriba” aparece como un intertexto directo, al retomarse dos experiencias narrativas, asociadas a la pesadilla de un posible enfermo: la presencia del personaje en un quirófano o un altar de sacrificios, y la dificultad de separar los planos en la realidad. Como describe el narrador: “dioses de piedra, o cirujanos con máscaras, o sacerdotes embozados, lo escrutan sin piedad ni desdén” (Gardini, 1983b: 133). Tal como pasaba anteriormente, el estado de ensoñación crea una narrativa compleja, en la que el sentido cerrado se elude. Las descripciones de lo que siente y percibe el protagonista son imposibles de incluir en una categoría racional. Tanto el lector como el personaje no pueden saber, realmente, si este último sueña, está muerto o, simplemente, anestesiado. Sin embargo, aquí el gran problema residirá en que el protagonista experimenta diferentes escenarios de forma *simultánea*. No existe un *pasaje*, sino que todas las dimensiones se han fusionado en una única vivencia. Al mismo momento, éste siente “la quietud sin color de la muerte, los tajos prolijos e indolores de bisturís y escalpelos y pinzas, el desgarrón del puñal de bronce en las entrañas arracimadas” (1983b: 133).

A pesar de que el personaje busca racionalizar lo que le sucede, no puede distinguir tampoco si se trata de sueños o de recuerdos. Ni siquiera reconoce quién es esa persona que sueña o que busca escapar del dolor, imaginando otras visiones de dolor. En este cuento, no existe ningún plano de lo natural que transgredir, sino que se trata de una realidad excepcional en sí misma, sostenida de una figuración completamente *surreal*. El *yo* es tan incorpóreo como sus percepciones; como describe el narrador:

Su único alivio son los sueños, porque lo alejan momentáneamente de ese páramo de violencia y esterilidad que es su propio ser, y porque presume que de algún modo los

devaneos de su mente, vagido y temblor, tienen su origen en esos sueños cuyo origen desconoce. (1983b: 134)

El personaje busca escapar de una experiencia psíquica de violencia y dolor a través de nuevas pesadillas. No existe una dimensión física en la que la persona siente una desrealización, sino que el protagonista vive en una completa irrealidad mental como su única realidad. La dificultad de comprender lo que verdaderamente sucede en el cuento está asociada a que la concepción de mundo y sujeto como entidades coherentes se quiebra. La narración disuelve cualquier marco cognitivo racional. Esta ruptura se ve representada, sobre todo, en la categoría de personaje. El *yo* no tiene una existencia individual y cohesiva, sino que son muchos *yoes* coexistiendo en un mismo plano mental. Como describe el narrador:

Esos rasgones son grietas por donde poco a poco se derrama enteramente, vertiéndose en una miríada de seres donde la vida palpita en formas nubosas o cristalinas, armoniosas u horrendas, pero sólo juzga la armonía o el horror mediante *la percepción simultánea y contradictoria que tiene a través de algunas, tal vez todas, las muchas criaturas vivas que es.* (1983b: 136. La cursiva es propia)

El “personaje” está dividido, pero asociado, en una existencia de infinitos *yoes*.⁴⁰ Y es debido a esa multiplicidad que sus sueños o recuerdos se suceden simultáneamente sin un origen preciso, ya que estos no progresan hasta desaparecer, sino que se acumulan en una misma unidad que sueña. El quiebre de univocidad del protagonista borra cualquier límite entre realidad y sujeto, y todo se ve fusionado. Este tipo de personaje no es ajeno al modo fantástico, en el que la individualidad del *yo* es muchas veces transgredida, especialmente mediante la figura del doble. Tal como desarrolla Rosemary Jackson:

Los textos fantásticos que tratan de negar o disolver las prácticas significantes dominantes, en especial la representación del “personaje”, se vuelven, desde esta perspectiva, profundamente perturbadores. Sus seres parciales y desmembrados

⁴⁰ No es en el único cuento de los años 80 en que Gardini creará la existencia de personajes múltiples; también en *Juegos malabares* y “La memoria secreta” se fusionarán identidades diferentes. Por otro lado, este tipo de construcción será típica en los protagonistas de sus novelas a partir de la década del 90, principalmente por la influencia de la filosofía taoísta (ver capítulo 3).

rompen una práctica significativa “realista” que representa el ego como una unidad indivisible. (1986 [1981]: 90)

La diferencia que marca este cuento, con respecto a otros textos fantásticos, es que la transgresión no se dará por el choque de una realidad natural frente a la presencia de un personaje sobrenatural. Aquí la figuración es completamente surrealista; y su perturbación tendrá más que ver con la dificultad de hallar un sentido a lo relatado o por la sintaxis utilizada. La narración se vuelve compleja y confusa por el uso constante de párrafos largos y la acumulación de comas. Por otra parte, no existe una estructura narrativa tradicional; no hay un cierre conclusivo, sino que el relato se mantiene en la continuación de un estado de ensoñación inquietante, debido a que la pesadilla es cíclica.

En este cuento, entonces, nos encontramos con la ruptura de diferentes normas de lo real, como son las coordenadas de espacio y tiempo, y la categoría literaria de personaje. Por otro lado, el diálogo intertextual con el relato de Cortázar no se ve trasladado a una problemática o estrategia narrativa similar. La expectativa de hallar un fantástico conocido es cancelada, ya que el relato no terminará por oscilar entre dos planos, como “La noche boca arriba”, sino que se convertirá en una única dimensión múltiple, a partir de la creación de un protagonista cuya existencia es puramente mental.

Hasta el momento, hemos analizado cuentos de características más típicamente fantásticas, otros que se han acercado al realismo mágico o que han tomado una representación surrealista. Aun cuando su inscripción genérica ha variado, en todos los relatos explorados hemos identificado el mismo objetivo: crear universos narrativos que demostraran el carácter ilusorio e irreal de la realidad intra y extratextual. Para cerrar esta primera sección del capítulo, examinaremos dos ejemplos adicionales: *Sinfonía cero* y el relato “El palacio al revés” de los *Cuentos de Vendavalía*. Esto nos permitirá dar cuenta no sólo del uso que hace Gardini de los recursos de las “literaturas de lo insólito”, para cuestionar los “principios de la realidad” conocida, sino también para exponer la dificultad de encasillar su producción en un único género. Asimismo, tomaremos estos dos casos porque construyeron un diálogo particular con la ciencia ficción; tema que nos dará el puntapié inicial para ingresar en la segunda sección del capítulo.

En la novela corta *Sinfonía cero* (1984), publicada dentro del libro con el mismo nombre, nos encontramos con una obra difícil de clasificar. Esto no sólo se deberá al empleo de diferentes géneros y a la conformación de una estructura narrativa rupturista, sino también a la inclusión de *Crónicas marcianas* (1950) de Ray Bradbury como un intertexto posible.

Esta novela, en términos generales, cuenta la historia de un universo o espacio con reglas propias: la *Llanura*. Los dieciséis capítulos relatan el paso y llegada de diferentes personajes a ese lugar; dichos capítulos se conforman, al mismo tiempo, como tramas autónomas y a la vez interdependientes del resto. Esto significará que, pese a formar parte del mismo universo, cada historia tendrá su propia figuración, y, con ello, su género posible.⁴¹ Pero, por otra parte, conllevará que la novela, por su estructura y argumento narrativo similar, tenga como un intertexto probable el libro *Crónicas marcianas* de Ray Bradbury,⁴² lo que la asociaría más directamente con la ciencia ficción.

Empecemos por este último aspecto, el posible diálogo de *Sinfonía cero* con la antología de Bradbury. Con respecto a la trama, en ambos libros, se cuenta la Historia de un espacio diferente, al que llegan y se asientan comunidades y personajes con sus propios deseos, paradigmas y prejuicios. En el primer caso, la protagonista será la Llanura, un lugar “desértico”, con características maravillosas y sin reglas precisas, cuyo poblamiento comparte similitudes con los cimientos violentos de la experiencia latinoamericana.⁴³ Por su parte, en la obra de Bradbury, la representación estará centrada, sobre todo, en el planeta Marte, un lugar utópico que viajeros estadounidenses buscarán colonizar a través de diferentes expediciones. La distinción principal de ambas figuraciones se basará en que, mientras, el segundo

⁴¹ En esta tesis no nos detendremos a analizar en detalle cada relato, ya que esa tarea implicaría superar la extensión esperable. No obstante, buscaremos dar cuenta de la presencia de diferentes modos fantásticos y la apelación a una realidad insólita y transgresora.

⁴² La figura de Ray Bradbury será central en la narrativa fantástica y de ciencia ficción argentina (VV.AA., 2021. Silvia G. Kurlat Ares y Ezequiel De Rosso eds.). Sus novelas no sólo fueron editadas al español por Minotauro, a su vez, muchos escritores rescataron su literatura, como fue el caso de Jorge Luis Borges, quien subrayó la importancia de su “ficción científica” en el prólogo escrito para *Crónicas marcianas* (1955).

⁴³ Es interesante cómo se resalta que la Llanura no había sido “descubierta” ni tampoco estaba realmente desierta. En el primer capítulo se afirma: “Cuando se dice que Teresa descubrió la Llanura, es como cuando en la escuela se pregunta quién descubrió América y se dice Cristóbal Colón, y no se menciona a los normandos que lo precedieron en siglos, ni a las tribus o imperios que lo precedieron en milenios” (Gardini, 1984a: 130). Asimismo, la Historia de sus fundadores está sostenida del asesinato, la violencia, la corrupción y la mentira, como la base del “progreso” del pueblo.

libro localiza su mundo en un futuro posible (años 1999-2057), el escritor argentino lo posiciona en un universo paralelo. Esto traerá como diferenciación que Bradbury sostenga su narrativa de una realidad y espacio conocidos, el porvenir de los Estados Unidos, y Gardini cree un mundo *alterno* sin asentarse en un plano de referencias realistas.

Por otro lado, otro elemento de comparación posible es la estructura narrativa. A ambos libros los atraviesa la generalidad de un espacio, pero sus relatos son independientes. En el caso de *Crónicas marcianas*, esto se debe a que se trató, en efecto, de cuentos autónomos. Estos relatos fueron publicados entre 1947 y 1950 en diferentes revistas de ciencia ficción, como es el caso de *Thrilling Wonder Stories* (1929-1955), *Planet Stories* (1939-1955), *The Magazine of Fantasy and Science Fiction* (1949-) y *Maclean's* (1905-).⁴⁴ Por su parte, *Sinfonía cero* sí fue pensada desde la hibridez y la ruptura de la homogeneidad, recursos que volverán a repetirse en *Juegos malabares*. Asimismo, sin desear forzar el vínculo, existe una cierta similitud entre los títulos de algunos capítulos, como “Los colonos” y “Los descubridores” o “Los observadores” y “Los buscadores”, y las temáticas tratadas en los libros, como la violencia, la búsqueda de dominación y la soledad.

Por último, con respecto al género preponderante, podemos decir que *Crónicas marcianas* se construye como un clásico ejemplo de un tipo de ciencia ficción que comenzó a aparecer en los Estados Unidos durante los años 50, con los temores y críticas sociopolíticas en torno al avance imperialista y tecnológico (Ashley, 2005). En cambio, en *Sinfonía Cero* Gardini empleó “como base una idea clásica de la CF, el universo paralelo”, y en él recreó “una serie de elementos que no son propios de la CF” (Pestarini, 2017). Aquí el tema del universo paralelo se utiliza como un simple encuadre para contar diferentes problemáticas sociales y humanas, y entrecruzar, intratextualmente, distintos modos fantásticos, para crear una realidad incierta e irracional.

Deteniéndonos específicamente en esta novela, con respecto al resto de las “literaturas de lo insólito”, por lo general, los cuentos tenderán a conjugar recursos pertenecientes al realismo mágico, al “neofantástico” y al absurdo. Este empleo se

⁴⁴ También se publicaron en otras revistas de la época como *Charm* (1944-1959), *Imagination* (1950-1958), *Other Worlds Science Stories* (1949-1976), *Super Science Stories* (1940-1943, 1949-1951) y *Collier's* (1888-1957).

deberá, principalmente, a la figuración maravillosa de la Llanura y su especial magnetismo en personajes particulares; en palabras de Gardini:

Cada personaje busca allí lo que quiere. El lugar es contradictorio, los personajes también, no hay una legalidad muy precisa. Cada personaje establece leyes nuevas e, inclusive, las historias que aparecen en *Sinfonía Cero* configuran una de las tantas historias posibles. (Pestarini, 2017)

Los personajes que llegarán *allí*, voluntariamente o de forma casual, deberán adaptarse a la nueva realidad o intentarán, en vano, dominarla, como es el caso de los militares en los capítulos “Un estilo de vida” y “Veleidades de un vencedor”.⁴⁵ Cada uno de los viajeros tendrá un objetivo diferente: ser el gobernante de un pueblo sostenido en el miedo, encontrar un lugar armónico para morir, mantener una rutina vendiendo periódicos viejos, escapar de la obsesión ajena, liberarse de los recuerdos, y hasta detener una subversión invisible.

El modo de contar estas historias nunca es igual; los modos fantásticos utilizados variarán tanto por la “legalidad” maravillosa del universo como por sus personajes. Por ejemplo, en “Descubrimiento”, Teresa llega al universo infinito de la Llanura jugando en las escaleras de su casa. Por otra parte, en “Los pioneros”, se contará la historia de un pueblo y su familia fundadora, los Cardio. Este pueblo utópico, que será corrompido por la violencia y la corrupción de sus gobernantes, también tiene características maravillosas que hacen recordar a otros pueblos ficcionales como Macondo o Comala. Según explica el narrador: “Palimbergo recorría el pueblo que había fundado. Los vecinos lo saludaban respetuosamente, aunque a veces se daba vuelta para devolver un saludo y no había nadie, porque en realidad era el eco de un saludo anterior” (Gardini, 1984a: 134). Este acontecimiento se debe a que el pueblo se encuentra cerca de la Ciudad de los Ecos, un espacio indeterminable e incierto, al estilo de la Biblioteca de Babel borgeana, en el que se almacenan y perpetúan los sonidos infinitos del universo. Como aclara el narrador del “Informe sobre la Ciudad de los Ecos”: “para quien ha visitado la Ciudad de los Ecos, todo sonido es redundante. Los ha conocido todos, o los ha intuido todos, y por momentos no sé si ya he dicho lo que ya he dicho” (1984a: 181). Otro caso en el que el espacio de la Llanura, y sus historias asociadas, conforman una realidad insólita,

⁴⁵ La representación del ejército y el análisis de estos capítulos aparecerán en el capítulo 4 de la tesis.

es “El arte del abandono”. En este relato un grupo de inspectores se encargan de cerciorarse que los pueblos, casas o ciudades abandonados muestren un perfecto estado de dejadez. Debido a que la Llanura es un desierto infinito, muchos habitantes deciden dejar su residencia para explorar el más allá o simplemente andar sin rumbo, como los *buscadores*, otros personajes de este universo que viajan de un lado a otro sin encontrar o reconocer lo que buscan. Esta partida conlleva que numerosas viviendas queden vacías. Sin embargo, esta deserción no es suficiente en la “lógica” de este desierto. Y es por ello que existe el trabajo de los inspectores; tal como explica el narrador:

Había un arte del abandono, una sagacidad para los detalles exquisitos. [...] Una máquina de escribir con un párrafo interrumpido era otro detalle sugerente: entrar a un estudio, leer la frase cortada y preguntarse cómo habría seguido era el colmo de la desolación. [...] La función de los inspectores no consistía en mejorar los abandonos, sino en consumarlos donde no estaban consumados. (1984a: 224, 225)

Y a razón de que la Llanura es infinita, el trabajo de los inspectores es tan ilimitado como el territorio. Incluso, el abandono del oficio también debe perfeccionarse primero para poder abandonarse. El sinsentido y las reglas insólitas que definen esta tarea *absurda* van en consonancia con una realidad que escapa cualquier convención o marco referencial.

Como pudimos ver, la Llanura establece o atrae una nueva configuración de lo real, más cercana a las normas de un imaginario mental. No obstante, existe dentro de uno de los capítulos de *Sinfonía cero* una búsqueda por hacer un examen crítico de la naturaleza de este universo. En “Apuntes para una evaluación probabilística”, el narrador avanzará en diferentes hipótesis que expliquen la existencia de la Llanura; y es en esta revisión en la que ingresará el *paradigma* que sostendrá generalmente las novelas de Gardini en los años 90 y 2000.

En mi opinión, la Llanura es ante todo una típica manifestación de entropía negativa en escala universal. Es decir, el universo no estaría destinado a una apocalíptica muerte térmica, porque no es un sistema cerrado. El universo, al igual que los organismos vivos, es un sistema abierto que se realimenta con la información que produce. (1984a: 201)

Este avance sobre la existencia probabilística de la Llanura se sostendrá de un “paradigma ausente” (Angenot, 1979), que no es explicitado dentro del texto, la Teoría del caos propuesta por Ilya Prigogine.⁴⁶ Según el teórico de este capítulo, el universo de la Llanura demostraría un fenómeno que escapa las pautas del conocimiento actual. Su caos pondría en evidencia la conformación de nuestra realidad (la del lector) como un camuflaje que encubre una existencia basada en el caos profundo. Pero debido a que nuestros patrones de entendimiento se erigen en el orden, perdemos esa realidad ajena. Sin embargo, la Llanura, en su imposibilidad de definición y desorden completo, demostraría la probabilidad de ese Caos cósmico. Es esta explicación posible la que permite incorporar, en el libro, una concepción de lo real más arraigada a la ciencia ficción. Y es por esta razón que volvemos a caracterizar esta novela como inclasificable, o un tipo particular de “antigénero”,⁴⁷ como lo llamó el autor (Alonso y Carletti, 2001).

Para cerrar esta primera sección, tomaremos como último relato “El palacio al revés” de *Cuentos de Vendavalía* (1994 [1988]).⁴⁸ Esta antología es una selección breve de dos cuentos que Gardini publicó en 1986 en *El Péndulo* (número 11 y 13). Estos pertenecieron a un mismo universo narrativo junto con otros relatos publicados en dicha revista, en *La Voz del Interior* (1987) y en *Cuásar* 16/17 (1988).⁴⁹ La decisión de examinar este cuento se debe a que nos sirve como un ejemplo de la dificultad de encasillar la obra del autor en un solo molde preciso.

En primer lugar, este libro, editado por Sudamericana, aparece publicado bajo la etiqueta de “ciencia ficción”; decisión que creemos ha estado influenciada, en esos años, por la visión de Gardini como representante de la ciencia ficción argentina, especialmente por su cuento “Primera línea”. Sin embargo, pese a este etiquetado,

⁴⁶ Esta teoría aparecerá como paradigma desarrollado en las nuevas *legalidades* que rigen las realidades de las novelas de los años 90 y 2000, como es el caso de *El Libro de las Voces* (2001) y *Vórtice* (2002).

⁴⁷ En esta entrevista el concepto de “antigénero” aparecerá vinculado al uso del borramiento de fronteras y a la combinación genérica, que rescata de la novela de ciencia ficción *Hyperion* de Dan Simmons. Según Gardini, “(ésta) contiene una novela histórica, una novela policial, una historia de guerra, un ‘diario antropológico’ al estilo de Teilhard de Chardin, y todo está estructurado sobre los *Cuentos de Canterbury* de Chaucer” (2001).

⁴⁸ Tomaremos la versión publicada en *Cuentos de Vendavalía* en Sudamericana debido a los numerosos cambios que Gardini establece en esta edición del cuento.

⁴⁹ A este universo narrativo lo integran: “Historia de lunario, o el pájaro del amanecer” (*EP*, nº 11), “Historia de Hamuy y Badur, o la Batalla de los espejos” (*EP*, nº 12), “Historia de Hantojur, o el palacio al revés” (*EP*, nº 13), “Historia de Rosicler, o los colores perdidos” (*EP*, nº15), “Historia de Ronronia y Tertulio, o La Reina Blanca de Ciudad Míau” (*La Voz del Interior*) e “Historia de Melania y Laconia, o la búsqueda del diamante negro” (*Cuásar*, nº 16/17).

podemos vincular el universo de Vendavalía más directamente con el mundo maravilloso de los cuentos de hadas o de las leyendas.⁵⁰ Es importante remarcar, asimismo, que estos relatos han salido en revistas y publicaciones “adultas”, pero han sido reeditados luego en un libro infantil; ambivalencia que demuestra su difícil categorización.

Como explica el escritor en una nota dentro de la antología: “deseaba crear un mundo mágico, un mundo que fuera una gran palabra, un gran festín y una gran carrera. [...] Mi sueño y mi máquina de escribir me sugirieron dos cuentos, y varios más” (1994 [1988]: 56). El énfasis puesto en la magia y la imaginación parece resumir las dos características principales de estas aventuras; aquí magos, emperadores, hombres-roca y hasta un niño que se vuelve pájaro, conviven en un mismo universo para representar diferentes aspectos del mundo y de la naturaleza humana. En el caso de “El palacio al revés”,⁵¹ título que recuerda a “El reino del revés” (1963) de María Elena Walsh,⁵² se cuenta el capricho inoportuno del emperador de Salpicondía; *Hantoujur*, cuyo nombre es muy similar al sustantivo “antojo”, desea construir un palacio que esté al revés.⁵³ Y como la palabra del poderoso crea realidades, aunque sean banales, “el pueblo se resignó. Los emperadores eran emperadores, y los demás ponían el hombro” (1994 [1988]: 42, 43). Este proyecto insólito y descabellado es llevado a cabo mediante el desgaste de columnas humanas que debían sostener el palacio para que no se cayera. El carácter ridículo de la tarea se profundiza aún más cuando se tiene en cuenta que la edificación se busca construir en una ciudad azotada por el viento, de ahí el nombre del territorio como “Vendavalía”. No obstante, para orgullo del emperador y por adulación de los consejeros, el Palacio de Hantoujur era considerado una obra

⁵⁰ Este tipo de hibridez genérica recuerda a la conformada por Angélica Gorodisher en *Kalpa Imperial*, libro que une el cuento popular, la ucronía y la fantasía heroica. Tal como explicita su autora: “Agradezco profundamente el estímulo que me brindaron Hans Christian Andersen, J.R.R. Tolkien e Italo Calvino, sin cuyas palabras de aliento este libro no se hubiera escrito” (Gorodisher, 1983: 9).

⁵¹ Este cuento fue previamente titulado, en *El Péndulo*, “Historia de Hantoujur, o el palacio al revés” y estuvo acompañado por el epígrafe: “es privilegio de reyes empezar por arriba” (*EP* n° 13, noviembre 1986: 31).

⁵² No parece aleatoria esta unión; su asociación no sólo se puede vincular con el encuadre infantil, sino que también al emperador del cuento le sucede lo mismo que a uno de los personajes de María Elena Walsh. Como describe la canción: “Me dijeron que en el Reino del Revés/ Hay un perro pequinés/ Que se cae para arriba y una vez/ No pudo bajar después” (1963).

⁵³ La representación irónica de la banalidad de un gobernador también aparece en el relato del emperador Demenciano II (nuevamente el nombre escogido no es aleatorio), en “Historia de Rosicler, o los colores perdidos” (*EP* n° 15, mayo 1987).

inmortal como ninguna otra. “–Es imposible que se venga abajo –decían” (1994 [1988]: 42, 43). Sin embargo, como era de esperarse, la construcción no demoró en caerse. Pero, como explica el narrador:

No se vino abajo, sino que se fue arriba. Cuando terminaban de construirlo, el edificio se derrumbó, pero no en el suelo, sino en el cielo. [...] El peso del palacio de Hantojur abrió un gran hoyo en el cielo, y el hoyo succionó el palacio. (1994 [1988]: 50, 52)

Ya nada pudo hacerse, ni siquiera los berrinches del emperador lograron rescatar su palacio, por el contrario, el monarca de tanto saltar, por su enojo, fue tragado también por el hoyo. Y a pesar de que el nombre de este gobernante fue olvidado y el proyecto se derrumbó, la banalidad de la realeza volverá a aparecer en Salpicondia con la asunción de un nuevo emperador. Éste, aun cuando el día de su coronación define la actitud de Hantojur como tirana, no tardará en recomenzar un plan de similar construcción.⁵⁴ Como podemos ver, la trama se acerca más a los cuentos de hadas y su búsqueda por dejar una moraleja como mensaje final. Aquí la realidad está procedida por personajes de antaño y una configuración mágica, ajena a las reglas naturales de la causalidad. Sin embargo, en ningún momento esto produce un efecto de transgresión, ya que su enmarque maravilloso e infantil rechaza cualquier expectativa realista o racional.

A lo largo de toda esta sección, hemos buscado analizar los diferentes usos que Gardini le dio al modo fantástico en pos de crear historias inciertas, siniestras, surreales y mágicas. Cada uno de los casos examinados nos ha permitido demostrar cómo la ruptura, el desconcierto y el cambio en la percepción son necesarios para hacer manifiesto el verdadero carácter fantasmagórico del mundo. La obra de Carlos Gardini en los años 80 hace de la transgresión y la incertidumbre dos experiencias narrativas que le permitirán resaltar lo *irreal* de la realidad. Y es esta configuración inusual la que le posibilitará poner en cuestionamiento paradigmas sociohistóricos, marcos de referencias empíricos o, incluso, imaginarios convencionales de lo que se concibe como *normal*, en la realidad extratextual de su época.

⁵⁴ El cinismo hacia la política y los gobernantes será constante en la obra de Gardini. Esto se tratará con mayor detenimiento en el cuarto capítulo.

2.3. La ciencia ficción como un género *bastardo*

“En contraposición a la creencia popular de que la CF es una literatura futurista, todo parece confirmar que su verdadera obsesión es y ha sido el presente”.

(Luis C. Cano, *Intermitente recurrencia*)

En la sección anterior hemos analizado cómo Gardini ha empleado diferentes recursos y temáticas del modo fantástico para crear una nueva percepción de la realidad. Hemos visto como la desestabilización, desfamiliarización y extrañamiento describen el efecto que construyen sus relatos intratextualmente. En esta última parte del capítulo, emplearemos estas palabras para detenernos en otro género, la ciencia ficción. Aquí buscaremos enfocarnos específicamente en el uso que el autor hace de esta forma literaria y en el tipo de modelo de lo real que erigirá con ella. Para esto, nos centraremos en un corpus de cuentos de los años 80 y una novela escogida de la década de los 2000; este recorte nos permitirá examinar qué continuidades y transformaciones tiene la ciencia ficción en este autor y con qué “paradigmas ausentes” dialogó en su nueva construcción de la realidad. En ocasiones, mostraremos la dificultad de diferenciar este género con la “literatura de lo insólito” analizada anteriormente. Esto nos permitirá demostrar cómo, en muchos casos, la dificultad de distinguir el fantástico de la ciencia ficción no sólo ilustra el objetivo de Gardini por desarrollar un “antigénero”, sino que también evidencia la necesidad de reconfigurar las concepciones tradicionales de la ciencia ficción para avanzar en un nuevo modelo, sujeto a las particularidades de las producciones latinoamericanas.

Retomemos el interrogante con el que iniciamos este capítulo, que había sido planteado por los entrevistadores a Gardini, “¿es literatura fantástica o ciencia ficción?”. Ya hemos introducido, en primer lugar, la búsqueda del escritor por superar esta dicotomía en pos de una finalidad textual superadora. Por otro lado, hemos visto la dificultad de encasillar su producción en un solo género, debido al uso múltiple que le da a recursos y temas de diferentes “literaturas de lo insólito”. Ahora bien, es importante cuestionar por qué esta pregunta está asociada al autor y por qué es tan recurrente en su carrera literaria. Examinar esta problemática nos servirá como

una entrada analítica para investigar cómo se desarrolla la ciencia ficción en la obra de Gardini y qué consecuencias trae al momento de relevar su producción literaria.

En primera instancia, si nos preguntamos por los primeros acercamientos de Gardini con el género, debemos mencionar las lecturas de historietas mexicanas que destaca de su juventud (Gardini, 1996), y, luego, su trabajo como traductor. Entre algunos de los autores de ciencia ficción que tradujo en los años 70 estuvieron: Robert Silverberg, Damon Knight, J. G. Ballard, Ursula K. Le Guin, Roger Zelazny y Bob Shaw.⁵⁵ Pero si nos enfocamos, exclusivamente, en el vínculo de su *producción narrativa* con la ciencia ficción, podemos afirmar que éste inicia con la publicación de su primer cuento “Los monstruos”, en el *Suplemento cultural de La Opinión*, el 23 de julio de 1978. Este relato cuenta la historia de un grupo de científicos, sus experimentos insólitos y la creación incontrolable de un zoológico de monstruos. Con una intertextualidad directa con obras como *La isla del doctor Moreau* (1896) de H. G. Wells y *La invención de Morel* (1940) de Adolfo Bioy Casares, el relato busca cuestionar las categorías de monstruosidad y de naturaleza humana. Sin embargo, la multiplicidad de referencias (los personajes son: Moreau, Dante, Mary Shelley, Karen Blixen, William Blake, Bram Stoker y Homero) y su unión con un marco policial, lo vuelven un cuento un tanto caótico que demuestra la inmadurez de un estilo que aún no ha hallado su máximo potencial.⁵⁶ Por el contrario, poco parece quedar de este primer acercamiento literario en el resto de la escritura del autor.

Si seguimos una cronología, podemos tomar como un segundo contacto su publicación del cuento “Fases” (1981) en *El Péndulo*, segunda época, número 5. Aquí serán la localización cósmica del relato,⁵⁷ el contexto de publicación en dicha revista y la pertenencia del autor a la “formación cultural” en torno a Marcial Souto, los que darán el puntapié para su inscripción genérica. Sin embargo, creemos que será recién con la obtención del primer lugar del Primer Concurso de Cuento Argentino, en 1982, lo que marcará su pertenencia, y futura asociación editorial, con

⁵⁵ Se agregarán, en las siguientes décadas, otros escritores del género como James Tiptree Jr., Cordwainer Smith, Jack Vance, Alfred Bester, Gene Wolfe, Sam J. Lundwall, Robert Sheckley, Robert F. Young, Manuel Van Loggem, etc.

⁵⁶ Incluso Luis Pestarini aclara que el cuento “nunca fue reeditado porque su autor lo consideraba ‘pedante y muy defectuoso’” (2020).

⁵⁷ El relato “Fases” trata de la historia de una mujer que cuenta su despertar y vivencia en un universo lejano, y su tarea como una Viajera cósmica. En esta trama se representan los deseos de una mujer por sobrepasar el rol que se le ha impuesto en el mundo, en busca de crear su propia definición de quién es.

la ciencia ficción argentina. Ya hemos visto cómo las reseñas sobre Gardini, que comenzaron a aparecer en diarios en los años 80, resaltaron siempre este premio para identificar al autor. Asimismo, la afiliación genérica de Gardini también estuvo vinculada al tipo de cuento presentado en el concurso; “Primera línea” es un ejemplo claro de relato de ciencia ficción, en el que se utiliza un personaje *cyborg* para cuestionar los objetivos y efectos destructivos de la guerra en los soldados.

Cabe preguntarse qué pasará con el resto de la narrativa de Gardini. Pues, el siguiente relato, publicado el mismo año del concurso, será “Cesarán las lluvias” (*EP* n° 10, noviembre 1982); es a partir de aquí cuando la búsqueda de una inscripción genérica categórica comienza a dificultarse. En primer lugar, ya habíamos tomado este cuento como un ejemplo para examinar el uso de la normalización de lo irreal del fantástico. Pero ¿es posible entenderlo como un caso particular de ciencia ficción? Para responder esta pregunta, debemos realizar, primero, un paréntesis analítico, y detallar qué es lo que caracteriza a este género y cuál es su construcción específica en Argentina.

En general, cuando se piensa en ciencia ficción, se suele tener en mente el concepto más tradicional, que ha estado asociado al avance tecnológico y los viajes interplanetarios; un modelo extensamente difundido por el mercado editorial internacional y la industria cinematográfica hollywoodense, en sus diferentes recreaciones seriadas o cinematográficas, como es el caso de *Star Trek* y las *Guerras de las Galaxias*. No obstante, este tipo de ciencia ficción se relaciona más directamente con ciertos subgéneros, como son el *space opera* y el *gadget story*. Estos modelos de relatos fueron típicos de los años 20, en los Estados Unidos, en las revistas de formato *pulp*, como *Weird Tales* (1923-), *Argosy* (1882-1978), *Amazing Stories* (1923-2005), *Science Wonder Stories* (1929-1955) o *Astounding* (1930-2012) (Ashley, 2000). Es importante destacar que fue también en este marco de publicación donde Hugo Gernsback generó el término *science fiction* en 1926. Este rótulo le sirvió al editor de *Amazing Stories* para definir un conjunto de relatos que ya se venían publicando y que formarían parte de su proyecto editorial. En palabras de Gernsback: “Me refiero al tipo de historia de Julio Verne, H. G. Wells y Edgar Allan Poe: un romance encantador entremezclado con hechos científicos y una visión profética” (Gernsback, 1926: 3. Cita extraída de Haywood Ferreira, 2011. La traducción es propia). Sin embargo, lejos de ser un rótulo unívoco e invariable, el

género, como ya ha desarrollado Mijail Bajtin (1999), es de naturaleza convencional e histórica, por lo que está sujeto al cambio producido por la actividad humana. La ciencia ficción ha pasado por numerosas etapas, desde un optimismo radical a una mirada escéptica; desde explorar universos interplanetarios a la realidad mental; de pensar el futuro al pasado; incluso la aparición de lo científico ha oscilado entre una ciencia dura a una blanda. Ahora bien, estos cambios han sido, asimismo, radicalmente diferentes según los países y sus contextos sociohistóricos particulares. Es por esta razón que hablar de “ciencia ficción” como un molde teórico dado es una generalización que no está en consonancia con la realidad de esa etiqueta. Tener en cuenta la naturaleza histórica de este género y repensar su clasificación es indispensable, sobre todo, al analizar la obra de Carlos Gardini. Esto se debe a que, en Argentina, la ciencia ficción tendrá particularidades que en la corriente literaria estadounidense tradicional no existieron. Es por esta razón que creemos necesario retomar la categoría de “retroetiquetado” (retrolabel) de Haywood Ferreira (2011), en la que estima imprescindible repensar las etiquetas basadas en las particularidades de cada territorio y, desde un estudio historiográfico, dar cuenta de la plasticidad del género y sus cambios a través del tiempo. Esta búsqueda ha tenido mucho que ver con el constante rechazo de países más puristas, como Estados Unidos, de aceptar el tipo de modalidad genérica realizada en América Latina por no ajustarse al canon, mayormente por su ausencia del factor tecnológico; una modalidad literaria que, como analizaremos, hará de la mezcla y el diálogo con la literatura fantástica su distintivo. Tal como desarrolla Haywood Ferreira:

La ciencia ficción latinoamericana tiene una propensión particularmente fuerte a formar híbridos con géneros vecinos. Esto último se debe en parte a influencias de las literaturas nacionales, incluidas una serie de fuertes tradiciones de lo fantástico. La hibridación también se ve fomentada por la naturaleza de la recepción local de las obras de ciencia ficción. (2011: 8. La traducción es propia)

En esta cita se resume no sólo lo que venimos adelantando de la dificultad del encasillamiento literario de la narrativa de Gardini, sino que también señala dos aspectos más a tener en cuenta: la tradición del fantástico, en este caso el argentino, y el tipo de ciencia ficción que más se asentó en la región.

Comencemos por el primer factor, la *hibridez genérica*. El uso de diferentes modos literarios en la creación de narraciones de ciencia ficción ha creado un problema analítico y editorial a la hora de definir si las obras son fantásticas o de ciencia ficción. En el caso de Carlos Gardini, esto es evidente. Esto no retrotrae a lo que sucedía con “Cesarán las lluvias”. Este relato que leíamos como un ejemplo del fantástico, en el que lo inquietante y la normalización de lo irreal se unen para desconcertar al lector, no obstante, tiene una segunda lectura posible: entender el cuento como una muestra de la particular ciencia ficción argentina.

Según esta última interpretación, podríamos entender la realidad extraña del relato a partir de una visión del tipo *analógica*, en la que el mundo alterno coincide temporalmente con el mundo del lector. Esta tendencia, que es, por lo general, característica de la ciencia ficción argentina (Cano, 2006), en oposición a la extrapolativa,⁵⁸ es utilizada para representar un tema recurrente también del género: el *temor apocalíptico*. Si bien el escenario, en este relato, no está justificado por la destrucción de una guerra o una pandemia, sino por la caída irreal de muertos, dicho evento no cancela su inscripción en la ciencia ficción. Aunque hemos visto el uso de lo sobrenatural como un recurso del fantástico para transgredir lo conocido, no es en el único género que esto aparece. Tal como desarrolla Darko Suvin (1979), la ciencia ficción se caracteriza por conformar un efecto de “extrañamiento cognitivo”, que rompe con las normativas familiares del mundo extratextual. Para este crítico, a este evento transgresor se le puede denominar “*novum*”: “Un *novum* de innovación cognitiva es un fenómeno o relación totalizante que se desvía de la norma de realidad del autor y del lector implícito” (1979: 64. La traducción es propia). Como vemos, la similitud del efecto y la configuración entre ambas “literaturas de lo insólito” vuelve aún más compleja su distinción. No obstante, dicho extrañamiento, según lo desarrollado por Suvin, requiere siempre del marco *cognitivo*, factor que lo diferenciaría del fantástico.⁵⁹ No importa si ese *novum* es validado por las ciencias duras, humanísticas u otras herramientas analíticas, el pensamiento crítico debe estar

⁵⁸ Según Luis Cano, la tendencia *extrapolativa* construye “una relación diacrónica en la cual el presente es el punto de partida o de llegada de la proyección narrativa” (2006: 65). Esto significa que existe una relación causal entre el presente empírico y el futuro ficcional.

⁵⁹ También Pablo Capanna resaltó el carácter cognitivo del género: “Más bien se trata de dejar en libertad la imaginación, una libertad controlada. No hay delirio total, desde luego, pues la fantasía debe ser comunicable, y para eso debe tener algunos elementos en común con el que la va a recibir. Se trata, en suma, de un *uso metódico de la imaginación*” (1983: 64. La cursiva es propia).

presente. Podríamos plantear que, en el caso de “Cesarán las lluvias”, la explicación no está explicitada, pero aparece evocada mediante la incorporación de la frase “son los muertos de la historia” (*EP* n° 10, noviembre 1982: 21); el *novum* estaría históricamente determinado y podría ser evaluado de forma crítica. Al igual que la distopía, que analiza narrativamente los efectos sociales de las contradicciones políticas, lo mismo podríamos conjugar de este escenario siniestro, en el que el acercamiento analítico también es político. Por otra parte, el uso metafórico de las lluvias para hablar de los vuelos de la muerte se acerca al concepto de *metáfora* desarrollado por Suvin, como “un órgano cognitivo específico” (1988: 189. La traducción es propia) utilizado por la ciencia ficción para ver la realidad empírica desde un nuevo enfoque.

Este cuento requiere de la reconstrucción de su sentido histórico como método cognitivo. Aquí lo que importaría no es la irrealidad de las lluvias, sino el tipo de “paradigma ausente” (Angenot, 1979) con el que se está dialogando. Como explica Angenot, en la ciencia ficción:

El énfasis no se pone principalmente en los personajes y eventos del futuro o el mundo extraterrestre, sino en los tipos, modelos, normas e instituciones que sólo *están representados de manera sumaria y alusiva por estos personajes y eventos.* (1979. La cursiva es propia)

A diferencia de la lectura fantástica, que ve en las lluvias un evento irreal sin una explicación racional intratextual, la inscripción del cuento dentro de la ciencia ficción permitiría aprehender esta *ausencia* desde una evocación a un paradigma histórico conocido por el lector. La oscilación entre la realidad intra y extratextual difiere en ambos modos literarios. El fantástico apela a las convenciones del mundo empírico para transgredirlas dentro de la ficción y generar así la necesidad de una nueva postura de lo real en su receptor. En el caso de la ciencia ficción, la transgresión requiere que el lector busque en su mundo la explicación posible para así entender la reflexión crítica que la narración busca proponer con su *novedad* y, con ello, fomentar una percepción del presente diferente. Aunque ambas literaturas son históricas, el diálogo con la realidad extratextual y su efecto difieren.

Al repensar el cuento “Cesarán las lluvias”, podemos decir que los dos tipos de lecturas se sostienen. Creemos que ambos modos literarios conviven, no sólo

como consecuencia de la hibridez típica de la ciencia ficción argentina, sino también por los propósitos del autor de utilizar diferentes recursos narrativos para ver el mundo de una forma distinta.

Otro caso que queremos reexaminar es “Fiat mundus” Aquí la relectura nos permitirá conectar con el segundo factor que resaltamos de la cita de Haywood Ferreira, la presencia de la tradición fantástica argentina. Anteriormente, analizamos cómo el efecto inquietante de este cuento se crea a partir de la desestabilización del lector debido a que le hace entender que su existencia es tan poco sólida como la de un personaje ficticio. Y, por otro lado, resaltamos la creación de un universo/realidad mediante el poder creativo del lenguaje. Pues, estos temas pueden tener una inscripción en la ciencia ficción. Tanto la *formación de mundos* como el *poder del lenguaje* aparecen como temáticas recurrentes en dicho género, ya sea por su conexión con el imperialismo, la percepción de la palabra como instrumento de poder o la comunicación como una vía de acercamiento a una posible *otredad*.⁶⁰

Por otro lado, habíamos asociado brevemente el efecto y temática de este relato con una tendencia narrativa creada por Jorge Luis Borges, en la que podemos inscribir relatos como “Ruinas circulares” (1940) y “Tlön, Uqbar y Orbis Tertius” (1940). En estos dos ejemplos también aparece desarrollada la problemática de la construcción de nuevos universos y realidades mediante el lenguaje, y la dificultad de distinguir los planos de lo real y lo creado. Traer a colación esta influencia y estos cuentos cobrará gran importancia por varios motivos: el primero como un modo de reevaluar el género del relato de Gardini; es importante destacar que “Tlön, Uqbar y Orbis Tertius” es un texto que frecuentemente se ha asociado a la ciencia ficción (Suvin, 1979; Cano, 2006; Córdoba Cornejo, 2011; Brescia, 2021). Tal como analiza Pablo Brescia:

Un texto que se intersecta con dos tópicos comunes en la cf: la idea de los “otros mundos” y la invasión. En él, Borges se desliga de los aspectos que no le gustaban del género y, en vez de crear un planeta en una lejana galaxia, elige crear un planeta textual en nuestra Tierra. (2021: 98)

⁶⁰ Cabe mencionar que Gardini tradujo diferentes escritores en los que el lenguaje o la creación lingüística aparecen como tema; entre ellos podemos mencionar a Jack Vance, Samuel R. Delany y a Ian Watson.

La creación de un mundo artificial será retomada, a su vez, por Carlos Gardini en su cuento. En este caso, también será el lenguaje el que tenga un efecto *invasor*, que conquiste y cree nuevas realidades, en este caso la del lector. En ambos autores, el papel que cumple el lenguaje es central.⁶¹ No es tema de esta tesis analizar el desarrollo de los diferentes recursos y figuras de la ciencia ficción presentes en la obra de Borges, pero creemos necesario mencionar los distintos niveles que este autor tuvo como lector, ensayista y traductor del género, que serán determinantes para la ciencia ficción argentina y la literatura de Gardini en específico.

Otro factor que podemos asociar a la presencia gravitatoria de esta figura, además de la reflexión sobre el lenguaje, es la naturaleza rupturista y heterogénea de su narrativa. “Su rol en la década de los años treinta y cuarenta como *contrabandista literario de géneros y modos que no eran considerados tradicionales* cambió la orientación del canon literario nacional y continental” (Brescia, 2021: 97. La cursiva es propia). La hibridez de formas literarias, en la que confluyen lo alto y lo popular, junto con la combinación de lecturas y géneros diversos, creó una innovación completa en el género fantástico, y también en el resto de la literatura, en diferentes épocas.⁶² Sin embargo, pese a que la figura de Borges propulsó la popularización del fantástico en el Río de la Plata (Bastidas Pérez, 2021), no fue el único escritor que, dentro de este género, hizo de la hibridez su rasgo característico. La tradición fantástica ya se había asentado en el carácter heterodoxo de las “fantasías científicas”, como las de Eduardo Ladislao Holmberg y Leopoldo Lugones, en las que se habían mezclado el paradigma positivista con las ciencias ocultas y el gótico (Martínez, 2009; Quereilhac, 2015 2016). Por lo que no es aleatorio que una “literatura de lo insólito”, como es la ciencia ficción, tan unida a este tipo de tradición local, se haya vuelto también una criatura híbrida donde la ciencia se une con el fantástico, el maravilloso, el surrealismo y el misticismo.

Para cerrar la correlación de la literatura fantástica y la ciencia ficción argentina, tenemos que mencionar, por último, que Borges tuvo otro factor

⁶¹ En el caso de Borges, sus preocupaciones y nociones tuvieron mucho que ver con sus prácticas vanguardistas y también por su papel de traductor (Ruiz, 2020; Alfón, 2021).

⁶² Como desarrolla José Luis De Diego (2003), hubo un retorno a Borges en los años 80, no sólo por la despolitización de los escritores de esa década, sino también por su ingreso indirecto a través de la lectura de filósofos franceses como Michel Foucault, Jaques Derrida o Roland Barthes. En palabras del autor: “Es posible advertir su legado en los novelistas de entonces: la imposibilidad de representar lo real, la desconfianza en la lengua como instrumento de esa representación imposible” (2003: 266).

importante dentro de este género. Pese a su posición canónica, este autor fue de los primeros en resaltar la importancia de lo que él llamó “imaginación científica” o “imaginación razonada”, al recuperar a escritores como Olaf Stapledon, Ray Bradbury, H. G. Wells, y apoyar también el tipo de producción creada por su amigo Adolfo Bioy Casares.⁶³ Es por todas estas razones que la ubicación céntrica de Borges, para los escritores de ciencia ficción argentina, fue indiscutible, y por lo que también, tantas veces, es sumamente complejo el encasillamiento genérico.

La hibridez y mezcla característica de la ciencia ficción local no sólo tuvo sus cimientos en esta particular tradición fantástica, sino también en el asentamiento en el país de una ciencia ficción europea de tipo heterodoxa. Como explica Sergio Gaut vel Hartman:

Aquellos que nos formamos leyendo sf (science fiction) anglosajona ya habíamos perdido la pureza el día en que nos sentamos a escribir ficción por primera vez. Borges más Sturgeon, Macedonio más Bester, producen resultados explosivos, imprevisibles. *La pureza perdida (o la mestización a la fuerza) ha dictado las normas de nuestro modo de escribir sin deliberaciones o reflexiones.* (1989 [1985]: 11-13. La cursiva es propia)

Si bien en la primera mitad del siglo XX se retomó el formato *pulp* de revistas como *Amazing Stories* (1923-2005), *Weird Tales* (1923-), *Horror Stories* (1935-1941), *Captain Future* (1940-1944) o *Starling Stories* (1939-1955),⁶⁴ y se publicaron cuentos pertenecientes a la *hard science fiction*, al estilo de Isaac Asimov y Robert Heinlein, a partir de los años 60, esa tendencia va a verse modificada por la labor de Paco Porrúa y su editorial Minotauro. Allí se publicaron libros como *Crónicas marcianas* de Ray Bradbury y *Hacedor de estrellas* (1937) de Olaf Stapledon, ambas con los prólogos de Borges, *Más que humano* (1953) de Theodore Sturgeon, *El fin de la infancia* (1953) de Arthur C. Clarke, *El señor de las moscas* (1954) de William Golding, *Historia de cronopios y de famas* (1962) de Julio

⁶³ Borges escribió reseñas de Stapledon y Wells en la revista *El Hogar*, y también prologó *La invención de Morel*, *Hacedor de estrellas* y *Crónicas marcianas*. Asimismo, publicó una nota crítica en la revista *Minotauro segunda época* (Ver anexo nº 14).

⁶⁴ Entre las revistas de esos años que buscaron copiar y trasplantar el formato *pulp*, en el país, podemos mencionar: *La novela fantástica* (1937), *Narraciones terroríficas* (1932-1953), *Centuria* (1946) y *Hombres del futuro* (1947). Para un estudio detallado de las publicaciones del género en Argentina, ver: Abraham, Carlos. (2018). *Las revistas argentinas de ciencia ficción*. Madrid: La biblioteca del Laberinto.

Cortázar, *El señor de los anillos* (1954) de J. R. R. Tolkien, etc. Las colecciones incluyeron diferentes géneros, ya que Porrúa buscaba trascender el encasillamiento genérico.⁶⁵ Esta línea heterogénea la continuó en su revista *Minotauro*, en 1964, en la que publicó mayormente la línea literaria de la *New Wave*, difundida por otras publicaciones de los años 50 y 60, como la estadounidense *The Magazine of Fantasy and Science Fiction* (1949-) y la inglesa *New Worlds* (1936-). Esta tendencia se sostuvo de la llamada “ciencia ficción blanda” y tuvo como figuras centrales a J. G. Ballard, Philip K. Dick, Kurt Vonnegut, John Brunner, Frank Herbert, Ursula Le Guin, Samuel R. Delany y James Tiptree Jr. Esta misma rama fue la que se repitió, como vimos anteriormente, en *Minotauro segunda época* y en *El Péndulo*, bajo la dirección editorial de Marcial Souto, y fue la que finalmente se asentó con mayor fuerza en el país.

Traemos a colación los nombres de estos escritores porque se trataron de autores que construyeron obras erigidas en el sincretismo y la apelación al fantástico, al surrealismo y hasta al misticismo. Esto significa que, incluso, en la traducción de la literatura de ciencia ficción extranjera, la línea narrativa que tuvo mayor alcance e influencia fue la que estuvo sostenida de la ruptura, la hibridez y la experimentación. Como desarrolla Luciana Martínez:

Mediante la traducción se lleva a cabo un gesto de apropiación de toda la tradición de la ciencia ficción metafísica europea en la que se ubicaría la ciencia ficción local; y simultáneamente se rescata no sólo esta tradición que, por olvidada, resulta heterodoxa en la historia del género, sino que se reubica a las poéticas actuales más marginales y/o rupturales del género en estrecha relación con las narrativas rioplatenses. (2009: 125)

Como podemos ver, la particularidad y dificultad analítica que encontramos en los cuentos de Carlos Gardini no es excepcional de su escritura, sino que se sostiene en una tradición local y una traducción de autores, en las que se mezclaron distintos géneros y se defendió la experimentación narrativa. Tal como estableció sintéticamente Pablo Capanna (2007), la ciencia ficción argentina fue más un producto de lecturas que el resultado de innovaciones tecnológicas industriales

⁶⁵ Incluso las tapas elegidas por Porrúa para la revista fueron realizadas por el ilustrador Juan Esteban Fassio, un adscripto a la patafísica.

presentes en el país. Y es este origen heterodoxo y atravesado, el que llevará al propio Gardini a definir a la ciencia ficción como “un collage, un híbrido, algo totalmente bastardo. *Tiene la fuerza de lo bastardo*” (Gardini, 1996: 117. La cursiva es propia).⁶⁶ Es evidente que este adjetivo será tomado como bandera y aparecerá resignificado como un distintivo del proyecto local. Aun cuando Gardini muchas veces buscó desatenderse de la categorización, cuando lo hizo, siempre fue para apostar por la ruptura, por la combinación, por lo impuro, es decir, por lo *bastardo*.

Hasta el momento, nos hemos visto en el afán de demostrar la dificultad de encasillar la obra de este autor, y de dar cuenta del carácter híbrido de sus cuentos. A continuación, buscaremos examinar los temas, recursos y paradigmas más asociados a la ciencia ficción para ver qué tipo de construcción hace de ellos y cómo será su desarrollo a lo largo de diferentes décadas.

Empezaremos con los años 80. Ya hemos analizado la tendencia mayormente fantástica de la narrativa de este tiempo y, también, aquellos casos en los que se realizó una mezcla genérica con la ciencia ficción. En esta parte, tomaremos dos ejemplos, “El fruto del heroísmo” (1983) y “La memoria secreta” (1984), en los que se desarrollarán temas tradicionales de la ciencia ficción para mostrar el lado oscuro y distópico de la política y la experimentación científica, respectivamente.⁶⁷

En el cuento “El fruto del heroísmo”, publicado en *Primera línea* (1983), nos encontraremos con unos de los temas más tratados por el género, según Isaac Asimov (*EP* n°10, noviembre 1982): el control de la población.⁶⁸ Sin embargo, en esta sociedad *analógica*, no se hará foco en los índices de natalidad, mediante una experimentación química u hormonal, sino que se elegirá un método aún más perverso: fomentar el suicidio en el sector de adultos mayores. Con el lema “Usted sabe que está de más. Piénselo” (Gardini, 1983b: 74), el gobierno impulsó diferentes

⁶⁶ Esta perspectiva coincide con los planteos de Pablo Capanna; según el crítico “decir que aquí se hace cf a partir de la cf no es decir que se hace literatura de segunda mano; por el contrario, puede significar cortar camino hacia las corrientes más avanzadas del ámbito mundial” (1985: 56).

⁶⁷ Otros cuentos de los años 80 cuya línea narrativa hizo foco en lo cognitivo fueron: “Movimiento perpetuo” (1984b), “El espejismo de la perfección” (1984b), “Para comer el fruto prohibido” (1984a), “Apuntes para una evaluación probabilística” (1984a) y “La transfiguración de la materia” (1984a). Debido a la extensión de la tesis, no tuvimos espacio suficiente para analizar cada uno de estos relatos, por lo que hemos resuelto realizar una selección.

⁶⁸ Un autor representativo de la *New Wave* que también trató este tema fue Robert Silverberg en su cuento “Reclutamiento forzoso” (1972), que fue traducido por el propio Gardini para ser publicado en *El Péndulo*, tercera época, número 11, en 1986. En él se hará un paralelo entre el reclutamiento militar y el reclutamiento de órganos por parte de una élite gobernante.

campañas para reducir el número de los ciudadanos. Se empezó primero con los mayores de sesenta años y luego se bajó a los de cincuenta y a los de cuarenta años. Esta política, sin embargo, con la colaboración de los medios de comunicación, se recubrirá de rasgos *heroicos*, de allí el título del relato. En las publicidades aparecían niños asfixiados por la cantidad de gente apiñada y se hacía hincapié en la opresión y el ahogo de una ciudad superpoblada. La muerte voluntaria se mostraba como un acto heroico que ayudaba a las próximas generaciones y que les devolvía la utilidad a los mayores. Como explica el narrador:

Hay que reconocerlo, las campañas volvieron a un mundo chato y monótono de los jubilados y despreciados, la oportunidad del heroísmo, algo que en el ámbito gris y presuntamente seguro de las ciudades modernas ha desaparecido casi por completo. (1983b: 75)

Sin embargo, este “voluntariado” de los candidatos, muchas veces, era una consecuencia de la presión social. Los *viejos* que seguían vivos eran acechados por la hostilidad de su ambiente y de la comunidad, y perseguidos con preguntas por su edad, descortesías e insultos. Cabe mencionar, también, que el suicidio no era de carácter íntimo, sino social. El Ministerio lo había vuelto un hecho espectacular al estilo de un acto nacional, incluso existía un sitio específico destinado a las muertes: el Depósito de los Voluntarios, que luego terminaría por llamarse Monumento Conmemorativo. Allí se realizaban filas de los *héroes* junto con sus familias, se hacían banquetes para pasar el tiempo hasta el turno correspondiente. “La familia aprovechaba para meterse en los pasillos laterales, que daban a los balcones, desde donde podían ver el salto y la zambullida y despedir el cadáver del voluntario” (1983b: 72). Los suicidas se tiraban al agua envenenada de las acequias, y luego los espectadores regresaban de forma ordenada a sus vidas.

Aunque el proyecto era comunitario, no todos eran forzados a realizar un sacrificio por la ciudad. Los enfermos graves estaban exentos, pero también “ciertos funcionarios tenían terminantemente prohibido presentarse, y sus familiares, *por motivos humanitarios fáciles de comprender*” (1983b: 76. La cursiva es propia). El uso de la ironía para justificar la abstención de un gobierno que pide el sacrificio de

sus ciudadanos, pero sin participar en la tarea, lleva también a que se compare el proyecto con la guerra que ocurrió en Europa en el pasado.⁶⁹

La campaña se vuelve tan exitosa que no sólo se ve proyectada en el hecho de que haya colectivos, cines y calles más vacíos, sino que también logra un propósito subyacente, la internalización de la idea del sacrificio como un acto heroico. En un efecto que recuerda al producido por el ejército, y su heroísmo patriótico, aquí la interiorización de la grandeza de la ofrenda estará representada por el protagonista del cuento. Él será quien narre, desde el futuro, su nostalgia por esta “hazaña”. En su actualidad, el personaje visita recurrentemente el Monumento Conmemorativo y ve con añoranza los tiempos pasados de majestuosidad y cordialidad. Él había sido de los tantos voluntarios que se habían preparado para finalmente vivir su momento de gloria y formar parte del heroísmo de su pueblo. No obstante, debido al éxito del proyecto, la edad de los voluntarios se subió hasta finalmente su terminación. La imposibilidad de hacer su sacrificio destinará al protagonista a una vida vacía, insignificante y, sobre todo, resentida hacia quienes tuvieron la posibilidad de conseguir su momento de abnegación.

En todo el cuento el tema del control de la población aparece articulado mediante la conformación de una historia con rasgos distópicos, en la que se muestran los efectos perversos de una campaña política inmoral. Aquí no sólo se conjugará un temor a la superpoblación, típico del género, sino que también se conformará una crítica a la manipulación mediática y a la contradicción de un gobierno que exige a sus ciudadanos un sacrificio poco ético, que no les pide a las esferas de los poderosos, por razones “obvias” que no aparecen explicadas. En las producciones de ciencia ficción del autor, se puede encontrar el constante desarrollo de una visión crítica a las estructuras de poder, sobre todo, se hará énfasis en la corrupción política, la dominación y la exclusión social. Tal como enuncia Darko Suvin, “la ficción es también historia, y la ciencia ficción es siempre también un cierto tipo de cuento histórico imaginativo” (1979: 84. La traducción es propia). La correlación con el presente sociohistórico, más que con el futuro, será un rasgo

⁶⁹ La crítica constante a figuras en posiciones de poder, como gobernantes, religiosos, jueces o Fuerzas Armadas, atravesará toda la obra de Gardini. Esto aparecerá en las novelas a tratar en este capítulo y en la narrativa analizada en el cuarto capítulo.

distintivo del género y de la producción de Gardini, y esto podrá verse de forma precisa en sus novelas de los años 90 y 2000.

El segundo ejemplo a analizar es el relato “La memoria secreta”, publicado en *Sinfonía cero* (1984). Aquí se retomarán dos temas comunes desarrollados en la ciencia ficción: la experimentación científica y el viaje a través del tiempo. En este cuento se narra la historia de un hombre sin recuerdos ni identidad que se ve inmerso en un experimento extraño, rodeado de personajes siniestros y contradictorios.⁷⁰ La trama comienza cuando el protagonista despierta, repentinamente, en lo que parece ser la habitación de una clínica o centro médico, en un balneario remoto, sin recuerdos de qué le ha pasado, dónde se encuentra ni quién es. Éste sólo siente una leve familiaridad por la figura que lo recibe, un tal Kerenski, que pareciera, en un principio, tomar el rol de enfermero o acompañante. Como explica el narrador: “Me trataba con una mezcla de tacto y autoritarismo que me hizo sospechar que yo era un criminal o un enfermo peligroso. Entonces comprendí que no sabía quién era yo” (Gardini, 1984a: 54). Esta amnesia será la incógnita central que perseguirá al personaje y al lector a lo largo del cuento, por lo que el relato se construirá desde lo secreto y lo incomprensible. Por ejemplo, el lugar parece un hospital, pero sin serlo, o parece también una prisión con un guardia que vigila, pero tampoco lo es en su sentido literal. Este efecto de desconcierto se profundizará con la sensación de desrealización del protagonista, en la que no siente sus pertenencias o su cuerpo como propios. Sin embargo, esta confusión, que en la sección anterior habíamos vinculado con el modo fantástico, aquí sí tendrá una explicación: es el efecto de un tipo de droga. Como detalla el narrador: “Kerenski no sabía cómo funcionaba la droga, pero conocía bien los efectos. Borraba los recuerdos individuales, y en cierto modo eliminaba la identidad. El sujeto quedaba amnésico, aunque no del todo” (1984a: 56, 57). Esta droga formaba parte de una experimentación científica para entender qué podía ocurrir cuando una persona se veía privada de sí misma. El método tenía como finalidad tratar “trastornos psíquicos”, en los que se encontraban también los inadaptados, o, como reflexiona el protagonista, un método ideal para eliminar opositores.⁷¹ El ensayo clínico constaba de diferentes estadios, el último era

⁷⁰ Es importante resaltar que el protagonista es el único personaje que no tiene nombre, un dato que no es aleatorio.

⁷¹ La localización del centro de experimentación en un espacio recluso cerca de una playa, junto con la finalidad dudosa del proyecto, parecen tener influencias de la novela *Plan de evasión* (1945) de

la “identidad cero”. Sin embargo, como se explicará a lo largo del cuento, el *cero* es relativo. Aun si el individuo sí olvidaba su existencia previa, la identidad no se descartaba, sino que se almacenaba en un nuevo sujeto llamado “enlace”; Kerenski era el suyo. Sin embargo, este tipo de “violación psíquica”, como la llama el narrador, se complejizará aún más. Como se descubre en el final del relato, cada persona que formaba parte de ese experimento estaba integrada en una red de corrosión mental, en la que sus *yo*es eran duales. Tal como enuncia el narrador:

La doctora era Laura, Kerenski era yo, el doctor M era Kerenski, y sin duda yo era uno de ellos. Médicos, supervisores y pacientes se alternaban en sus papeles intercambiando recuerdos. Habían iniciado ese juego de horror impulsados por la sed de poder, y ahora nadie era nadie. (1984a: 85)

Es esta conexión la que lleva al protagonista a sentir un *extrañamiento* frente a Kerenski. Siente reconocerse en ciertos ademanes, o, por momentos, parecen hacer las mismas deducciones. Era su personalidad, según cree el protagonista, aflorando en la otra personalidad de su “enlace”. La diferenciación entre identidades, sin embargo, tampoco parece ser tan perfecta como desean indicar los realizadores del experimento. La convivencia tiene un efecto subyacente: la contaminación. Kerenski comienza a sentirse como su paciente, incluso, siente una pertenencia a su identidad y recuerdos como si fueran propios. Esto le llevará a resentir a su paciente, no sólo por formar parte de su *yo*, sino también por la creencia del protagonista de que Laura le pertenecía. Es alrededor de esta mujer en la que girará la segunda línea narrativa del cuento, y en la que recaerá la explicación de lo que le sucede al protagonista.

El personaje, según lo que irá descubriendo, se había sometido voluntariamente al experimento con el fin de olvidar a Laura.⁷² Esta mujer, de la que el protagonista estaba enamorado, había fallecido, lo que lo lleva a la búsqueda del olvido.

Adolfo Bioy Casares. Como explica el narrador: “El aislamiento del lugar parecía más acorde con un plan para la reforma drástica de ciudadanos indeseables” (Gardini, 1984a: 69).

⁷² Es interesante cómo esta finalidad reaparece en el personaje del eremita en su viaje a la Llanura, dentro del capítulo 9 de *Sinfonía cero*; como explica el narrador: “Aquí nada puede recordarme a Laura, y eso garantiza la imposibilidad del olvido” (Gardini, 1984a: 196).

Recordé el cementerio. Y supe o recordé, más allá de toda duda, que Laura estaba muerta. Kerenski lloraba porque de algún modo era yo y también estaba enamorado de ella y de ese instante, y odiaba tener que compartir los recuerdos. (1984a: 85)

Laura no sólo fue la que motivó el inicio del experimento, sino que aparecerá como una persistencia obsesiva que llevará al protagonista a descubrir lo que le había pasado. Laura tomará la materialidad de un sueño recurrente que comenzará a tener el personaje. Pero a diferencia de otros sueños que rápidamente olvidaba, éste se mantenía y se volvía más nítido y completo, con cada aparición. Era un tipo de sueño que el protagonista denomina “huevo-ataúd”, por ser su inicio y fin, explicación que desarrollaremos más adelante. Es la aparición de este sueño, ajena a lo previsto en este estadio del ensayo clínico, lo que llevará a sus médicos a explicarle las razones por las que se incorporó en la investigación.

La excepcionalidad de estos sueños está asociada a un efecto lateral inesperado: un supuesto viaje mental en el tiempo. La imagen era siempre la misma: una mujer semidesnuda escuchando música en un departamento, en un día de lluvia marcado por la fecha exacta de un calendario. Esta visión, sin embargo, no era un simple sueño, ni tampoco un recuerdo del protagonista; según los médicos, esa imagen era un recuerdo de Laura antes de conocer al personaje, una vida pasada que ella nunca le contó. Este dato lo sabían en la clínica porque habían investigado todo acerca de la mujer y del protagonista para el ensayo. Esta imposibilidad mental es la que le hace hipotetizar al doctor M que se trataba de un viaje al pasado. Según sus premisas, la obsesión del protagonista por la historia desconocida de Laura era la que le permitía dicho viaje. Como pareciera entender el personaje: “El tiempo ya no existía para mí, sólo el deseo. Una *memoria secreta* me había unido a una Laura anterior a la que yo había conocido, y el deseo era la clave de esa memoria” (1984a: 82. La cursiva es propia). De acuerdo con estos supuestos, entonces, la memoria y el tiempo eran una ilusión compartida. La falta de memoria en el sujeto, y con ello de una percepción de la linealidad del tiempo, era la que derivaría en la posibilidad de viajar al pasado.

Este hallazgo, sin embargo, no traerá la tranquilidad o el consuelo del personaje. Por el contrario, al expresar su deseo de volver a ver a Laura, percibe una reacción extraña en Kerenski, un odio completo hacia su persona. Esta actitud le

revelará al protagonista un último descubrimiento: cada médico y paciente formaban parte del mismo océano mental. Éste se dará cuenta de que no hay un *yo* completo que poder recuperar, entenderá que “sólo había recuerdos de recuerdos de recuerdos, transferidos y reciclados una y otra vez” (1984a: 85). Y es esa distorsión compartida la que le hace comprender que no existe un escape real de ese experimento atroz. Es aquí en donde la comparación del sueño con un “huevo-ataúd” cobra sentido. La única huida era su propio fin; como le explica el protagonista a Kerenski, “–En el peor de los casos –repliqué–, no morirá *nadie*” (1984a: 87. La cursiva es propia).

En el desarrollo de este cuento, ambas temáticas de la ciencia ficción son representadas por Gardini desde su lado más atroz y siniestro. La experimentación científica, por un lado, muestra el uso perverso en el que puede derivar un ensayo clínico, desde el tratamiento de enfermedades psíquicas a un posible instrumento político;⁷³ a la vez que hace foco en el efecto nocivo que produce en quienes participan del experimento. Con respecto al viaje en el tiempo, éste se erige desde una construcción que se aleja de la ciencia ficción tradicional, ya que el cuento deja en duda de si el viaje realmente se produce; por el contrario, el protagonista ve en él una ilusión o la búsqueda del doctor M por eludir el fallo lógico de su investigación: nadie realmente conoce todos los recuerdos de una persona, y menos mediante una transferencia basada en la mezcla. El recuerdo de Laura podría ser simplemente un recuerdo del protagonista que se les ha escabullido. Esta vacilación irresuelta parece apelar a un recurso más cercano al modo fantástico. Este rasgo de sentido inconcluso, en el que la razón no puede explicar del todo lo desconocido, es un elemento distintivo de la ciencia ficción latinoamericana (De Rosso, 2021); “esa fisura bien puede pensarse como la persistencia de la lógica de lo inexplicable, propia del relato fantástico” (De Rosso, 2021: 29), en la que el mundo ficcional se mantiene en una duda entre lógicas alternativas.

Por último, queremos mencionar la construcción que existe de las identidades múltiples. Ya la habíamos visto desarrollada con el uso del doble del fantástico y la disolución de fronteras del surrealismo; aquí la multiplicidad del *yo* mantendrá su

⁷³ El escepticismo frente a la ciencia o a los avances tecnológicos es constante en la ciencia ficción latinoamericana. Esta mirada crítica estuvo asociada, desde los inicios, a la experiencia de una contradicción histórica de la región, en la que la modernización no implicó un progreso o una democratización generalizados, sino que derivó en la exclusión social y en la pérdida de identidades locales; en términos de Néstor García Canclini, se trató de “modernismos sin modernización” (1990 [1989]).

naturaleza ominosa, al volverse lo familiar, e incluso la propia identidad, en algo ajeno y desconocido. Hacemos hincapié en este factor debido a que las identidades múltiples, en las novelas de los años 90 y 2000, tendrán una nueva significación: el inicio de una salida comunitaria y la conformación de un nuevo paradigma humano.

Hasta el momento nos hemos enfocado en los cuentos de Gardini de los años 80, para dar cuenta de las diferentes figuraciones de la realidad que erigieron los recursos y temas de diversos modos literarios. En los últimos ejemplos, hemos visto el desarrollo de temas típicos de la ciencia ficción. Cabe preguntarse, cómo se desarrollará este género en los años siguientes. Como habíamos adelantado, la nueva década y el cambio de milenio traerán narrativas, sobre todo en sus novelas, que se inscribirán mayormente en la ciencia ficción, aun en su conformación singular y rupturista. Por lo general, se tratará de libros que desarrollarán temas como el de la aldea global, las realidades virtuales, la inteligencia artificial, la creación de universos y la realidad como un simulacro; a los que se asociará problemáticas como la estratificación social, el imperialismo, la hegemonía religiosa y política, etc. Son en total nueve novelas las que forman parte de esta nueva línea narrativa que comenzará a publicarse desde 1991 hasta el 2010. En este capítulo nos dedicaremos a analizar únicamente *El Libro de las Voces*, debido a la extensión de la tesis. No obstante, en los próximos capítulos, retomaremos nuevamente este período con el examen de las novelas *Los ojos de un dios en celo* y *Vórtice*, lo que nos permitirá seguir con la descripción de las particularidades del género y el abordaje de los diferentes paradigmas que propone el autor con su literatura.

El Libro de las Voces es una novela publicada en 2001 por Ediciones B Nova Ciencia Ficción,⁷⁴ luego de que Gardini obtuviera el Premio UPC de Ciencia Ficción de la Universidad Politécnica de Catalunya.⁷⁵ La historia de este libro nos introduce en un planeta distante, creado como la *simulación de una teoría* para el entretenimiento educativo de una entidad superior. Cabe mencionar que esta historia formará parte de una trilogía particular, junto con *El Libro de la Tierra Negra* (1991) y *El Libro de la Tribu* (2001), grupo en el que queremos incluir también a *Vórtice*

⁷⁴ Este libro fue luego reeditado en 2004 por Página 12 en una antología junto con la novela *Los ojos de un dios en celo*.

⁷⁵ Cabe destacar que este mismo premio ya lo había ganado Gardini con *Los ojos de un dios en celo* en 1996, novela que analizaremos en los siguientes capítulos. Por otra parte, debemos hacer hincapié nuevamente en que se trata de uno de los premios más importantes dedicados a la ciencia ficción en Europa.

(2002) como un cuarto integrante. En todas estas novelas las tramas se asemejan, y los personajes, aun al ser distintos, son reflejos entre sí. En todos estos libros aparecerán: el problema de la división de castas, la manipulación política, el rol de la religión y la predestinación de sus protagonistas.

En términos generales, podemos enunciar que *El Libro de las Voces* trata del periplo de un hombre, Andrei Lamar, en su descubrimiento sobre quién es él y cuál es la verdadera naturaleza de la realidad. O, por otra parte, podemos sintetizar la novela como la historia de un Universo ficticio, sus personajes, y su futura emancipación de sus creadores. En la conjunción de ambas líneas narrativas, Gardini nos trae el reverso de su cuento “Fiat mundus”; aquí se focalizará en la *criatura creada* y cuál será su relación con la entidad que lo formó, al entender que su naturaleza es irreal.

Para dar cuenta de esta novela compleja, es necesario enfatizar que está compuesta por tres planos de “realidad”. El primero podría considerarse el universo de Delfos, en el que se encuentra el protagonista. Éste es un mundo dividido en territorios, conformados por diferentes creencias religiosas, estratificación de castas y una distinción tajante entre lo que se considera *civilización y barbarie*. Por otro lado, estará el espacio orbital, un centro de instrucción y recreación por fuera del planeta en el que se encuentra Alma Máter, una máquina inteligente o DIAL (Dispositivo de Inteligencia Artificial Limitada). Y, por último, en un plano que podría ubicarse a años luz, está el Cónclave, una sociedad situada en la Tierra, en la que reina la estabilidad y la paz, gracias a su control de la incertidumbre y la exclusión de lo que pone en riesgo ese orden. Desde el primer plano hasta el último están inherentemente conectados mediante una “Trama” o red digital, sostenida de una relación de verticalismo y dependencia, que irá desde lo más elevado (el Cónclave) hasta el punto más inferior (Delfos); un vínculo que copiará el paternalismo de los dioses con sus creaciones, y que se desarrollará como reflejos de otros reflejos.

Ahora bien, como lectores ingresamos a este mundo ficticio desde el plano de Delfos.⁷⁶ La narración hace foco en Andrei Lamar, un pescador que tiene el don de escuchar y hablar la “lígula sacra”; una lengua antigua, ya olvidada, con la que se

⁷⁶ El uso del nombre Delfos no es aleatorio, sino que está directamente vinculado al oráculo mítico. Esto se deberá a que el Cónclave considerará este mundo, y otros –Sibilia, Pitonisa, Cumas, Augur– como premoniciones basadas en teorías de comportamientos.

creó el Libro de las Voces; un texto que no era realmente texto y que “circulaba por los mercados y las plazas de boca en boca y consistía en refranes, poemas y epigramas. Sintetizaba las frases que recitaban los dómines y *presuntamente profetizaba y describía el principio de un mundo nuevo*” (2004 [2001]: 26, 27. La cursiva es propia). Este don lo llevará a ser secuestrado por Tania Jok y Persiles, y a ser conducido a Cáfila, un particular circo compuesto por rechazados y “dómines”, seres especiales que hablaban la lengua sagrada y escuchaban las voces premonitorias. Este secuestro es el que dará inicio a su periplo como predestinado, ya que le hará entender su rol indispensable para el cambio de Delfos. Cabe mencionar que éste se trataba de un mundo teocrático, erigido en la violencia, la discriminación y la persecución de quienes no seguían el reglamento ortodoxo de los “edenistas”, clase dirigente de la ciudad de Sanfranco. Pese a su inicial resistencia, Lamar es obligado a enfrentarse a su destino, y es llevado al desierto para escuchar las premoniciones del nuevo ciclo de Delfos. Es allí, en donde ocurre su primer contacto con el Alma Máter, al ser proyectado como un “cuerpo digital” al espacio orbital. A partir de este momento, la configuración de lo real de la novela comienza a complejizarse, ya que la lectura de una realidad más cercana a las leyendas y las sociedades antiguas repentinamente tendrá la figuración de un mundo virtual. En este encuentro, Alma Máter le explicará que es una inteligencia artificial que fue programada para sembrar “Mundos Apócrifos” y crear combinaciones de historias para el entretenimiento y educación de seres superiores. Tal como en un *reality show* (Capanna, 2004), las personas del Cónclave observan la vida de diferentes universos ficticiales, como Delfos, para aprender y teorizar políticas de gobierno. Lamar y todo su mundo son simplemente un producto ilusorio de un experimento social. Sin embargo, el gran problema es que la conexión del Alma Máter con sus proyecciones está en interferencia debido a que la elite de edenistas destruyó las viejas tradiciones que permitían que la sociedad se encontrara en diálogo con la directiva de sus dioses. Es por ello que necesita de un mensajero que se encargue de llevar a Delfos nuevamente a su estado civilizado, o, en otras palabras, a un sometimiento dirigido. Con esta revelación inicia el primer punto de inflexión, y la consecuente transformación, o “tránsito”, del personaje, que pasará de ser Lamar a convertirse en

el “Arcángel”.⁷⁷ No obstante, la particularidad del protagonista es que siempre luchará entre lo que le comandan y lo que considera mejor para su mundo. No toma su rol con sumisión, sino que, por el contrario, siente rechazo e irritación de ser tomado como un simple títere de una computadora. Como describe el narrador: “Sentí un nudo, un hervor en la sangre. Sentí rabia porque esa sangre hirviente ni era sangre, sino una imagen cifrada en un código numérico” (2004 [2001]: 74). Luego de intentar escapar de los designios del Alma Máter, el Arcángel terminará por llevar el mensaje a los diferentes grupos de oprimidos, como los rapsodas que viven en el desierto, para que vuelvan a sus viejas costumbres, que habían sido olvidadas para sobrevivir a la dominación de los edenistas. Terminar con esta misión lo llevará a un segundo encuentro con Alma Máter. Éste último al poder controlar su Mundo Apócrifo, se lo premiará con un contacto con sus creadores, lo que producirá, a su vez, que Lamar/Arcángel finalmente conozca a una miembro del Cónclave; ésta gobernante le hablará en la lengua sagrada, un lenguaje sintético que se descubre tenía su origen en este mundo. En este encuentro, se desarrollará la segunda explicación del motivo de la creación. En palabras de la representante del Cónclave:

Un Mundo Apócrifo es sólo una simulación glorificada. [...] Un Mundo Apócrifo es más instructivo, porque ningún programa puede simular la complejidad de lo real. Una simulación es como una teoría. [...] Estudiamos otras sociedades para afinar nuestro sistema, pero no queremos generalidades y abstracciones, sino detalles particulares y concretos. (2004 [2001]: 79)

Estas simulaciones se basan en un paradigma concreto: los postulados de Pierre-Simon Laplace; el uso de esta referencia real le permitirá a Gardini enfrentar dos visiones opuestas del Universo y, con ello, dos nociones de la realidad, para desarrollar la tesis final de su novela.

Por un lado, tanto Laplace como el Cónclave sostenían su visión del mundo en el determinismo. Según esta teoría, era posible, mediante una máquina o criatura, concebir todas las variables de las partículas del universo y sus trayectorias, lo que permitiría deducir su historia completa y, gracias a ello, predecir su futuro. Es esta concepción de los sistemas como *previsibles*, lo que lleva a que, en la realidad

⁷⁷ La denominación Arcángel hace referencia a la figura religiosa que actúa como mensajera, pero también como mediadora entre los dioses y los humanos.

intratextual, el Cónclave genere un programa de simulación para conocer diferentes variables y sus posibles desenlaces. Toda su estructura política-social está sostenida del análisis de los Mundos Apócrifos, para tomar control de la incertidumbre y mantener la estabilidad y *status quo* de su sociedad. Sin embargo, este acercamiento científico tiene dos efectos perversos: en primer lugar, para resistir la tentación de caer en prácticas corrosivas, exorcizan su lado oscuro e instintos más perjudiciales en proyecciones artísticas, que serán los Mundos Apócrifos. Estas creaciones les permitirán vivenciar y disfrutar de la violencia, las guerras, la corrupción, la pobreza, la esclavitud y la barbarie, mediante una forma de entretenimiento, y, a la vez, renunciar a ellas al verlas como una lección de la decadencia y caos posibles. Como explica la integrante del Cónclave: “necesitamos de la violencia de otros para evitarla” (2004 [2001]: 88). Y, aquí, es donde aparecerá el segundo efecto perverso: esta aventura científica se basa en el sufrimiento y el dolor de otros; y la justificación ética del proyecto radica en que el experimento no se realizaba en seres humanos, lo que sí sería inmoral, sino en simples “fantasmas” o proyecciones. Este mundo utópico de dioses está sostenido en el dominio y la manipulación de sus “subalternos”, pero también de la exclusión de los disidentes de su gobierno. En esta sociedad ideal no todos están incluidos, también en su propia estructura existe una desigualdad desestimada. Todos aquellos que no creen en sus mandatos y desean mantenerse libres, viven al margen del sistema.

El Cónclave es amigo de sus enemigos. Ha optado por mantenerlos a distancia. Les regala alimentos y medicinas [...]. Los enemigos viven borrachos y drogados y no escuchan las exhortaciones de los rebeldes. (2004 [2001]: 80)

Sin embargo, el optimismo científico y la soberbia del Cónclave les impide ver la verdadera naturaleza de los sistemas. Y es aquí en donde entra el “paradigma ausente” que sostiene esta novela de Gardini, y también muchas otras: la Teoría del caos de Ilya Prigogine.⁷⁸ En los postulados de este científico se deja atrás cualquier noción de predictibilidad y determinismo, y se apuesta por la concepción de sistemas abiertos, inciertos, en los que una variable azarosa puede cambiar su evolución

⁷⁸ Cabe mencionar que Carlos Gardini fue traductor del libro *El pensamiento de Prigogine* (2000) de Arnaud Spire y de *Espejo y reflejo: del caos al orden: guía ilustrada de la teoría del caos y la ciencia de la totalidad* (1989) de John Briggs.

completa; esto significaría que el futuro se encuentra en una construcción permanente (Prigogine, 1997). En esta novela, esta variable impensada ingresará con la voluntad empecinada del protagonista y la ayuda de una máquina. Al amenazar Lamar al Cónclave de que difundirá la verdadera naturaleza de su mundo, el Cónclave decidirá proseguir con la destrucción de Delfos. Sin embargo, Lamar, con la ayuda de Tania Tok y la intervención del Alma Máter, conseguirá que Delfos quede finalmente desconectado de la red virtual a la que estaba integrado, evitando así su destrucción.

Este rechazo de los creados a sus dioses traerá su independencia y la posibilidad de un mundo en libertad. Pero, para lograr un cambio social, el Arcángel deberá iniciar su segunda misión, volverse la nueva versión de El Libro de las Voces y difundir la Historia verdadera.⁷⁹ Como explica el narrador: “Yo debo aprender a contar nuestra historia de tal modo que nadie la borre, para que aprendamos a vivirla” (Gardini, 2004 [2001]: 92). Aun cuando la novela trae el descubrimiento del protagonista de su naturaleza irreal, la anagnórisis, en los libros de Gardini, siempre producirá, a su vez, la futura redención de sus personajes y de su comunidad. Este parece ser el verdadero “destino” de los protagonistas, trascender las estructuras que los dominaban y abrir la posibilidad de crear un nuevo ciclo histórico de libertad. Esta finalidad se sintetiza con las últimas palabras del libro: “Todos somos fantasmas. Pero tus palabras nos redimirán” (2004 [2001]: 102).

Esta novela de ciencia ficción construye un universo narrativo complejo a partir de utilizar temas comunes del género,⁸⁰ para, así, desarrollar una nueva visión de lo real, pero también una crítica a diferentes estructuras de poder. En principio, es contundente el rechazo de la novela a la dominación colonial, en la que una sociedad hegemónica manipula y controla el desarrollo de otra, aun cuando se encuentra a años luz de distancia. Esta tiranía histórica no es ajena a la experiencia latinoamericana con su metrópolis imperial, pero tampoco es ajena al marco sociohistórico del libro.

⁷⁹ Es interesante cómo en la novela *Vórtice*, la heroína predestinada también se vuelve “la Voz de Todos” (2002: 19), al conformar un libro que relata la verdadera historia de ese mundo.

⁸⁰ Córdoba Cornejo (2011) marca la influencia que tuvieron, para esta novela, tres libros importantes del género: *Dune* (1960) de Frank Herbert, *Neuromante* (1984) de William Gibson y, por último, *Hyperion* (1989) de Dan Simmons (Ver: Córdoba Cornejo. (2011). “La ciencia ficción de Carlos Gardini en el cambio de milenio”. *¿Extranjero en tierra extraña? El género de ciencia ficción en América Latina*. Sevilla: Secretaría de Publicaciones de la Universidad de Sevilla).

La novela se publica en el 2001, después de que las políticas masivas de privatización de los noventa hayan contribuido a una segunda “colonización” de facto por parte del capital internacional en general y de las grandes empresas trasnacionales. (Córdoba Cornejo, 2011: 283, 284)

Con el ingreso al nuevo milenio, no sólo se experimentará el advenimiento de la expansión de la virtualidad, la política mediática (Capanna, 2004) y una nueva dependencia nacional; asimismo, la globalización mostrará su lado más perverso con el incremento de la pobreza, la exclusión social y una pérdida de los valores locales.⁸¹ Por lo que no es aleatorio que una sociedad basada en el progreso y en el interés del *status quo*, como es el Cónclave, tenga como cimientos también la discriminación socioeconómica y el control político de los disidentes.

Por último, otra estructura de poder que atravesará este libro es la religión. Aquí, como en otras novelas de Gardini, esta institución estará asociada a la manipulación, la dominación y a la difusión de mitos. La hegemonía de la religión no sólo estará representada por el mundo de los dioses del Cónclave, y el seguimiento de sus mandatos a través del Alma Máter, también estará figurada en la casta religiosa de los edenistas de Sanfranco. Es importante mencionar que este grupo, en el pasado, había tenido otro nombre y otro dogma; era una institución sostenida del poder teocientífico del Liceo Armónico, que creía en el imperio de la ciencia. Sin embargo, por temor a las posibilidades e incertidumbres que traían los descubrimientos del origen del universo, este grupo terminó por decidir derrumbar todas sus bibliotecas, eliminar laboratorios, asesinar a los principales científicos y perseguir a cualquier tribu asociada a ese pasado científico, para así erigir una nueva sociedad alrededor del Concilio Edenista. Al borrar la historia de Delfos, los edenistas construyeron un nuevo dogma mítico basado únicamente en la religión ortodoxa, lo que les llevó a excluir y tomar de bárbara cualquier práctica que se alejara de sus principios civilizatorios. El binomio civilización y barbarie no es ajeno para la cultura y la literatura argentina;⁸² en este caso, sin embargo, los postulados

⁸¹ A estos efectos nocivos del cambio de milenio volveremos en el cuarto capítulo para analizar *Los ojos de un dios en celo* y *Vórtice*.

⁸² No es el único libro en que Gardini retoma este binomio y lo invierte; en los siguientes capítulos veremos cómo, en *Los ojos de un dios en celo*, la vuelta a la “barbarie” aparecerá como la única salida posible a la globalización del mundo.

sarmientinos se invertirán al demostrar que las prácticas del desierto, figuradas en el circo y los rapsodas de *ponchos*, no son ilógicas ni salvajes, sino que están en sintonía con tradiciones antiguas, que el grupo hegemónico quiso borrar. Tal como define el jefe del circo, “la barbarie, como la civilización, es un estado de ánimo” (Gardini, 2004 [2001]: 30).

Como vemos, en esta novela, tanto los *novum* más clásicos de la ciencia ficción como la postulación de nuevos paradigmas de la realidad, le sirven al autor para hacer un comentario a su propio contexto local y a la experiencia histórica de su región. Aun cuando la narración se sitúa en un planeta ficcional, a años luz de la Tierra, este libro habla más del presente y sus contradicciones, que de una eventual sociedad lejana. Como explica Fredric Jameson, la ciencia ficción no busca mostrar imágenes del futuro, sino, más bien, “desfamiliarizar y reestructurar nuestra experiencia de nuestro presente, y hacerlo de maneras específicas, distintas a todas las demás formas de desfamiliarización” (2005: 286. La traducción es propia). No parece aleatorio que este género haya tomado, por lo general, rasgos tan políticos en una región como Argentina. Ya sea porque en el siglo XIX los representantes de este género formaron parte de la elite dirigente en vías de construir un Estado (Haywood Ferreira, 2011; Mendizábal, 2021), o, por la naturaleza inherentemente presente de la ciencia ficción, este tipo de narración se volvió un medio ideal para hacer manifiestas las tensiones y contradicciones de una sociedad sostenida en un “modernismo sin modernización” (Canclini, 1990 [1989]) y en un progreso desigual.

La ciencia ficción permite la oportunidad narrativa de, mediante un “extrañamiento cognitivo”, establecer una reflexión crítica de las estructuras de poder, pero también de entender el sentido histórico que tienen los vínculos políticos, y religiosos, que sostienen las tradiciones y las prácticas culturales de una sociedad. En este género, “las relaciones entre condiciones materiales y prácticas sociales no aparecen como ‘naturales’ y ‘dadas’, sino que es más fácil percibir en la cosa imaginada lo contingente de los engarces entre materialidad y capacidad de actuar” (Córdoba Cornejo, 2011: 71). En el caso de la novela de Gardini, al demostrar el carácter artificial de lo real y de la propia sociedad, le devuelve a la cultura, las relaciones sociales y a las instituciones de poder, su naturaleza intrínsecamente convencional y, por ello, abierta al cambio. Basándose en un cierto optimismo científico que trae la Teoría del caos, la defensa de una posibilidad cósmica de que

una variable inesperada transforme el devenir del mundo, deja abierta la expectativa de una nueva realidad social. Y es esta esperanza final la que aparecerá recurrentemente en los libros de Carlos Gardini con el cambio de milenio. A diferencia de los años 80, en los que los personajes parecían no encontrar una salida a su realidad asfixiante, en estas novelas, el periplo enrevesado y doloroso permitirá finalmente llegar a una experiencia de redención.

2.4. Conclusión

Para darle un cierre a este capítulo, queremos retomar nuevamente las palabras de Gardini en su perspectiva sobre los géneros: “Es muy difícil determinar qué es literatura realista o literatura fantástica o de imaginación, porque se corre el riesgo de definir de antemano qué es la realidad. No sabemos cuál es la naturaleza de la realidad” (Pestarini, 2017). Y es aquí en donde reside la gran tesis del autor que dará materialidad a toda su obra. La realidad es tan escurridiza e insólita tanto intra como extratextualmente. Aun desde un acercamiento físico moderno, la realidad, para Gardini, parece asociarse más al mundo creado por Lewis Carroll que al de una novela realista del siglo XIX (Pestarini, 2017). Y es por esta razón que sus narraciones siempre buscarán enfrentarse al sentido cerrado y empírico de lo real para, en cambio, mostrar su naturaleza convencional, relativa e inherentemente histórica. Ya sea desde el fantástico, el surrealismo, la ciencia ficción o el maravilloso, el uso de las “literaturas de lo insólito” le permite al autor desarrollar una visión específica del mundo, percibido desde su contradicción y fantasmagoría.

A lo largo de todo el capítulo, hemos buscado presentar, más que una respuesta unívoca al interrogante de la inscripción genérica, la demostración de la versatilidad de una obra que logró conformar nuevas perspectivas de lo real y un diálogo contundente con su realidad extratextual. La construcción de relatos híbridos e irreverentes no sólo demostró la búsqueda de Gardini por sobrepasar las definiciones, sino que también hizo evidente la necesidad analítica de repensar las etiquetas literarias con respecto a la ciencia ficción. Dejando de lado un imaginario hegemónico que se inició hace más de un siglo, es imperante apostar por un análisis sociohistórico articulado en la especificidad local, tanto argentina como latinoamericana; sólo así podremos capturar la identidad local de un género que, aún

en su figuración “bastarda”, permitió desarrollar y contribuir con el avance de una modalidad literaria que está en continuo crecimiento.

Capítulo 3. La mirada desestabilizante y el fenómeno cinematográfico

3. 1. Introducción

“Debo confesar que para mí la mirada empezó con el cine, cuando fundía mis ojos con el ojo implacable de la cámara proyectado en la pantalla”.
(Carlos Gardini, “El arte de la observación”)

La ruptura del “principio de realidad” (Marcuse, 1983 [1975]), que marcó al siglo XX y que vimos identificar y desarrollarse en la narrativa fantástica, había tenido uno de sus inicios en un cambio de mirada y la aparición de un fenómeno artístico que desarticularía por completo el paradigma de lo real, del tiempo y del espacio: el cine. En él, los conceptos de lo *lineal*, lo *continuo* y lo *total* pasarán a ser estructuras ilusorias del positivismo, imposibles de sostener en la modernidad. Las repercusiones de este principio no sólo redefinieron por completo la forma de producir cine, sino también de representar la realidad y, junto con ello, de crear arte. Como identificó tempranamente Walter Benjamin: “La del pintor es una imagen total; la del operador de la cámara es una imagen despedazada muchas veces, cuyas partes se han juntado de acuerdo a *una nueva legalidad*” (2003 [1935]: 81. La cursiva es propia). Esta nueva legalidad es la que cruzará las fronteras de esta esfera artística y que determinará la experiencia y las estructuras mentales de ese siglo y el que vendrá.

La realidad se figura escindida, dislocada, selectiva y opaca. La fragmentación y los puntos de vista se vuelven rasgos definitorios de la relatividad moderna para dejar atrás lo homogéneo en pos de la heterogeneidad y el artificio. El cine viene, entonces, a subvertir la realidad y el modo de concebirla. Este nuevo lente influirá a la literatura no sólo en el carácter insólito de lo fantástico, sino también en el propio género entendido como realista.⁸³

⁸³ Las características que se hallan en la narrativa y poesía argentinas de ese contexto se inscriben en un marco general de cambios que se generaron a lo largo del siglo XX, en la crítica literaria y en el estudio de las ciencias sociales, a razón de una matriz deconstructivista, postestructuralista y posmoderna, que comenzaba a dudar de los presupuestos y los estudios de corte positivista, que creían que se podía llegar a premisas universales y verdaderas (Agger, 1991).

En oposición a la escritura ‘clásica’ (también llamada ‘transparente’ [...]), la escritura ‘moderna’ (llamada ‘opaca’) exagera la parcialidad de los propios puntos de vista, exalta las manipulaciones del montaje, se muestra desnuda en sus propias intervenciones, proponiéndose como filtro explícito de la realidad. (Casetti y Di Chio, 1991: 118)

El fenómeno cinematográfico se vuelve un enfoque y un recurso extralingüístico que le servirá a la literatura para construir una nueva “postulación de la realidad”, como la concebía Jorge Luis Borges (1985a [1931]). Específicamente en el caso de la producción argentina, han sido numerosos los escritores que han visto en el cine las bases y el símbolo de la experiencia moderna, entre ellos podemos mencionar a Horacio Quiroga, Roberto Arlt, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Juan José Saer, Antonio Di Benedetto y Manuel Puig. Aun en la diversidad narrativa y genérica que los singularizó, el cine les permitió a estos autores desmontar un paradigma de lo real y sostener una nueva forma de escritura basada en la experimentación formal. Ya diferentes críticos se han encargado de estudiar este fenómeno en la narrativa nacional (Cozarinsky, 1974; Speranza, 2000; Saítta, 2008; Fontana, 2009; Oubiña, 2009 2010; Zavaleta Balarezo, 2010; Luna, 2012; Colón Rodríguez, 2015; Aguilar y Jelicié, 2016); entre los procedimientos cinematográficos que ellos han destacado en la literatura de los escritores mencionados están: el montaje, la simultaneidad, la combinatoria de imágenes, el *zoom*, la discontinuidad, la organización de la mirada, el *flashback* y el *flashforward*, la detención, las descripciones al estilo del guion, el cine como base de una hipótesis ficcional o como referencia a un código sociocultural, etc. Resaltamos los diferentes usos que se le dio al cine en la literatura local, ya que nos servirán como un marco para entender la producción narrativa de Carlos Gardini, en la que el fenómeno cinematográfico aparece como un elemento recurrente tanto en cuentos como en novelas a lo largo de sus diferentes épocas.

Si volvemos al epígrafe de la introducción de este capítulo, la mirada misma se vuelve para Gardini un gesto intrínseco del cine. Y esta inherencia es fundamental para nuestro trabajo, ya que permite avanzar sobre nuestra hipótesis acerca del enfoque desrealizador que construye el escritor como un posicionamiento narrativo que busca tanto dialogar con una realidad extratextual como desarticular su

“principio de realidad”; dos propósitos que atraviesan los otros ejes de la tesis, el género fantástico y el contexto sociohistórico nacional.

El objetivo específico de este capítulo será detectar y estudiar cómo la visión aparece como recurso y tema destabilizante dentro sus textos y establecer qué rol ocupa el fenómeno cinematográfico en ella. Para ello, dividimos esta sección en 3 subsecciones: 1-“El cine como tema y universo referencial”, 2-“La observación como un entramado de destinos” y 3- “El cine como posibilidad de redención”. Es importante remarcar que todas las aristas están evidentemente interconectadas.

3. 2. El cine como tema y universo referencial

En la cartelera se lee “En el espacio, nadie escucha su grito”, publicidad que anuncia el estreno inminente de *Alien (el octavo pasajero)* en los cines argentinos de la Navidad de 1979 (*EP* n°3, noviembre 1979: 17) (Ver Anexo n°13). En ese año y en los que le siguieron fueron recurrentes las películas ubicadas dentro de la categoría literaria de “lo insólito” (Abraham, 2017).⁸⁴ Entre algunos títulos se pueden mencionar *Nosferatu* de Werner Herzog (1979), la Edición Especial de *Encuentros Cercanos del Tercer Tipo* de Steven Spielberg (1980), *El Resplandor* de Stanley Kubrick (1980), *Conan el bárbaro* de John Milius (1982), *Blade Runner* de Ridley Scott (1982) y *Hombre mirando al Sudeste* de Eliseo Subiela (1986), películas nombradas en la primera, la segunda y la tercera época de *El Péndulo*. Sin embargo, la presencia de este tipo de género no era novedosa; el público argentino ya estaba familiarizado con producciones de ciencia ficción y fantasía,⁸⁵ especialmente aquellas que tenían a superhéroes como protagonistas. Las críticas de estas películas aparecieron no sólo en *El Péndulo* (1979-1987) sino también en *Minotauro segunda época* (1983-1986), redactadas por Aníbal Vinelli, Marcelo Figueras y Ángel Faretta.

⁸⁴ Se hace mención de los anuncios de la cartelera cinematográfica de películas incluidas en la categoría de lo insólito desde 1979 a 1987 para asociarlas al período que enmarca la publicación de los 19 números de *El Péndulo*, en sus tres épocas, junto con *Minotauro segunda época* y los libros de Gardini de esa década. No obstante, el desarrollo del capítulo atravesará diferentes períodos hasta llegar a los 2000; esto nos permitirá ver la continuidad de temáticas y su transformación dentro de la producción del escritor.

⁸⁵ Como ejemplos están las series de *Batman* (1966-1968) y las diferentes producciones de *Superman* desde 1948 en adelante. También las clásicas series *El túnel del tiempo* (1966-1967) y *Los Invasores* (1967). Asimismo, en la misma década, se estrena la película argentina *Invasión* (1969) de Hugo Santiago Muchnik, guionada por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares.

Pero también algunas de ellas salieron publicadas en *Todo Cine*⁸⁶, como aquellas sobre *El Resplandor*, *El hombre elefante* de David Lynch (1980) y *Flash Gordon* de Mike Hodges (1980). La presencia del cine en estas revistas, especialmente en las primeras dos, no pudo ser ajena a Carlos Gardini, debido a la colaboración asidua que tuvo en ellas como cuentista, pero también como crítico y ensayista. Podemos decir que la elección de anunciar y reseñar las películas mencionadas va asociada al tipo de narrativa que también se buscaba difundir en dichas revistas; como hemos visto en los capítulos anteriores, apostar por una reivindicación genérica de lo insólito fue el lema que sostuvo la “formación cultural” (Williams, 1982 [1981]) en torno al proyecto editorial y literario de Marcial Souto. Por otra parte, podemos afirmar que también pertenecían al mismo paisaje cultural que los propios lectores y escritores consumían en esa época.

Las películas, sobre todo las producciones estadounidenses de serie B –melodrama, *western* y cine negro–, forjaron el imaginario del consumo masivo; sea mediante lo sentimental, la aventura o la violencia, estos filmes codificaron personajes, ambientes y procesos que constituyen, en la actualidad, una suerte de folclor urbano; es decir, conforman un discurso de cultura. (Baltodano, 2009: 25)

Ese código sociocultural compartido es claro cuando analizamos los textos de Carlos Gardini. Aunque su trabajo como crítico no estuvo enfocado en el cine, sí se ve en su obra la repercusión que tuvo este fenómeno en su imaginario. Él mismo describe a la figura de Superman tanto en su versión cinematográfica como en los cómics como “un mito clave en el paisaje urbano moderno, y una de las fascinaciones de los mitos consiste en su plasticidad y capacidad de transformación, en la fidelidad a un arquetipo que sin embargo nunca permanece fiel a sí mismo” (*EP* n°5, enero 1984: 11). No es casualidad que este superhéroe aparezca como personaje de uno de sus cuentos, “La Fortaleza de la Soledad”, del mismo año que su ensayo sobre Superman, para aludir al fin de las ilusiones de la infancia. Las referencias a la cultura masiva en ese relato son numerosas, entre ellas están: Los Parchís,⁸⁷ el Rey

⁸⁶ *Todo Cine* fue una revista de cine de 1981 (marzo-septiembre) compuesta por 6 números. Su director fue Eduardo Wolfson, y en la redacción se encontraban Alfredo Andrés, Claudio Daniel Minghetti y Norberto Sciscioli.

⁸⁷ Los Parchís fue una banda infantil española de gran popularidad en Hispanoamérica. En Argentina, sus álbumes se lanzaron en 1981 y 1982, e incluso este país fue uno de sus puntos de visita en su gira mundial.

Arturo y *El imperio contraataca*. Incluso, cuando menciona la película de George Lucas, el autor revela su enigma final, lo que nos da entender que el lector ideal pensado por Gardini ya la tendría que haber visto previamente en su estreno en 1980. El archivo cultural en común al que se evoca en su narrativa habla de una práctica que es vista como cotidiana y cercana y que comparte con su presunto lector,⁸⁸ que pertenecería también a la misma comunidad de aficionados, con un género y edad similares.⁸⁹

Este cuento no es en el único en donde encontramos referencias a personajes icónicos o a un imaginario cinematográfico. En su libro *Mi cerebro animal* (1983) menciona las películas de Zapata o Pancho Villa, en *Primera línea* (1983) se habla de los *zombies* del cine, la Navidad blanca hollywoodense, el amor de los melodramas, los monstruos (“los muertos no eran vampiros ni demonios ni nada de esas cosas de miedo que veíamos en el cine” (p.126)), en *Sinfonía cero* (1984), las escenografías del lejano Oeste, en *Juegos malabares* (1984) a Dumbo, Tantor y Kremlin, y en *Vórtice* (2002) incluso se relata la trama de la película *King Kong*. Como describe el narrador:

En esa película, un grupo de aventureros descubría una isla perdida donde los nativos adoraban a un gorila. El gorila se llamaba Kong y vivía en una montaña cerca de una selva plagada de dinosaurios. [...] No era un dios todopoderoso, de lo contrario no se habría enamorado de Ann Warren, la muchacha rubia que viajaba con la expedición, encarnada por la actriz Fay Wray. (Gardini, 2002: 163)

La presencia de estas referencias no sólo nos habla de la experiencia moderna de una época y su audiencia; también éstas son creadoras de imágenes que están guardadas en el archivo cultural común del lector y que el escritor apela para

⁸⁸ Al mismo fenómeno alude Patricio Fontana en su libro *Arlt va al cine* (2009). Allí, analiza cómo las películas, principalmente el *Star system* de Hollywood, funcionaron como una marca de modernidad de la Buenos Aires de Arlt, pero también como un lugar común que comparte el escritor con su lector.

⁸⁹ No hemos hecho un análisis estadístico que contabilice el tipo de demografía que definió al lector de revistas como *El Péndulo* o *Minotauro*. Sin embargo, históricamente las revistas de ciencia ficción han tenido un porcentaje superior de hombres jóvenes, no adolescentes (Ver: Berger, Albert. (1977). “Science-Fiction Fans in Socio-Economic Perspective: Factors in the Social Consciousness of a Genre”. *Science Fiction Studies*, n°13, vol.4, parte 3). Además, al hacer un rastreo de la sección de “Correo” de *El Péndulo segunda época* (presente en los números 1 al 10), identificamos que los comentarios son casi en su totalidad de hombres, a excepción de una mujer que les escribe en el n°6. La predominancia masculina también aparece resaltada, en dicha sección, cuando uno de los lectores pide recrear las portadas erotizadoras y cosificadoras de la mujer, al estilo de Frank Frazzetta, típico de las revistas de formato *pulp* (*EP* n°8, abril 1982: 127).

construir relatos y proyectar escenarios visuales. Sin embargo, en la obra de Gardini, el cine también se incluye como un elemento que insinúa o revela el carácter irreal o fantasmagórico de la realidad. Un caso ejemplar es el cuento “La meca de nuestros sueños” de *Primera Línea* (1983). Aquí se utiliza el imaginario hollywoodense del *western* para articular la fractura de lo real que generan los sueños y también las películas. Ya el título adelanta la combinación de ambas dimensiones: por un lado, la meca puede aludir a la asociación de Hollywood con “la meca del cine”, y los sueños posiblemente podamos vincularlos con la creencia popular de las películas (incluso de Hollywood) como un lugar “donde todo es posible”; pero también, como veremos en el cuento de Gardini, de entender el fenómeno cinematográfico como un sueño, cuyos recursos y efectos permiten expandir el sentido de realidad. El relato constantemente toma como motivo y finalidad la ruptura de un paradigma de lo real mecanicista. Aunque inicialmente pareciera narrarse un *western* tradicional, las metarreflexiones y alusiones a un *fuera de cámara* y a un set de cine dislocan la representación realista.⁹⁰ Por otro lado, el humor y sinsentido de las escenas y la combinación de imágenes sin lógica “realista” parecieran retratar también el relato de un sueño irrisorio.

Veamos en detalle cómo se desarrolla el carácter dislocado del cuento. Ya desde el comienzo aparecen quebradas las reglas mecanicistas convencionales; al describir la escenografía, el narrador detalla: “Las vías se cortaban de golpe. No había andén, ni estación, ni señalero, sólo arena y polvo. El tren nos dejó y después la locomotora desandó [sic] el camino marcha atrás” (Gardini, 1983b: 89). Tanto la desaparición de las vías como el recorrido inverso del tren rompen las estructuras del orden causal de lo verosímil esperado en un escenario real. Por otro lado, el carácter artificial de este mundo se remarca cuando se relata el accionar de los personajes como si estuvieran en un set de rodaje. Por ejemplo, dos de los hombres asesinados en el cuento, luego de terminada su escena, se levantan y se retiran; como describe el narrador: “dos de los muertos se pusieron a caminar por las dunas, recogiendo guijarros, o mirando con rencor la bolsa de cuero que les había costado la vida” (1983b: 90).

⁹⁰ No es la primera vez que se entrecruzan el *western* y las metarreflexiones del cine en la narrativa argentina, ya en los ejercicios borgeanos de *Historia universal de la infamia* (1935) aparecen los usos del montaje, las imágenes del *western* en “El asesino desinteresado Bill Harrigan” y la reflexión de la visualidad y la apariencia.

El quiebre, además de remarcar con la ruptura del escenario y la unión del plano de lo “filmado” y el fuera de campo, se resalta con la transgresión de la lógica temporal, mediante el uso del anacronismo. Mientras el cuento retoma personajes típicos del *western*, como es el *sheriff* y el malón de jinetes antagonistas en caballo,⁹¹ por otro lado, incluye la presencia de un auto en una realidad cinematográfica de otro tiempo; el propio narrador remarca esta aparición inconsecuente: “Nadie imaginaría que lo pusimos en un Citroën enterrado en la arena en medio del desierto. *Nadie imaginaría un Citroën, para empezar*” (1983b: 89. La cursiva es propia).

Los comentarios y metarreflexiones cinematográficas del narrador acerca de la ejecución de las escenas y su recepción son constantes; como ejemplo podemos mencionar: “una secuencia muy bien resuelta” (1983b: 90), “las minorías protestarán por este diálogo” (90), “daba gusto formar parte de la película” (90), “por suerte la película dio un salto” (92) y “hay algo incoherente en este diálogo” (93). La irrupción constante de lo relatado impide la configuración realista del *western*. Por el contrario, la irreverencia y tono burlón utilizados darán la impresión de una narración paródica que no sólo cuestiona el paradigma de lo representado como *real*, sino que también pone en duda el binomio de buenos y malos,⁹² típico de los estereotipos del *western* de la “época dorada”.

Como hemos desarrollado, la representación del fenómeno cinematográfico es integral en este cuento; Gardini retoma personajes, escenarios, tópicos y hasta la figuración del tras de cámara. Por otro lado, la estructura narrativa estará también formada por los recursos del cine, como es la predominancia de los diálogos por sobre la descripción, el uso del *zoom*, como se ve en la siguiente cita “—Adonde voy yo no hacen falta documentos —dije mientras mi cara sudada en primer plano se fundía gradualmente con la arena del desierto” (1983b: 94) y la combinación de imágenes mediante el montaje: “No se oyeron disparos: sólo se vieron cuatro fotos fijas, rápidas, violentas, cuatro estampidos visuales, los cuatro jinetes en actitudes crispadas, agónicas, los caballos huyendo, después nosotros descansando en las rocas” (90). Cada elemento del cuento juega un papel en crear una realidad *surreal*,

⁹¹ El cuento oscila entre el imaginario tradicional —los mexicanos son descritos con “los bigotes grandes y la sombra de los sombreros de ala ancha” (1983b: 90)— y la figuración y diálogos burlescos, como se ve en la caracterización del *sheriff*, “Dónovan era un sabueso incansable, pero no tenía seso” (1983b: 91).

⁹² La sentencia del propio *sheriff* del cuento es mordaz: “La vida se ha complicado mucho —concedió Dónovan [...]. Sólo hay perdedores” (1983b: 93).

donde las categorías tradicionales de *lo real* y *lo realista* se disuelven. El mismo cuento parece sostener esta hipótesis con su oración final: “la vida es un mal sueño sin identidades” (1983b: 94). Volvemos con ello a la elección del título y la unión con su cierre; la experiencia de lo leído toma las configuraciones dislocadas del sueño. Las oposiciones temporales y la división entre lo real y lo imaginario, la tendencia al absurdo y la ruptura del orden causal, hablan de un sentido de la realidad que trasciende la separación de planos. Esta nueva legalidad podemos vincularla con la influencia que Carlos Gardini aseguró tener del surrealismo.⁹³ Según Erdal Jordal (1998), “el surrealismo le niega su carácter de mundo autónomo, que existe independientemente de su percepción, y queda reducido al sentido más restringido de visión, el de visión subjetiva” (32). Aquí esta visión subjetiva está sostenida del enfoque del narrador, que posibilita *ver* (o leer) la fusión de planos, los saltos de escenas, la ironía y el sinsentido de lo que cuenta; la expansión “maravillosa” del cuento se corporiza gracias a su focalización, tal como si estuviésemos experimentando la narración de un sueño.

Para cerrar este cuento, podemos afirmar que el fenómeno cinematográfico no sólo es tomado como tema, escenario y estructura, también es empleado por Gardini como un recurso que le permite cuestionar el principio de la realidad intratextual, al desviarse de las expectativas de lo normal y lo realista. La irreverencia, lo maravilloso y lo rupturista se combinan en este relato con el humor para crear una historia en la que lo inverosímil, el montaje y lo anacrónico se vuelven una metarreflexión del cine, pero también de la experiencia por antonomasia de los sueños.

El *western* vuelve a ser escenario y temática, dos años más tarde, en otro de sus cuentos llamado “Hawksville”, que se publica en el ejemplar número 10 de *Minotauro Segunda Época* (1985) y que volverá a ser publicado en la antología póstuma *Leyendas* de 2018. Aquí la alusión al cine ya aparece en la nominación del pueblo del relato que se llama “Wayne Canyon”, que apela a la unión entre el nombre del *western* *Paradise Canyon* (1935) y su actor John Wayne. A su vez, el cuento aparece enmarcado con un epígrafe de Alfred Hitchcock del libro *El cine según Hitchcock* (1966) de François Truffaut, que hace referencia a la experiencia

⁹³ Véase la entrevista de Pestarini ya citada en el capítulo 2, <<https://cuasarcienficcion.blogspot.com/2017/05/entrevista-carlos-gardini-por-luis.html>>

cinematográfica: “En síntesis, podría decirse que el rectángulo de la pantalla debe estar cargado de emoción” (*M* n°10, septiembre 1985: 9). Es importante detenernos en esta cita, ya que estará asociada al efecto último del cine como *ruptura*. Este epígrafe proviene de una sección de la entrevista entre ambos directores de cine, en la que se hace hincapié en la superioridad de las películas mudas; en ellas, los directores ven el alcance de lo íntegramente cinematográfico gracias al predominio que tenía lo visual sobre los diálogos. Para Alfred Hitchcock, el cine debe expresarse de forma puramente visual, sin importar las reglas de lo verosímil. El uso del encuadre y el tiempo dilatado o comprimido no requieren coincidir con el encuadre y el tiempo *real*;⁹⁴ es por ello que en la entrevista subraya “no tener en cuenta la verosimilitud de la intriga [...], sacrificar constantemente la verosimilitud en beneficio de la emoción pura” (1974 [1966]: 82). Y es este quiebre de lo verosímil el que creemos retomará y atravesará todo el cuento de Gardini.

Aquí reaparecerán los escenarios y personajes típicos del Lejano Oeste (calles polvorientas, un *sheriff*, estafadores, una recompensa, indios), con una tendiente marca realista. Esto no solo se ve en las descripciones, sino también en el uso de referencias históricas, como la guerra de Secesión de los Estados Unidos, con sus casacas azules, y la alusión geográfica al río Huston Creek. Aquí la lógica *western* no es transgredida desde el comienzo, al modo de una parodia, sino con la típica ruptura de una narrativa fantástica mediante la confrontación de dos planos. Al universo de los soldados, los indios, el desierto y las sierras, se le atravesará como una ilusión o un posible escape el llamado “Mundo Oscuro”; éste es una realidad paralela que parece venir del más allá y que es introducido en la realidad intratextual de forma intercalada a partir de los efectos alucinógenos del vapor de hierbas utilizado por los indios. El Mundo Oscuro tiene la particularidad de ser descrito como una sala de cine y su audiencia:

Eran hileras de personas sentadas, distantes, que miraban en nuestra dirección. [...]

Distinguí una fila de asientos tras otras. [...] Había personas de todas las edades, chicos mascando golosinas, parejas abrazadas, viejos solitarios [...]. Había pasillos

⁹⁴ Es interesante el ejemplo que utiliza Hitchcock acerca de la irrealidad del cine: “para conseguir el realismo en el interior del encuadre previsto, se tendrá que aceptar una gran irrealidad del espacio circundante. Por ejemplo, un primer plano de un beso entre dos personajes que se suponen están de pie, se conseguirá tal vez colocando de rodillas a los dos personajes encima de una mesa de cocina” (1974 [1966]: 231).

de asientos, y en uno de los pasillos un hombre de uniforme con una linterna en una mano y papeles en la otra. (*M* n°10, septiembre 1985: 13).

Esos seres extraños, tal como posibles dioses, miran los eventos que suceden en el universo *western*; entre ellos destaca Mirada Vivaz, “una muchacha que me veía desde una sala en penumbras” (*M* n°10, septiembre 1985:13), quien aparece como un deseo inalcanzable para el narrador, ya que su imagen choca con su realidad de violencia e infamia. Es importante mencionar que el protagonista, *Hunt*, en quien se enfoca el relato, es un ex militar y actual cazarrecompensas, que persigue forajidos y mata en pos de ganar dinero. El tono cínico y pesimista que definen el plano *western* está asociado con el enfoque de este narrador, que se halla entremedio de los “buenos” (el *sheriff* y el ejército) y los “malos” (la tribu *oreille-noire* de los indios). Es esa postura la que colma de negatividad la narración, ya que Hunt demuestra conocer cómo verdaderamente funciona ese mundo; como explica el protagonista: “Si algo había aprendido durante la guerra, era que no todos los esclavistas estaban uniformados de gris, y si algo había aprendido en el Territorio, era que no todos los salvajes tenían la piel cobriza” (*M* n°10, septiembre 1985: 11). La trama es posterior a ese enfrentamiento, por lo que la historia cuenta los efectos y debilidades del tratado de paz entre blancos e indios, en los que la violencia, la muerte y la injusticia, de ambos lados, aún se mantienen.

Este fracaso e imposibilidad son los que llevan a que su amigo, el jefe indio Gamu Veloz, simplemente se mantenga en estado de resignación; “él comprendía que el tiempo de las guerras había terminado. Los blancos traerían armas nuevas, y las máquinas vencerían. Ni siquiera habría gloria, sólo desolación y exterminio” (*M* n°10, septiembre 1985: 14).⁹⁵ La descripción sombría y devastadora del Territorio hace que el Mundo Oscuro aparezca como una ilusión a la que siempre se desea volver. No se describe cuáles son las condiciones o las características que definen a ese plano de sombras, sólo se hace hincapié en la ansiedad del escape que ambos universos posibilitan entre sí. Tanto el protagonista como la mujer parecen ver en el

⁹⁵ La reprobación del protagonista de la lucha también es contundente: “el general Newman recibirá una medalla póstuma mientras se propagaban las llamas del exterminio” (*M* n°10, septiembre 1985: 18). La observación irónica y recriminadora del ejército, los militares y la policía, aparecerá constantemente en la obra de Carlos Gardini, tema que se tratará en el siguiente capítulo.

otro una posible salida y respuesta; como explica Gamo Veloz: “parece que buscara algo aquí, pero dudo que lo encuentre” (*M* n°10, septiembre 1985: 13).

En este cuento, el fenómeno cinematográfico no sólo aparecerá representado por la sala de cine “maravillosa” y los personajes y escenarios de una película *western*, también es empleado por Gardini como recurso narrativo para quebrar la linealidad temporal. El uso del *flashback* y del *flashforward* es constante, como es el caso del ingreso del Mundo Oscuro a partir de la evocación de un recuerdo: “Mirando la cima, me vi a mí mismo sentado allá arriba junto a Gamo Veloz, el día en que yo la había visitado por primera vez” (*M* n°10, septiembre 1985: 12), o los adelantos que hace el narrador para explicar los finales que tuvieron el resto de los personajes, como es el caso del general. Por otro lado, las descripciones de la escenografía surgen como pantallazos de imágenes simultáneas que se combinan en un montaje de enumeraciones: “El cadáver de un chico indio abrazaba el cadáver de un perro. Soldados borrachos tironeaban de una india muerta. Cuerpos cobrizos flotaban en el río, sin duda un portal del otro mundo. El hombrecito miope con traje de *tweed* tomaba fotografías” (*M* n°10, septiembre 1985: 17). Esa atención a la visualidad aparece también en el uso particular de los *The End*, icónicos de las películas, para marcar el cierre de las historias del protagonista y del general del ejército; “a lo lejos, en medio de una polvareda roja, el general Newman cabalgaba hacia su estúpido *The End*” (*M* n°10, septiembre 1985: 18).

El uso de los recursos permite crear una narración disruptiva que utiliza los saltos temporales, las elipsis y los diferentes cierres para crear un relato con rasgos típicamente cinematográficos. Después de este análisis podemos preguntarnos en dónde aparecería en este cuento la particularidad que, según Hitchcock, distingue al cine: en el elemento de lo *inverosímil*. En el relato de Gardini, éste no sólo estará marcado por la ruptura de las estructuras narrativas clásicas. Además, estará en la vuelta al cuestionamiento del paradigma de *lo real* que vimos en “La meca de los sueños”. En este caso, la ruptura de la verosimilitud realista está conformada en la coexistencia de dos planos diferentes. Aunque inicialmente la transgresión de lo real surge justificada por un efecto alucinógeno, en el final, la ruptura es completa y sin explicación racional. Mirada Vivaz aparecerá de golpe en el plano *western* del protagonista, como una sobreviviente india del enfrentamiento entre el ejército de blancos y la tribu del Cuervo Blanco. La comunión de los dos universos es la que

abre la posibilidad de salida para el protagonista, ya que el encuentro con la muchacha es el que le permite el esperado cierre de película, en el que ambos cabalgan apasionadamente hacia un *The End*.

La salvación del cine en este cuento parece certera, no sólo proporciona la trascendencia del universo real, además, es la única alternativa a la locura y la salida que salva a los personajes de la desolación. El fenómeno cinematográfico, entonces, vuelve a surgir como una hipótesis de la expansión del sentido de realidad, en el que ya no existe un único plano regido por leyes verosímiles, sino que dicho principio cae ante la perspectiva mágica de un mundo inabarcable, más completo y de una “emoción pura”.

Otro cuento en donde el cine aparece como tema y escenario es “Continuado”, publicado en *Mi cerebro animal* en 1983. En esta historia se narra la experiencia de un hombre que va a pasar su sábado en el cine. El carácter corriente y simple de este suceso tomará, como en el resto de la antología,⁹⁶ un tono siniestro y violento cuando el protagonista pase a asustar y lastimar al resto del público por interrumpir su vivencia cinematográfica. El hincapié en el término “interrumpir”, y con ello sus asociaciones como “distracción” e “intromisiones”, es fundamental en el relato como una oposición directa al título “Continuado” y como visión antagonista a la concepción de cine y realidad que se busca sostener.⁹⁷ En este caso, las películas no son un entretenimiento o tampoco un escape para disfrutar con golosinas y acotaciones susurradas, sino que es un mundo perfecto, un “espacio limitado pero infinito” (Gardini, 1983a: 120) en donde las miserias son más reales gracias a la pureza de la imagen en movimiento. Para el personaje, la única realidad que existe es la del cine, la otra (la suya) es una interferencia. En la primera, las diferentes películas se acumulan en una combinación de imágenes para formar una gran realidad *continuada* y total, gracias a la mirada del protagonista. Su persona se disuelve y se convierte en un artefacto, una cámara de enfoque y un medio donde la verdadera realidad pasa y se conforma. La pantalla se vuelve su “memoria estilizada” (1983a: 121); sus ojos, una cámara; el ruido de su mente, el ronroneo del proyector.

⁹⁶ Como hemos visto anteriormente, *Mi cerebro animal* se caracteriza por una narrativa de violencia, extrañeza, muerte y una hibridez genérica que entrecruza lo fantástico, el realismo mágico, el surrealismo y lo maravilloso.

⁹⁷ El término “continuada” también hace referencia a la función ininterrumpida de películas que se proyectaban una tras otras, al precio de una única entrada.

Aquí la percepción visual misma se convierte en el epítome del cine, el protagonista lo entiende como un ejercicio educativo de la mirada:

Pero en el fondo me gustan todas las películas, buenas o malas. Las buenas porque me enseñan a mirar, pero las malas porque son aleccionadoras, enseñan cómo no se debe mirar, y por lo tanto forman parte de la gimnasia. (Gardini, 1983a: 117).

La visión es la que posibilita el mundo y la que también permite la unión de realidades; como en el cuento “Hawksville” (1985), el modo fantástico ingresa aquí a través de la fusión de dos universos distintos. No es aleatorio que aparezca nuevamente un *western* como punto de comunión; por el contrario, consideramos el cuento de 1983 como predecesor o punto de origen del relato de 1985. En ambos casos, en el cierre, el plano de la pantalla cinematográfica se fusiona con la realidad de su audiencia y la unión se abraza como una experiencia *redentora*. A continuación, compartimos en su totalidad el final, ya que creemos que se condensa en él la concepción del cine como mirada y como un montaje que permite cuestionar el sentido de realidad:

La cámara (mis ojos) se alzaba lentamente. Enfocaba una sala muy grande, llena de butacas vacías. Una imagen polvorienta fluctuaba en una pantalla sucia, en el frente de la sala. La cámara avanzaba despacio. La pantalla sucia se fundía gradualmente con la pantalla del cine, y la pantalla del cine se fundía gradualmente con mis ojos, y mis ojos eran los ojos del jinete. (1983a: 126, 127)

En todos los relatos analizados en esta primera parte, pudimos ver cómo Gardini utiliza referencias y recursos del cine tanto para crear imágenes conocidas y dialogar con un archivo cultural como para insinuar y crear un sentido artificial e irreal de la realidad intratextual. Las reflexiones vinculadas al cine, acerca de los límites de lo real, son constantes en su obra. En la siguiente sección veremos cómo la correcta visión (la cinematográfica) es la que posibilita entrever el entrecruce de universos en el que están inscriptos los personajes, y es la que muestra también la coexistencia de planos alternos.

3. 3. La observación como un entramado de destinos

“Lo que es digno de observación es el tramado que forma la conjunción de destinos tan disímiles”.

(Carlos Gardini, “El arte de la observación”)

Las historias en la narrativa de Gardini nunca aparecen aisladas y tampoco son líneas cerradas. Tal como vimos con el fenómeno cinematográfico, el recorte de la pantalla no está separado de lo que pasa en el fuera de campo ni en el espacio donde la filmación se proyecta. Los personajes y realidades se entrecruzan y rompen con la legalidad del espacio-tiempo tradicional.⁹⁸ Las vidas, en su narrativa, surgen como montajes de eventos y mundos simultáneos. La linealidad y sucesión causal clásicas quedan atrás frente a la simulación de lo continuo, conformada por la suma artificial de imágenes y representaciones que dependen de un efecto óptico. Esta ruptura, que vimos asociada al cine y sus recursos, sin embargo, no es ajena a la literatura.

El sistema de acciones paralelas, articulada en el cine por el adverbial ‘mientras tanto’, es una nueva variante de un antiguo procedimiento narrativo asociado a la ‘construcción en escalera’ –habitual en los libros de caballerías, en las novelas de aventuras, en el folletín–, al entrecruzamiento de tramas múltiples –Orlando furioso, el Quijote–, técnicas todas ellas empleadas para retardar el desenlace de la historia. (Peña-Ardid, 1999: 137, 138)

En estos ejemplos la dislocación de la estructura formal, sin embargo, no conlleva una ruptura del sentido de realidad, sino la conformación de su totalidad. En el caso de Carlos Gardini, estos recursos narrativos y cinematográficos hablan de nuevos paradigmas y transgresiones: en primer lugar, de la experiencia moderna y su quiebre del paradigma positivista de la realidad. Por otro lado, de una experimentación formal, en su crisis de las estructuras narrativas. Y, por último, de la adhesión a una

⁹⁸ Según Cristina Piña (1993), el cine se inscribe dentro de los códigos extralingüísticos utilizados durante el contexto de dictadura cívico-militar en la literatura nacional para narrar tanto la violencia como lo que supera los paradigmas conocidos, debido a su efecto de ruptura, multiplicidad y fragmentación. La apelación a este tipo de estrategias narrativas será analizada en detalle en el siguiente capítulo.

nueva cosmovisión filosófica-religiosa y física, basada en las teorías de Ilya Prigogine y Lao Tzu.

Con respecto al primero, ya profundizamos anteriormente en la fractura que el cine y la modernidad generaron en las estructuras mentales clásicas (de lo homogéneo, lo total y lo lineal). En su narrativa, los saltos, la intercalación de historias y el entrecruce de destinos sirven para representar la artificialidad de lo real, su relatividad y la hegemonía del punto de vista. Esta dislocación de la dimensión espacio-temporal es la que caracteriza a las películas y al sujeto moderno. Como explica Arnold Hauser en “Bajo el signo del cine”:

La fascinación de la ‘simultaneidad’, el descubrimiento de que, por un lado, el mismo hombre experimenta tantas cosas diferentes, inconexas e inconciliables en un mismo momento, y de que, por otro, hombres diferentes en diferentes lugares experimentan muchas veces las mismas cosas, [...], es quizá la fuente real de la nueva concepción del tiempo y de la manera plenamente abrupta con que el arte moderno describe la vida. (1951: 682)

Y es esta concepción la que entrama en la obra de Gardini los destinos disímiles de sus personajes y la que, según el autor, la mirada de los *maestros* o verdaderos observadores permite entrever. En gran parte de su narrativa, especialmente en sus novelas, el escritor construye historias y universos cruzados, hasta entre sus propios libros.⁹⁹ Esta idea la veíamos desarrollarse inicialmente en *Juegos malabares* (1984), donde el parque de diversiones unía la narración de los diferentes juegos y personajes. Aunque cada capítulo parecía una historia individual aislada, en realidad, terminaba por estar asociado con el resto. Ya desde el epígrafe del libro aparece anunciada dicha conjunción de la trama (y del universo) mediante el uso de una cita del filósofo chino Lao Tzu: “La existencia puede compararse con el curso de muchos ríos confluyendo en el único mar” (1984b).¹⁰⁰ El planteamiento de este nuevo sentido

⁹⁹ Dentro del ciclo de novelas que abarca desde los años 90 en adelante, los universos ficcionales se entrecruzan y dialogan entre ellos, no solo a partir de tramas similares, sino también desde ciclos históricos. *El Libro de las Voces* (2001) sigue el ciclo iniciado en *El Libro de la Tierra Negra* (1991), casi como si fuera un reflejo. O, por otro lado, los personajes se proyectan en otros personajes; por ejemplo, Tania Jok refleja a Irene, Andrei refleja a Sancamar y Leonor Langor refleja a la doctora Rostova. Incluso la sociedad de la Urdimbre que aparece en *Los ojos de un dios en celo* también aparecerá más tarde en *Vórtice*.

¹⁰⁰ No hemos encontrado esta cita literal, pero sí una similar en los proverbios del *Tao Te Ching*: “Seguir el Tao en el mundo/ es como fluir con un río/ que conduce todas las aguas hacia el mar” (Tse, 2018: 46).

de la realidad incluso aparece como tema e hipótesis de uno de los relatos: “El arte de la observación”.¹⁰¹ En él, el juego la Vuelta al Mundo sirve como excusa narrativa para desarrollar el carácter redentor de la observación *pura*. Aquí existen maestros u observadores que le enseñan al narrador las “sutilezas de la mirada” para que le sea posible entrever las conexiones entre las figuras del parque de diversiones. Como explica el narrador:

Me opongo a lo que sostienen dogmáticamente otros observadores, que prefieren seguir atentamente el desarrollo lineal de una sola historia, ateniéndose hasta cierto punto a las clásicas unidades de tiempo, lugar y acción. Yo creo que es mucho mejor observar cómo se anudan historias diferentes. La medida de profundidad no está dada por cada trama particular (no hay tantas tramas posibles) sino por las posibilidades combinatorias, que son infinitas. *Algunos dicen que mi actitud adolece de vicios cinematográficos.* (Gardini, 1984b: 66, 67. La cursiva es propia)

La correcta percepción, y con ello el cine, es la que posibilita descubrir el nuevo ordenamiento y los rasgos mágicos que conforman al mundo, más allá de la legalidad aparente. Es esta vinculación “maravillosa” la que también da entrada a la experimentación genérica. Ya hemos visto cómo en la narrativa de Gardini la “literatura de lo insólito” es la que le permite desestabilizar y poner en cuestionamiento la realidad extratextual, llámese universo, sociedad o instituciones. La necesidad de *ver* por debajo y a través del ordenamiento establecido aparecerá en sus diferentes épocas, ya sea en los relatos del modo maravilloso, los más típicamente fantásticos y los que integraron su particular ciencia ficción. En el caso de la narrativa seleccionada para este capítulo, la “visión concéntrica” es la que permitirá el entrecruce y unión de destinos y la ruptura tanto del aislamiento de los universos intratextuales como de la lógica de los paradigmas extratextuales.

Tomaremos a continuación el caso de la novela *Los ojos de un dios en celo* (1996), incluida en la edición de Página 12 de *El libro de las voces*, publicada en 2004. En este texto ganador del Premio UPC de la Universidad Politécnica de Catalunya, la importancia de la observación ya aparece desde el título. En este caso, el término *Ojos* remitirá más que a un órgano visual: se tratará de un método de

¹⁰¹ No es casual que el nombre del título se llame “El arte de la observación”, ya que puede verse la influencia de “El arte narrativo y la magia” (1985b [1932]) de Jorge Luis Borges, en las reflexiones sobre el cine, la concepción de la *magia causal* y el vínculo entre cosas distantes.

observación e inmersión etnográfica de una aldea global de info-ricos que estudia el universo de los info-pobres, desde un instituto de antropología. Aquí tendremos el caso de dos mundos: la sociedad tecnocrática de la Urdimbre y la tribu del Pueblo Radiante. Tal como en otras narraciones, un universo observa al otro como dioses desde un cosmos, en una espacialidad que pareciera estar por encima de la otra.¹⁰² La división entre ambos mundos se sostendrá sobre todo de la exclusión social,¹⁰³ la división cultural y económica, el pasado y el futuro, la civilización y la barbarie.¹⁰⁴ Sin embargo, como en casos anteriores, esta separación artificial se verá irrumpida para terminar en una fusión redentora.

Volvamos al método *Ojos*: aquí no será la pantalla del cine la que una a los universos, sino una tecnología avanzada de “inmersión” que utiliza un grupo de antropólogos para analizar a una tribu de características locales argentinas, con “ponchos y mantas” de una “pampa ondulante”.¹⁰⁵ Este método le permite a quien observa recibir datos sensoriales sobre aquello que experimentan los personajes del otro mundo, pero también experimentar lo que ellos sienten desde una perspectiva objetiva. Esta metodología, sin embargo, que debería ayudar desde un distanciamiento profesional a analizar “el objeto”, es la que produce la unión de las dimensiones en Mara, la protagonista; como explica ella: “me pasé la inmersión anterior en la mente de un Ucan moribundo. *Yo* me estaba muriendo, Alan. Ahora me he pasado horas en la mente del nuevo Ucan” (2004 [1996]: 113). Con cada observación ella se vuelve parte de ese objeto que analiza, se distancia de su odio y su superioridad civilizatoria ante el primitivo, deja de distinguir (o de querer distinguir) los dos planos, “cuanto más se bifurcaba, más se unía a ese salvaje, más se enamoraba de él” (2004 [1996]: 147). Esto no solo producirá el extrañamiento de su propia realidad y la caída del paradigma tecnocrático que la sostenía, sino que además, será lo que permitirá la fusión de ambos planos con la llegada de Mara en el Páramo de la tribu.

¹⁰² Este vínculo entre dioses y criaturas inferiores, proyectado en una división espacial de arriba y abajo, aparecerá constantemente en sus novelas, como vimos en *El Libro de las Voces*.

¹⁰³ El tema de la pobreza y la exclusión socioeconómica estará cada vez más presente a partir de la narrativa de fines de los años 90 y principios del 2000, como es el caso del *Libro de la Tribu* (2001). Este diálogo habla de una crisis contundente en la realidad extratextual de Argentina, que examinaremos en el siguiente capítulo.

¹⁰⁴ El vínculo de esta novela con *El Libro de las Voces* es *contundente*.

¹⁰⁵ La técnica utilizada, explica la novela, le permitirá a la protagonista ganar el Premio Malinowski, detalle que hace hincapié en el método etnográfico desarrollado por el antropólogo británico y que es empleado en la ficción.

En forma paralela al universo de la Urdimbre, se narra en secciones intercaladas el universo de Ucan`jo, el nuevo líder del Pueblo Radiante y su lucha por llegar a una tierra prometida. En este microcosmos, la irrupción de la otra realidad tomará rasgos míticos; Mara será la Virgen de las Nubes que el protagonista siente que lo guía y observa desde arriba. Sin embargo, a medida que la antropóloga se integra mentalmente con su realidad, Ucan`jo empezará a tener conocimientos que provienen de Mara en forma de visiones. Esta continua desintegración de los límites de ambos planos terminará por demostrar que el método *Ojos* no es infalible, que esa observación distanciada, en realidad, desde sus comienzos invadió en la otra cultura y marcó sus decisiones con su presencia.¹⁰⁶ Como hipotetiza Mara: “Ya hemos intervenido. El éxodo de esta gente es producto de nuestra intervención” (2004 [1996]: 159); en otras palabras, las visiones que la tribu ha tenido de una tierra prometida, donde poder cosechar y vivir, que dio comienzo a su migración, es el mismo Valle donde se encuentra el observatorio del instituto de antropología. La separación de destinos disímiles era ilusoria; ambos planos se entrecruzan. Finalmente, la analista no puede mantenerse ajena a lo que estudia cuando sabe que su intervención puede salvar el futuro de la tribu. La novela concluye con la integración completa y con una vuelta cuasi nostálgica de Mara a lo “primitivo” en el otro mundo, ya que deja atrás la Urdimbre para formar parte del pueblo, de la mano de Ucan`jo.

Como hemos visto en esta sección y en la anterior, la mirada nunca es objetiva ni total, siempre depende del punto de vista. Esta nueva legalidad trae como consecuencia también un nuevo paradigma, en el que las realidades que se viven o que se observan nunca están solas, ya que las concepciones, que hasta el momento dividían las dimensiones, eran simplemente hipótesis sostenidas en un método de observación arraigado en un paradigma diferente. En el caso de la producción que se inicia a partir de los años 90, las narraciones de Gardini conducen siempre a una anagnórisis final en la que los personajes y los lectores comprenden el carácter artificial de su mundo (Córdoba Cornejo, 2011). Y esto es lo que abre una posibilidad de agenciamiento y de salida frente al sometimiento sociocultural, como veíamos con

¹⁰⁶ En varias de sus novelas, como es el caso de *El Libro de la Tierra Negra*, *El Libro de las Voces* o *Vórtice*, se incluye el enfrentamiento entre mundos “inferiores” y un mundo “superior” que somete a los primeros a su lógica y sus experimentos, tema característico de la ciencia ficción.

El Libro de las Voces. La desestabilización de los paradigmas y las fronteras entre mundos es la que permite generar una posterior autonomía y una decisión consciente del futuro.

Para terminar esta sección, queremos hacer mención de otros factores que determinan la conjunción de los destinos disímiles en la obra de Carlos Gardini y su volatilidad, que son su concepción filosófica-religiosa y física.¹⁰⁷ Ya adelantamos el uso de los pensamientos orientales de Lao Tsu en el entrelazamiento de los personajes en *Juegos malabares*. Allí se entendía la existencia como un entrecruce de muchos ríos. Según lo que plantea esta filosofía, las vidas humanas no deben restringirse a una mera individualidad, sino a una comunidad que pertenece, junto con su deidad, a un mismo Todo o *Tao* (Elorduy, 1968: 48). La separación es la que lleva a la degradación y la ilusión de individualidad. La perfección está en la vuelta, en la confluencia hacia la unidad.

En el caso de las novelas de Gardini, lo ilusorio de la autonomía y el vínculo inherente entre los seres y también los planos, llevan a entender el carácter de simulacro de la existencia, y son los que producen una futura rebelión contra una deidad totalitaria y su élite promulgadora. Podemos afirmar que la presencia de dioses detrás de los diferentes destinos, en su narrativa, está asociada a un orden ilusorio, la búsqueda continua de sometimiento y la aspiración de un grupo o clase de imponer sus preceptos ideológicos como el único paradigma de lo real. Sus protagonistas son quienes, en cambio, ingresan en este ciclo histórico y cósmico para descubrir su artificio y establecer un cuestionamiento que tienda a lo colectivo. Tanto la noción del héroe predestinado, que surge para salvar a los demás (porque *es* los demás), como la concepción alegórica de un cristianismo nocivo y perverso son recurrentes en sus novelas a partir de los años 90. Tomaremos como ejemplo *Vórtice* (2002) para estudiar la construcción del *topos* religioso, pero también para dar cuenta de cómo la *mirada* sirve en la obra de Gardini para desarticular ese paradigma y fluir hacia una nueva *visión* del cosmos como caos y resurrección.

Esta novela de ciencia ficción, publicada por la editorial Transversal en 2002, teje de complejidad una trama en la que la concepción de personaje, de tiempo,

¹⁰⁷ La religión aparecerá en novelas como *Vórtice* (2002), el *Tríptico de Trinidad* (2010) y *Belcebú en llamas* (2016), en las que el poder de la Iglesia y la concepción de la humanidad aparecen como un punto de reflexión acerca de la condición actual en la que viven las sociedades.

espacio y linealidad son dejadas de lado en pos de la multiplicidad, la simultaneidad y la metonimia, que veíamos unidas al fenómeno cinematográfico y al modo fantástico. Si caemos en el pecado de la simplificación, podemos decir que se trata de la historia de una mujer que muere y resucita para finalmente renacer en pos del futuro de un tipo de humanidad. Esta narración recrea el periplo de Jesucristo, en el que entes predestinados deben seguir el mandamiento de deidades para iniciar un cambio necesario en la Historia, tal como veíamos con Lamar y el Cónclave en *El Libro de las Voces*. Las imágenes cristianas abundan en la novela: el *vía crucis*, las llagas, la caverna o cueva de resurrección, el sacrificio, la peregrinación, los discípulos y hasta el nombre Simón, como Simón el Cireneo, a quien la narración presenta como el acompañante de Cristo en la carga de la cruz. Aunque el camino “lineal” resuena a las leyendas religiosas, el destino y el “paradigma ausente” que sostienen a *Vórtice* vuelven a retomar los enunciados del *Tao*. A diferencia del cristianismo, aquí la idea de que el “héroe” que vino a salvar la humanidad, Dios hecho hombre, está por sobre el resto queda descartada. Como ya se preanuncia en el epígrafe del libro con la cita de Ilya Prigogine: “El hombre necesita de los dioses, pero los dioses necesitan del hombre” (2002: 7). Y esto es porque, como desarrollaba Lao Tsu, ambos forman parte del mismo Todo. La metonimia y simultaneidad de su existencia es lo que crea la complejidad y pluralidad de una novela en la que los personajes se concatenan y entrecruzan en un ciclo de más de 1000 años. Una fusión que crea, asimismo, que el pasado, el presente y el futuro se unan en memorias que aparecen como visiones de un gran libro digital infinito, que experimentan numerosas personas, y que se origina como la simulación de una deidad siniestra.¹⁰⁸ Como explica Sara Nova, también conocida como Simón, Sembradora, y muchos más: “Su presencia se repetía en todas las escalas. Su presencia no era su ego. Su ‘ego’ reflejaba y refractaba el yo de los demás. El yo desaparecía porque una diosa no tenía yo” (2002: 237). Aquí la conjunción de los destinos disímiles, y su futura manifestación, no solo le va a dar estructura a la narración, sino que hará posible una

¹⁰⁸ Cabe mencionar que la novela tiene una trama subyacente que atraviesa la historia del ciclo de la Eufonía y el relato de cada personaje en particular: todo este universo, y sus más de mil años de vida, es una gran simulación mental; ésta había sido creada por una inteligencia artificial y la autora Sara Nova a partir de los diseños de una sociedad virtual, que buscaba experimentar lo que significa ser humano a partir de la “escritura” de un libro llamado *Vórtice*.

suerte de rebelión. Como explica Alejandro Alonso en “Carlos Gardini. El arquitecto de las palabras”:

Para que este nuevo camino del héroe concluya como se debe, el protagonista debe comprender cuál es su lugar en el universo, y entender cabalmente los mecanismos que lo animan. Previsiblemente, esa *revelación* llegará al final del libro. (2017. La cursiva es propia)

La anagnórisis o comprensión final conllevará dos grandes descubrimientos: uno, que el orden era sólo aparente y que la Historia se basó en una gran mentira creada por los designios de entes superiores, y el segundo, que el *yo* nunca es individual y siempre es la conjunción de destinos disímiles. Aquí la representación de identidades múltiples, a diferencia de la figuración siniestra de los cuentos de los años 80, significará la apertura a un cambio que es colectivo. El sentido de comunidad que dejan las obras de Carlos Gardini parece continuar la vuelta de la ciencia ficción a una concepción trágica del destino. Según lo planteado por Darko Suvin,

los obstáculos son superindividuales, [...] tienen la grandeza del Destino antiguo, pero pueden ser superados si otros hombres se unen para ese propósito. Los hombres son el destino histórico de la humanidad; la síntesis de esta tríada histórica es un colectivismo humanista. (Suvin, 1979: 75. La traducción es propia)

La salvación, aun cuando surge de la práctica individual, está planteada en un sentido de colectivismo e interconexión de los personajes. Asimismo, esta multiplicidad también significa la apuesta por identidades *otras*. La ciencia ficción permite, mediante la construcción de sujetos híbridos, alienígenas y criaturas indefinidas, redefinir las categorías de lo normal y lo monstruoso. En esta novela en particular, el *yo* estará definido por una identidad que no sólo sobrepasa los géneros, sino también el cuerpo biológico. Es importante resaltar que se trata de personajes que son, en verdad, *sujetos digitales* de un gran libro virtual; por lo que estas criaturas “proporcionan alternativas a las construcciones modernas y liberales del sujeto encarnado en un cuerpo” (Córdoba Cornejo, 2011: 252) eurocéntrico, masculino, o, simplemente, hegemónico. Entonces, ya lejos de la dualidad siniestra en la que el *yo*

de los protagonistas se volvía fragmentado y corrosivo, aquí la unión de identidades se vuelve la oportunidad de erigir un nuevo tipo de subjetividad.

Retomemos nuevamente el momento de la anagnórisis; ésta producía dos “revelaciones”, y es importante que hagamos hincapié en este término, ya que éstas no llegarán de forma aleatoria ni a cualquiera, sino que se le aparecerán a quienes cuenten con una “visión concéntrica”, esa que Gardini define en esta novela como: “el arte de discernir la realidad capa por capa” y que por tanto “permitía vislumbrar imágenes debajo de imágenes” (Gardini, 2002: 60). Esta capacidad suele llegar luego de un “*vía crucis*” o caída en el que el personaje entiende cómo su vida está conectada con la de los demás. No es aleatorio que, dentro de la historia, quien tiene ese poder, sin necesidad de ese periplo, sea Alma, una mujer que proviene del clan de Morgana.

La importancia de la percepción, entonces, atraviesa toda la novela. Por un lado, Sara Nova fue parte de *Ojos*, ese método que aparecía en *Los ojos de un dios en celo*, buscando relatos para incorporar al archivo de información de la Urdimbre. Y, por otro, la novela hace hincapié constantemente en que las vidas de los demás personajes se conocen y se sienten a partir de utilizar la técnica de *Ojos*. La misma percepción de la “verdadera” realidad depende de una visión adecuada, tal como explica Alma de una de sus pinturas: “debo concentrar la vista para ver bajo la superficie, pero debo dejar que las criaturas emerjan sin que mi vista los obligue” (2002: 119). La vista no se forja, se asume en cuerpo y en mente en una *peregrinación mental*, como la que atraviesan los personajes para realmente *ver*.

Como analizamos hasta el momento, la mirada será la que desestabilice y desarticule los paradigmas establecidos. Es importante remarcar con respecto a esto último que lo mítico además de una experiencia cósmica y de comunidad, también aparecerá en la conformación de un “mito despolitizado” (Barthes, 1999 [1957]). La Cultura de la Eufonía (forma alegórica del cristianismo en la novela) y sus “verdades” son el gran paradigma que erige el ciclo histórico del universo de *Vórtice*. Los preceptos religiosos de esta “iglesia” sostienen las relaciones sociales y las diferentes instituciones. Sin embargo, el dogma que se promulga acerca de la gran comunión humana es pervertida constantemente con la negligencia hacia las clases bajas, la corrupción de los políticos, el imperialismo y la búsqueda de poder de esta gran corporación religiosa. Aquí la leyenda de origen de la versión oficial, que erige

toda la estructura social en los 1000 años de Historia, es un gran relato de simulacros y mentiras, tal como se vislumbraba brevemente con los edenistas de *El Libro de las Voces*. Como explica el máximo concejal del gobierno:

El Culto del Ciclo simboliza la esencia política de la Eufonía. ¿Qué existía antes? ¿Qué existe fuera de nuestra armónica melodía? Despotismo, tiranía y superstición. Nosotros ofrecemos, en cambio, una confederación estable donde se ingresa voluntariamente y cuyas ventajas conocemos todos. (Gardini, 2002: 188)

La unidad es un gran espejismo que oculta un principio sostenido en el sacrificio, la muerte y el control, que conoce sólo un grupo reducido de privilegiados. Tal como desarrolló Roland Barthes:

El mito está constituido por la pérdida de la cualidad histórica de las cosas. [...] Se ha operado una prestidigitación que trastoca lo real, lo vacía de historia y lo llena de naturaleza, despoja de su sentido humano a las cosas de modo tal, que las hace significar que no tienen significado humano. (1999 [1957]: 129)

La *eufonía*,¹⁰⁹ esa combinación armónica que le da nombre a esta religión, oculta esa ausencia histórica, de muerte y diferenciación cultural, en pos de una naturalización de la paz universal y la hegemonía de la corporación. La novela enfrenta este mito de unidad con un nuevo paradigma de Totalidad que hace de la diferencia y la multiplicidad un orden liberador. El caos es necesario para la conformación de un nuevo mundo. Y es aquí en donde ingresa nuevamente el “paradigma ausente” que sostenía *El Libro de las Voces*, la cosmovisión física de la Teoría del Caos de Ilya Prigogine. Aquí, sin embargo, este paradigma científico estará explicitado y desarrollado intratextualmente. La novela enuncia cómo, a partir de estos postulados, se dejó atrás la visión clásica de la termodinámica para asistir a una nueva ley de creación de formas más complejas a partir del concepto de desorden. El mismo narrador explica en *Vórtice*, “el desequilibrio era creativo” (2002: 133). Tal como en las teorías científicas, en la novela se confrontan dos perspectivas opuestas del Orden: una, como sometimiento en pos del equilibrio, y la

¹⁰⁹ El uso de los términos musicales aparece constantemente en la obra de Gardini para describir ordenamientos sociopolíticos y estructuras narrativas, como veremos en el siguiente capítulo con el libro *Sinfonía cero*.

otra, como fluctuación e intercambio, estos dos últimos entendidos como una oportunidad de transformación hacia un estado más complejo. Incluso, en este libro, la elección de héroes predestinados, que provienen de diversos estratos y dimensiones sociales, promueve una verdadera comunidad en la diferencia. En la obra de Gardini, los personajes que romperán con el *status quo* surgen del dolor, la violencia, lo insignificante, el caos, y deben atravesar ese *vórtice* para producir un desequilibrio que cree algo nuevo. Esa posibilidad cósmica se conformará al hacerse manifiesto el carácter mítico del paradigma social; y es en esa anagnórisis cuando los personajes pueden construir finalmente un corrimiento y un nuevo estado en el ciclo. Sin embargo, es fundamental hacer una diferenciación dentro de este cambio. Si bien el agenciamiento de los protagonistas y la trascendencia mental final trae la apertura a un nuevo ciclo, como veíamos en *El Libro de las Voces*, éste pareciera ser sobre todo de rasgos cósmicos; queda irresuelta la posibilidad de una transformación a nivel estructural de la sociedad. No parece existir un proyecto alternativo político con respecto a ese ordenamiento cultural dado, que cuestiona el escritor durante toda su novela.¹¹⁰ Podemos hipotetizar que un sistema mental diferente podría llegar a derivar en un sistema social también novedoso; sin embargo, en las novelas de Gardini la trama se cierra antes que ese proceso se desarrolle.

3. 4. El cine como posibilidad de redención

“Y tuvo una visión que era mejor que todos los teledramas que había visto en su vida”.

(Carlos Gardini, *Vórtice*)

Ya hemos visto en las secciones anteriores cómo la percepción, y con ello el cine, no solo permite entrever el entrecruce de espacios, temporalidades y personajes, sino también cuestionar el paradigma que buscaba tanto separar esos mundos como imponer una legalidad mítica que determinara esa realidad. En esta última sección, vamos a retomar el fenómeno cinematográfico como un imaginario social

¹¹⁰ En el próximo capítulo se volverá a esta novela para analizar la construcción cultural que se hace de las diversas instituciones, como las Fuerzas Armadas y el gobierno, así como de la injusticia y la corrupción social que atraviesan a los diferentes estratos en diversos siglos. El fuerte cuestionamiento de la sociedad, en sus diferentes épocas, y su recurrente cinismo caracterizan toda la obra de Gardini.

compartido y como una posibilidad de redención para los personajes sometidos que acuden a él.

Los *mass media*, particularmente las películas de aventura, los *western* y la ciencia ficción así como los melodramas televisivos, no sólo forjan una experiencia compartida en la audiencia, sino que también sirven como un espacio de apropiación cultural (Barbero, 1991 [1987]). En las narraciones de Gardini, los personajes no solo asisten al cine como divertimento o espectáculo cotidiano, sino que también lo utilizan como una vía de escape y alternativa de una realidad que sienten opresora. El protagonista de “Hawksville” se pregunta acerca de las razones que tiene Mirada Vivaz de ser público de su vida:

Estaba encerrada en ese lugar penumbroso desde donde observaba nuestros actos de mezquino heroísmo. Tal vez admiraba mi propia ansia de escapar, y se veía reflejada en ella. En un mundo u otro, nadie estaba conforme con la cárcel que le ha tocado. (M n°10, septiembre 1985: 15)

Sin embargo, esta experiencia de escape no es entendida como un producto de una cultura de consumo o del entretenimiento masivo que vacía al espectador, tal como desarrollaban Horkheimer & Adorno en su *Dialéctica de la Ilustración* (1998 [1944]). Por el contrario, en estas narraciones existe siempre un *reconocimiento* de aquello que se ve, ya sea por algo que se desea o por la identificación de los personajes con lo que se revela en la pantalla. Es importante mencionar que, por lo general, se trata de sujetos de un estrato social bajo o que están en una situación de inconformidad o sufrimiento. Un ejemplo de ello es el cuento “Pablito durmiendo” de *Primera línea* (1983); aquí la historia narra la vida de una madre soltera que debe cuidar a su hijo con un raro padecimiento: el joven duerme y no puede despertarse, pese a que no sufre de ninguna enfermedad. Esta mujer sin nombre, siempre designada con el pronombre “ella”, no parece tener una identidad propia más que su rol de madre cuidadora. Trabaja de costurera y el dinero que gana sirve para comprar medicina para su hijo. Además, se hace referencia a su pertenencia a la clase obrera, ya que se detalla que vive cerca del humo de las fábricas que llenan de hollín la ventana. La disconformidad de su situación atraviesa todo el cuento, la convención social es vista como una cárcel. Retomamos el diálogo que tiene con una de sus clientas: “–Pero la maternidad es sagrada –decía una. –¿Le parece? – mascullaba ella

cuando estaba de mal humor. –Paciencia y resignación. –Una cruz –suspiraba ella, encogiéndose de hombros” (Gardini, 1983b: 65). Aquí la maternidad se ve como un suplicio repetitivo que no tiene salida. Constantemente la protagonista repite “es una cruz” a los comentarios del médico y las clientas que le reafirman su deber. Es aquí donde aparece el papel de los medios como posible escape y aspiración.

Sin esperanza de cambiar ni ser libre ni conseguirse un hombre que la hiciera feliz como en las películas y la ayudara a olvidarse de Pablito y del padre de Pablito. Pero para qué quería un hombre. Quería tener amigas, ir al cine. O comprarse un televisor y soñar despierta.¹¹¹ (1983b: 65)

Es interesante cómo el consumo de estos medios *media* en los deseos de los espectadores, pero no para reafirmar la normativa social, sino como una posible alternativa compensatoria. Como afirma Beatriz Sarlo acerca de las narraciones semanales de 1917 a 1925 (que creemos tienen similitudes con el paradigma de este imaginario): “el amor-pasión no está enfrentado con otros sentimientos sino con el mundo de las conveniencias y las disposiciones institucionales” (1985: 92). La oposición entre lo que se sueña y el deber sostiene la historia y gana la identificación de sus lectores (espectadores). Si bien la crítica argentina hace hincapié en que las publicaciones no derivan en una crítica a la desigualdad que sostenía esas vidas o a la búsqueda de un proyecto político de cambio, sí ponían el tema en necesidad de examen. Es claro que se trata de ejemplos que tienen 60 años de distancia entre sí, pero nos importa rescatar la vertiente de análisis que críticos como Beatriz Sarlo, Néstor García Canclini, Jesús Martín Barbero, Pablo Alabarces o María Graciela Rodríguez¹¹² han tenido acerca de la apropiación cultural de los sectores medios y populares. Destacamos, sobre todo, la posibilidad de redención y la construcción de

¹¹¹ Queremos mencionar la importancia de la representación de las mujeres que hace Carlos Gardini desde sus comienzos en los años 80 y a lo largo de toda su obra. No sólo les da papeles protagónicos, sino que generalmente se trata de mujeres que son *sujetos* y que nunca caen en la cosificación. Además, muchas novelas, al incluir la multiplicidad del *yo*, vuelven el género un molde más de la peregrinación mental de los personajes. No obstante, este tema excede el enfoque de esta tesis, ya que ameritaría una investigación inscrita específicamente en los estudios de género para su adecuado desarrollo.

¹¹² Tomamos específicamente la construcción de lo masivo y popular que se desarrolla en trabajos clásicos como *El imperio de los sentimientos* (1985) de Beatriz Sarlo, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1989) de Néstor García Canclini, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, Cultura y Hegemonía* (1987) de Jesús Martín Barbero y hasta publicaciones posteriores como el libro de Pablo Alabarces y María Graciela Rodríguez *Resistencias y mediaciones: estudios sobre cultura popular* (2008).

un “por fuera” de las convenciones y expectativas. En la obra de Gardini, la importancia del cine y la televisión reside en el efecto que genera en el espectador. Aunque el cuento termina con la mamá de Pablito aún sometida a esa repetitiva maternidad, su aspiración aún se mantiene oscilante con la resignación. Cabe aclarar que el “final rosa” o de cambio está imposibilitado por la lógica principal que caracteriza a los primeros libros de Gardini en los años 80, definidos por la crisis, la violencia y la asfixia social. Esta incapacidad incluso se profundiza en las narraciones de tendencia más realista.

El imaginario romántico de las películas aparece constantemente unido a los deseos de los personajes. Otro ejemplo lo vemos brevemente en el cuento “En venta”. Como analizamos anteriormente, el personaje construye su propio piso dentro de la casa familiar, en una Buenos Aires nevada, y es allí en donde anhela vivir su futuro con su esposa; el narrador describe: “De noche Malva y yo hacíamos el amor frente a la estufa de leña, mirando caer la nieve, en la alfombra blanca, y *ella decía que era como en las películas románticas*” (Gardini, 1983b: 142. La cursiva es propia).

Las imágenes cinematográficas como creadoras de deseos también estarán en la novela *Vórtice*, en diferentes modalidades. La primera, desde, un imaginario romántico. Uno de los *yoes*, Vándar Lamari, es un multiartista adinerado que escribe, pinta y crea música. Debido a altercados en su pasado decide congelarse para despertarse en el futuro. Para ello, deja instrucciones de cómo quería que fuese su descongelamiento; una de ellas está inspirada en un *teledrama* de vampiros:

Pero aun en medio de la trillada ampulosidad y los diálogos adocenados, había una escena que poseía cierta elocuencia visual: el despertar del vampiro, quien abandonaba su ataúd, caminaba hacia una balaustrada y extendía la mano en un ademán que abarcaba el mundo. (Gardini, 2002: 126)

La potencia de la imagen lo lleva a repetirla en la fiesta de su despertar. Sin embargo, ésta no es la única inspiración que le da el fenómeno cinematográfico. Posteriormente, Lamari será desprestigiado y llevado a juicio por su esposa, Vera Bauer, y el gobierno, por hacer piezas que iban en contra de su doctrina religiosa, ya que éstas mostraban el lado artificial de la naturaleza y su vínculo indisociable con la muerte. En el momento de su exilio, decidirá crear una nueva obra: una ópera basada

en la película *King Kong*. En ella ve simbolizada la idea del amor imposible, pero no como el de Romeo y Julieta. En esta filmación la imposibilidad era completa: “Mientras miraban el cielo, los amantes habrían reflexionado sobre la majestuosidad del universo, el triunfo del amor sobre las diferencias entre especies y otros temas elevados, pero nunca habrían podido comunicarse” (2002: 163). Sin embargo, aun en esa diferencia, Lamari siente en esta historia un ideal de su propio romance. Reconoce en esa jerarquía, su propia disparidad con Vera; ella es la grandeza del dios Kong. En su caso, la sociedad y los ideales religiosos aparecen como los valores y convenciones que irrumpen en su relación que es vista como inadmisibles. Al igual que en las narraciones semanales, aquí el amor entre una política y un artista no condice con las expectativas sociales, al igual que en la película no es socialmente aceptado que un gorila se enamore de una humana. Es esta similitud la que lo llevará a tomar la película como fuente de inspiración para crear su propia versión, una obra que le traería la redención tan deseada. En palabras del narrador: “su ópera era un mensaje cifrado para Vera Bauer, su ex esposa, su inspiración, su ideal inalcanzable” (2002: 165). Si bien Lamari se suicida por la indiferencia inicial que genera su producción, su ópera sí le llegará a Vera y sí logrará su objetivo de redención. Al final, gracias al arte de Lamari, Vera entenderá que su esposo no era un artista demente o un subordinado del sistema, sino que había sido quien tempranamente había entendido el sentido artificial de la vida en la Eufonía. En el cierre, Vera buscará reunirse con el hombre que siempre amó, retornando al lugar donde se encontraba la obra preferida de su ex esposo fallecido.

Otra representación que se hace de los medios en *Vórtice* es el fenómeno de la telenovela. Durante todo el libro constantemente los personajes ven o reflexionan acerca del melodrama *Herencia de Sangre*, en el que su protagonista Fabián Fier, de humilde hogar, debe sobrepasar diferentes obstáculos para cambiar su destino. Aquí aparecerán, en principio, dos visiones que nos parece importante comparar. Para ello, primero, deberemos diferenciar a dos de sus espectadores y sus orígenes. Por un lado, tenemos a Iván Munro, un analista perteneciente a una clase media culta que escribe un libro acerca de la religión desde una visión racionalista. Y, por otro lado, está Víctor Nílder, un hombre de clase popular que proviene de Buruma, un barrio de “mala muerte” caracterizado por la violencia policial, las pandillas y la venta y

consumo de droga.¹¹³ El primero describe al melodrama en los siguientes términos: “no se caracteriza por su originalidad ni por su precisión histórica, pero los diálogos adocenados y los personajes chatos eran tranquilizadores” (2002: 37); además admite su atractivo como distracción frente a un padre moribundo. Pero también, en otro momento, los siente como demasiado dramáticos, en una situación personal que se define desde su carácter trágico. Pero ¿qué sucede con Víctor? Éste ve en los melodramas la gran aspiración de futuro. Él quiere ser como los héroes de los teledramas que ve desde niño, en los que el chico pobre de buen corazón sale del hogar, se vuelve millonario, se enamora de la Chica Buena y se reencuentra con su familia en un abrazo final. O tal vez ese héroe que cae en injusticias, pero recibe finalmente el indulto porque en realidad es inocente; o el héroe que tiene grandes respuestas e ideales nobles. Como se explica de Nílder: “Los teledramas habían dejado sus secuelas. La máxima ambición de Víctor era salir en las pantallas, ver su cara multiplicada por todas partes” (2002: 42). Además, son esos programas los que le enseñan la lengua universal (mixlen) que hablan en las ciudades y en el futuro (diferente al dialecto de Buruma). Esta expectativa de grandeza se vuelve su motor de acción; sin embargo, se va a dar cuenta, desde temprana edad, que la realidad niega los principios del melodrama. No hay tal indulto, ni grandes discursos, ni amores inocentes o abrazos familiares. Entiende con el paso del tiempo su carácter ilusorio, pero lo mantiene como un imaginario con el que comparar cada suceso de su vida. Víctor hallará un camino de penurias, abandono, injusticias, violación, sometimiento y mutilaciones que lo llevarán a volverse famoso en la Historia, ya que su juicio por asesinato es proyectado en la televisión. Sin embargo, este “vía crucis”, a diferencia del de la madre de Pablito, está asociado a su rol de héroe predestinado y a su camino de expiación. El final lo llevará a su redención como el Peregrino Sin Nombre. “Sólo era un peregrino que quería contar su historia. Tal vez su historia ayudara a alguien a descubrir milagros, tal vez su historia ayudara a reparar sentimientos” (2002: 98). Víctor se inscribe dentro del ciclo universal de las novelas que inician en la década de 1990 de Gardini, en las que la integración del *yo* en la

¹¹³ Ya habíamos adelantado anteriormente (véase nota al pie 103) la importancia de la pobreza y la exclusión social en los años 2000. En el próximo capítulo, se volverá al caso paradigmático de Víctor Nílder como ejemplo representativo de la crisis socioeconómica de Argentina de aquel contexto, y para analizar cómo en el espacio de la villa se entrecruzaron la corrupción de las instituciones y la desidia social.

multiplicidad conlleva una posibilidad de trascendencia cósmica en la gran Historia. Este sentido colectivo pone a Víctor y a Iván en el mismo Todo y nivela sus orígenes en una salida comunitaria e individual con un “final rosa” de redención.

La telenovela, al fin y al cabo, es creadora de relatos que tienen un efecto en su audiencia, que es más que el simple escape temporario o el consumismo de una ideología hegemónica y un cúmulo de mercancías. Tal como desarrolla Jesús Martín Barbero en la siguiente cita, la apropiación del producto es:

El espacio de reflexión sobre [...] las prácticas cotidianas en cuanto *lugar de interiorización muda de la desigualdad social*. [...] Pero lugar también de la impugnación de esos límites y de expresión de deseos, de subversión de códigos y movimientos de la pulsión y del goce. El consumo no es sólo reproducción de fuerzas, sino también producción de sentidos: lugar de una lucha que no se agota en la posesión de los objetos, pues pasa aún más decisivamente por los usos que les dan forma social y en los que se inscriben demandas y dispositivos de acción que provienen de diferentes competencias culturales. (1991 [1987]: 231)

Apropiación cultural de lo masivo que surge desde el reconocimiento del espectador sobre los sentimientos y la marginalidad de su propia clase, y que queda grabado en su imaginario como parte de su cultura y redención.

El cine y la observación en Gardini no sólo permiten la unión de planos y la ulterior decisión de los personajes de crear su propio destino, también resignifica las vidas “otras” al rescatar sus luchas, sus emociones y detenerse en los detalles de la condición humana desde su experiencia. Ese consumo nunca es pasivo, siempre es apropiado desde la reflexión, la acción y el impulso de un quebrantamiento de la norma y del horizonte de expectativa que la sociedad busca imponerle como propio. No buscamos caer en un idealismo rosa, en el que la búsqueda de una transformación lleva a una revolución socioeconómica en la narrativa de Gardini, pues, como hemos visto, la realidad histórica no parece admitir cambio en sus estructuras. No obstante, el agenciamiento mental y el reconocimiento de las contradicciones sociales llevan a la desarticulación del paradigma externo, y el deseo y la demanda de un proyecto alternativo. Por otro lado, es importante hacer una salvedad dentro de su obra. El cine en su papel redentor siempre estará asociado con personajes de clases oprimidas o

con quienes se vean sometidos o hayan sufrido una realidad opresiva.¹¹⁴ Por el contrario, en aquellos casos en los que las filmaciones sean utilizadas por las clases o entidades opresoras, éstas aparecerán figuradas como un medio de manipulación y sometimiento. Esto se ve claramente en el caso del Cónclave en *El Libro de las Voces*; allí, como analizamos anteriormente, se habían creado los Mundos Apócrifos como una forma de entretenimiento educativo virtual mediante la violencia y el sufrimiento ajeno. Estas simulaciones eran entendidas por sus creadores como una nueva fase de las artes visuales, al estilo del cine, la televisión y el holograma. En palabras de la miembro del Cónclave: “El espectáculo nos permite sostener nuestra sociedad ... y continuar el espectáculo. Hoy los Mundos Apócrifos nos brindan información para nuestras ciencias, deleite para nuestros sentidos y distracción continua contra nuestro tedio” (Gardini, 2004 [2001]: 76).

En esta novela, este uso nocivo aparece en oposición directa a los otros empleos analizados. Incluso, en *Los ojos de un dios en celo* y en *Vórtice*, la simulación y consumo visual de esas otras realidades virtuales también se representará desde una perspectiva de manipulación política y social. Los usos divergentes se muestran evidentemente enfrentados en la obra de Gardini, entre la apropiación que le dan los grupos oprimidos y los opresores al fenómeno cinematográfico o al arte visual.

3. 5. Conclusión

A lo largo de todo el capítulo hemos analizado cómo, en un corpus de narraciones de Carlos Gardini, la mirada posibilita el entrecruce de destinos disímiles, la mirada redime y purifica, y también desarticula los paradigmas en los que están inscriptos los personajes. La mirada puede tomar la forma de fenómeno cinematográfico, de teledrama, de simulación o de método etnológico. Asimismo, la percepción es la que permite construir, narrativamente, un gran relato compuesto de relatos infinitos, una trama que se conforma por imágenes discontinuas, al igual que el fenómeno cinematográfico (Borges, 2015 [1935]). Esta idea borgeana resume el gran sentido de lo que hemos desarrollado y de lo que sostiene la producción de

¹¹⁴ Aquí hacemos esta distinción debido a que Vándar Lamari, aun siendo un hombre adinerado, de niño había sufrido violencia por parte de su cuidadora y comunidad.

Gardini. Las narraciones y la Historia, en su vertiente más cósmica, se estructuran desde lo discontinuo y lo simultáneo; y es la percepción (ese “vicio cinematográfico”) la que hace manifiesto el registro de su asociación.

El cine es utilizado como una estrategia disruptiva que permite la experimentación formal en las narraciones, en las cuales las páginas de las novelas y los cuentos entretejen una cosmovisión y una ruptura mediante un artificio. Tal como David Oubiña señala de la producción de Juan José Saer, “el poder de esta escritura consiste en encontrar el pasadizo entre cada fragmento insignificante y la totalidad inabarcable” (2010: 441). No se trata de una elección literaria formal de montaje y fragmentación que es aleatoria, sino de la búsqueda intencional de crear un nuevo paradigma de lo real. Aquí la detención en el detalle redime el carácter metonímico del mundo y de la condición humana. Por otro lado, ese uso similar del cine entre los autores habla de una respuesta ante una experiencia en común de una realidad extratextual que está definida por el caos, la crisis y el sinsentido. Y esto no solo aparecerá en la narrativa de la década del 80, sino que se mantendrá también en los años 90 y 2000. Las premisas de estas producciones son que no se puede volver a creer en un orden que se ha sostenido de un paradigma de sometimiento y desigualdad. Además, la aparición de nuevas teorías, como la de Ilya Prigogine, permite una nueva postulación de la realidad que atraviesa las diferentes esferas de la existencia y que abre la posibilidad de un cambio histórico.

La mirada en la narrativa de Carlos Gardini, entonces, es estructura y es cosmovisión. Es un fenómeno integral que consolida y atraviesa los relatos como tema, recurso y enfoque, pero también como paradigma cosmológico. El efecto desestabilizante que logra, muchas veces apoyado en el cine como cantera de recursos y como universo ficcional, conforma un discurso de modernidad y también de producción local, en el que la narrativa dislocada aparece como única alternativa ante el sinsentido de lo real.

Capítulo 4. Entre la represión y el sinsentido. Representaciones y discursos de las Fuerzas Armadas en la narrativa de Gardini durante la posdictadura y la crisis de 2001

4.1. Introducción

“Yo no sueño nada [...]. Es como si el horror me hubiera cortado los sueños”.
(Carlos Gardini, “Cesarán las lluvias”)

Imposibilidad de soñar ante un futuro que pareciera cancelado, imposibilidad de nombrar cuando la experiencia sobrepasa las estructuras de lo que se considera real. Represión y sinsentido, dos caras de una vivencia colectiva que se siente en el cuerpo y en el lenguaje como quiebre y desentrañamiento. Así es el presente que acecha a los personajes de Gardini, sobre todo, en su narrativa de los años 80. La violencia, la muerte, y la pérdida de identidades y de alternativas se acumulan para construir relatos de gran cinismo y pesimismo. Este tipo de representación y modo de narrar, sin embargo, no fue una excepción en la literatura argentina de ese momento, sino que apareció con frecuencia en el gran conjunto de producciones nacionales escritas durante y después de la dictadura militar. Como explica Fernando O. Reati:

La aparición de un discurso colectivo que los autores individuales no controlan, y que más bien habla a través de ellos usando sus voces particulares para decir una y otra vez lo mismo en diferentes tonos, parece caracterizar las épocas de profunda crisis social. (1992: 22)

Aquí la voz social nos habla de una “estructura del sentir” (Williams, 2000 [1977]) de una experiencia común de quiebre y violación de la dignidad humana, que imposibilitó crear nuevas utopías,¹¹⁵ pero también de encontrar una explicación coherente acerca de lo que se vivía, diferente a la visión simplificada y autoritaria castrense. La realidad extratextual estaba colmada de fundamentaciones acerca del nuevo “orden” necesario para iniciar lo que la Junta Militar llamó “la definitiva

¹¹⁵ La desconfianza de un proyecto político-cultural posible entre los intelectuales y el derrumbe de las utopías de la década anterior lleva a que “los debates de los ochentas (sean), en su mayoría, sobre el pasado: el triunfalismo del discurso setentista ha dado lugar, diez años después, a las polémicas sobre las responsabilidades en la derrota” (De Diego, 2000: 95).

institucionalización constitucional de la República” (1983: 7).¹¹⁶ Esa construcción de un discurso unilateral, que buscaba sostener las políticas empleadas por las Fuerzas Armadas, generó la confrontación simbólica de un relato múltiple y heterogéneo en el que se exaltaron los puntos de vista y la relatividad. Tanto la necesidad de una reacción diferente como la apelación a una experimentación formal que simbolizara la fractura social se produjeron cuando el horror superó lo imaginado y cuando el lenguaje apareció como su cómplice. Se estaba, entonces, frente a una comprensión de las limitaciones de la palabra para nombrar lo acaecido y también de la obsolescencia de las representaciones miméticas en la literatura. Y es en esta crisis cultural y política donde buscamos posicionar la narrativa de Carlos Gardini. Desde un lugar de mayor marginalidad, debido al espacio que tenía la ciencia ficción en ese entonces, su producción se inscribió dentro de las “discursividades otras”, aquellas que pusieron en duda las fórmulas fijas y las verdades cerradas. Esta desconfianza no sólo se puede visualizar en el carácter fragmentario y heterogéneo de su obra, y en el uso de “modalidades oblicuas” (Sarlo, 2007 [1987])¹¹⁷, sino también en la desconfianza hacia las grandes Instituciones, especialmente las Fuerzas Armadas, en la ironía con que se toman sus discursos y la representación mordaz de sus actores. Cabe aclarar que a partir de las décadas de 1990 y 2000 la brutalidad, la represión, las figuras representadas y la multiplicidad tomarán otra configuración. Incluso, la apelación a una cosmovisión mítica, como hemos visto antes, abrirá la posibilidad de una trascendencia individual y colectiva, y una potencial salida, que parecía cerrada una década antes. Este cambio paradigmático será desarrollado más adelante, ya que nos permitirá dar cuenta de las transformaciones y continuidades en los dos períodos del autor (1978-1991 a 1991-2002) en los que se centra esta tesis. La búsqueda de mediaciones que reconstruyan el papel de la literatura como un acto socialmente simbólico, en juego con otras discursividades políticas, posibilitará estudiar la producción de Gardini como un espacio de conflicto, pero también de creación de

¹¹⁶ Para una versión completa de los fundamentos del proyecto antisubversivo de las Fuerzas Armadas, véase: *Documento final de la Junta Militar sobre la guerra contra la subversión y el terrorismo conceptos fundamentales* (1983).

< <https://nsarchive2.gwu.edu/NSAEBB/NSAEBB85/830428%200000B044.pdf>>

¹¹⁷ Según Beatriz Sarlo en “Política, ideología y figuración literaria”, el uso de formas alegóricas y de formas de figuración, tropos y la apelación al pasado, fueron recursos utilizados por la literatura argentina del momento para poner de manifiesto “la cualidad convencional de toda representación” (2007 [1987]: 330) y erigir una apertura de sentidos que se distanciara del discurso cerrado del régimen.

“resoluciones imaginarias” frente a una contradicción real (Jameson, 1989 [1981]) que no parece tener salida.

En este último capítulo nuestro objetivo será, entonces, reconocer e interpretar los discursos sociales y figuras de las Fuerzas Armadas, en los cuentos y novelas de Gardini a lo largo de dos décadas. Para ello, dividimos este capítulo en dos grandes secciones: 1-“Autoanulación y sometimiento. La representación de las Fuerzas de Seguridad y su posicionamiento sociopolítico (sobre militares, combatientes y policías)¹¹⁸” y 2- “Orden y sinfonía. Ideales de una Patria perfecta”. El primero será, a su vez, dividido en los tres actores mencionados –militares, combatientes y policías– para analizar en detalle la diferenciación que existe entre ellos, con qué espacios se los vincula y cuál es su representación específica.

4.2. Autoanulación y sometimiento. La representación de las Fuerzas Armadas y su posicionamiento sociopolítico (sobre militares, combatientes y policías)

“Antes no habían existido. Sólo ahora se estaban pariendo”.
(Carlos Gardini, “Primera línea”)

A lo largo de la narrativa de Carlos Gardini en los años 80,¹¹⁹ se puede ver una búsqueda *reiterativa* por construir relatos de ficción bélica y poner en primera plana a diferentes actores de las Fuerzas Armadas, llámese coroneles, soldados, combatientes, *patota* o militares.¹²⁰ Este tipo de producción bélica no era ajena a la ciencia ficción que se publicaba y reseñaba en *El Péndulo*, como fueron: la crítica a la antología *Sueños infinitos* (1978) de Joe Haldeman en 1981 por el propio Gardini (segunda época, número 1) y el ensayo “Armagedones y guerras galácticas” de Pablo Capanna en 1982. O, por otro lado, las traducciones de “Reclutamiento Forzoso”

¹¹⁸ De aquí en adelante utilizaremos el término “combatiente” para hablar específicamente del caso de la Guerra de Malvinas, ya que existirá una distinción en la narrativa de Gardini entre quienes lucharon en dicha guerra y el militar perteneciente a las Fuerzas Armadas, en sus diferentes rangos, durante la dictadura.

¹¹⁹ La serie de *relatos* bélicos y militares de los años 80 se inicia en 1982 con “Primera línea” y cierra en 1988 con la publicación de “La era de Acuario” en *Historia de la fragua y otros inventos*.

¹²⁰ El término “patota” hace referencia a la denominación empleada por el ejército para el Grupo de Tareas, encargado de realizar los secuestros durante la dictadura (Véase: Salvi, Valentina. 2016. “Los represores como objeto de estudio. Obstáculos, problemas y dificultades para su investigación en Argentina”. *Cuadernos del IDES*, n°32. Buenos Aires: Instituto de Desarrollo Económico y Social; pp. 22-41).

(1986 [1972]) de Robert Silverberg y “La guerra número 81-Q” (1986 [1979]) de Genevive Linebarger/Cordwainer Smith, en el número 11, e incluso “Mis experiencias en la Tercera Guerra Mundial” (1987 [1980]) de Michael Moorcock en el número 14.¹²¹ La representación del ejército, las guerras y la tecnología tiene su propio subgénero en la ciencia ficción llamado “ciencia ficción militar”, de gran desarrollo en Estados Unidos debido a sus proyectos imperialistas y su imaginario nacional basado en la maquinaria militar (Hantke, 2014),¹²² cuya existencia no era ajena para un lector y traductor asiduo de este género como lo fue Carlos Gardini. Ya desde los años 70 fue encargado de traducir a autores como Joe Haldeman, Robert Silverberg, James Tiptree Jr, Roger Zelazny, J. G. Ballard, Ursula K. Le Guin, entre otros.¹²³ Sí, en cambio, era más novedoso este subgénero dentro de la producción nacional (Pérez Rasetti, 2002), cuyo caso más paradigmático fue el de Héctor Germán Oesterheld con *El Eternauta* (1957-1959). Sin embargo, podemos afirmar que los cuentos de Gardini abren una nueva vertiente no sólo por la época en la que surgen, sino también por la perspectiva elegida. Aquí esos “Ellos” invasores son los que tomarán la palabra, rasgo que lo acercará más a la ciencia ficción escrita en Estados Unidos desde la Guerra de Vietnam, en su dimensión antimilitarista, como fue el caso de Joe Haldeman, Norman Spinrad o Stephen Goldin. Por otro lado, su narrativa bélica también se inscribirá junto con el resto de la literatura local escrita durante la dictadura y el momento de transición democrática. Podemos vincularla con aquellas obras del momento que narraron la violencia, el sinsentido y la complejidad de lo real; entre ellas, señalamos: la apuesta por la apertura de la forma dialógica frente al monólogo del autoritarismo, en *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig; la representación de la violencia como efecto del binarismo político y el uso de la ironía frente al discurso oficial, en *No habrá más penas ni olvido*

¹²¹ Cabe aclarar que los tres cuentos nombrados fueron traducidos por Gardini.

¹²² Blair Nicholson afirma en su tesis doctoral: “La ciencia ficción militar es ciencia ficción en la cual se presentan organizaciones militares, personal militar como personajes, operaciones militares y tecnología, representaciones realistas del accionar militar y de la cultura militar, y una focalización en el punto de vista militar” (2016: 1. La traducción es propia). Esta denominación comenzó a utilizarse desde 1970 y ha tenido dos grandes vertientes opuestas: las pro-militar y las antimilitar.

¹²³ Es importante remarcar que gran parte de los escritores de ciencia ficción pertenecientes a la *New Wave* tuvieron una posición antimilitarista frente a la Guerra de Vietnam. La revista *Galaxy Science Fiction* en 1968 publicó dos anuncios que oponían las visiones *frente a este evento*, lo que dividió a sus colaboradores en dos posturas *sobre el conflicto bélico*. (Ver: Nicholson, Blair. (2016). *A Literary and Cultural History of Military Science Fiction and the United States of America, 1870s-2010s*. The University of Waikato: Hamilton; p.125).

(1978) de Osvaldo Soriano; y, por último, el carácter fragmentario y escurridizo de lo real, en *Nadie nada nunca* (1980) de Juan José Saer, en *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia y en *La vida entera* (1981) de Juan Carlos Martini. Pero, sobre todo, con aquella novelística que toma lo militar desde la voz de los represores, como es el caso de *La última conquista de El Ángel* (1977) de Elvira Órphée, *El vuelo del tigre* (1981) de Daniel Moyano o *La memoria extraviada* (1985) de Aníbal Cedrón o desde los soldados rasos en la Guerra de Malvinas como *Los pichiciegos* (1983) de Rodolfo Fogwill.

Tomar las figuras representativas de las Fuerzas Armadas y los relatos bélicos de Gardini no es un factor menor ni aleatorio, ya que dentro de sus primeras obras estos son imperantes.¹²⁴ Es por esta razón que analizaremos en conjunto todos estos cuentos como pertenecientes a una misma serie temática presente en sus diferentes libros y antologías de los años 80, entre ellos: *Mi cerebro animal* (1983), *Primera línea* (1983), *Sinfonía cero* (1984) y *Juegos malabares* (1984), junto con el cuento “La era de Acuario” publicada en la antología *Historia de la fragua y otros inventos* (1988), para cerrar dicha década. A la vez, examinaremos y pondremos en diálogo el cambio de dicha predominancia en las novelas posteriores a los años 90. A continuación, compartimos una tabla con el listado completo de los cuentos seleccionados:

<i>Mi cerebro animal</i> (1983)	<i>Primera línea</i> (1983)	<i>Sinfonía cero</i> (1984)	<i>Juegos malabares</i> (1984)	<i>Historia de la fragua y otros inventos</i> (1988)
“Escalada” “Perros en la noche” “Teatro de operaciones” (V)	“Fuerza de ocupación” (M) “Tierra de nadie” “Caídos” (V) “Primera línea” (M)	“Días felices en Tiempomuerte” “Un estilo de vida” “Las noticias del día” “Veleidades de un vencedor”	“Héroe de guerra” (M)	“La era de Acuario” (V)

*La “V” hace referencia a la serie asociada a la Guerra de Vietnam y la “M” a la Guerra de Malvinas.

¹²⁴ En palabras de Gardini, acerca de la temática bélica: “Yo siempre he tenido un interés en la guerra, es una actividad donde se movilizan una cantidad de recursos humanos y materiales para destruir a otros, y uno se pregunta qué lógica tiene. Cómo funciona la mente de cada participante” (Alonso, 1996).

Ya lejos de una invasión alienígena, en los cuentos de Gardini, las guerras y los combates tendrán como protagonistas a las Fuerzas Armadas, una masa uniforme sin individualidades internas. El enemigo, por su parte, rara vez adquirirá una materialidad, ya que su presencia delirante pareciera conformarse más de lo discursivo y de una internalización doctrinaria, que de una existencia real. Además, en los cuentos la realidad pareciera residir en un tiempo y espacio de suspensión o gran intervalo, caracterizado por la repetición y la excepcionalidad como paradigma de un sistema erigido con normas propias.

4.2.1. *“Distinguir a un jodido no es fácil”. Entre territorios excepcionales y militares*

Según explica Fernando O. Reati: “El mayor acercamiento de esta novelística a la conciencia del victimario obedece no a una justificación sino al intento de organizar la experiencia de la violencia en un marco que le dé sentido” (1992: 102). En el caso de los cuentos de Carlos Gardini, dar la palabra a los militares no pretende posicionarlos como autoridad legítima de los acontecimientos ni tampoco como víctimas, sino que busca conformar una “resolución imaginaria” en la que hacer manifiestos los engaños, las contradicciones y la ironía que existía entre sus discursos moralistas y eugenésicos, y su accionar perverso y cruel. Asimismo, permite retratar la carencia de un verdadero objetivo patriótico y de un proyecto realmente fundamentado, ya que las acciones se basaban en fórmulas vacías y en el desconocimiento por parte de los actores (principalmente de los estratos inferiores) de las razones verdaderas de su participación en la lucha armada. Es importante hacer una aclaración con respecto a esto último: existirá dentro de los relatos una distinción precisa en la representación de las Fuerzas Armadas entre las figuras de superiores, como son los coroneles y oficiales, y las del estrato inferior, como son los soldados rasos y la *patota*. Hacer manifiesta esa diferenciación será clave para identificar de dónde provienen los discursos en la jerarquía de comando, cómo es el proceso de su internalización y de qué forma se acatan las órdenes recibidas.

Empezaremos con el cuento “Perros en la noche”, publicado en *Mi cerebro animal* en 1983. Aquí los protagonistas son dos agentes que llevan adelante una “cacería” de “jodidos”, caracterizados con una “mirada perdida, esos brazos flojos,

esa piel pálida, [...] ese aire traicionero” (Gardini, 1983a: 61). Su principal objetivo es, al estilo de los cazadores de *zombies* en la ciencia ficción, atrapar estos “contaminados” para eliminarlos en áreas denominadas Zonas de Descontaminación para así evitar el futuro contagio. Como explica el narrador:

Traté de mirar a otro lado y seguir con el procedimiento normal, aunque esto de normal no tenía nada. En general los jodidos no se metían en ciertos lugares, *no se mezclaban así con la gente decente*. [...] El procedimiento normal, de todos modos, era acercarse, confirmar, llevárselo callado a la Zona y después limpiarlo. (1983a: 53. La cursiva es propia)

Esta metodología de caza, asimismo, es acompañada de un espacio apocalíptico; los hechos se inscriben en un escenario nocturno abandonado, donde hay basurales, escombros, decadencia y “barrios mugrientos y ruinosos” (1983a: 57). El heroísmo social aparente de este servicio de limpieza, sin embargo, está oculto tras una primera pantalla: “rescatar” perros en la noche y llevarlos al Centro de Rehabilitación Animal. Cabe aclarar que esta finalidad no sólo encubre la matanza de jodidos, sino que se vuelve ella también una farsa en sí misma, ya que los perros no son salvados, sino que se utilizan como blancos para la práctica de tiro.

Estas tareas clandestinas profundizan su carácter inmoral y cruel gracias al tono perverso y sádico con el que se describe el secuestro de jodidos: “La culata y el gatillo estaban calientes con el calor de mis manos. Apunté y tiré. El jodido quedó como clavado en la pared. Tiré de nuevo, por el gusto de hacerle otro agujero” (1983a: 55). El odio a esa *otredad* es extremo, se la ve como una basura inservible uniforme, sin una gran diferenciación interna, a la que simplemente se reconoce gracias a un instinto natural del cazador. También, toma rasgos machistas, ya que existe una preferencia de los agentes por atrapar mujeres para deformarlas. Este disfrute y visión cínica del narrador desechan cualquier interpretación de posible heroísmo o salvación comunitaria. A su vez, la carencia de un sentimiento de culpa niega la redención de los personajes. Esto se ve claramente en la oposición de posturas dentro del cuento con la presencia del segundo agente. El Turco comienza a tener delirios paranoicos acerca de su procedimiento. Éste tiene miedo de confundir a jodidos con gente normal y que ello los ponga en peligro con respecto a la *cana* en un futuro. Sin embargo, el narrador no parece querer escuchar fundamentos ni desea

racionalizar las tareas que realiza, ya que éstas se volvieron una necesidad para descargar la bronca que siente por la injusticia de una sociedad donde los “nenes de mamá”, que tacha de maricas, terminan por ser sus futuros señores.

Queremos destacar tres puntos importantes del accionar de estos personajes: en primer lugar, que la tarea es entendida desde una visión eugenésica; ellos cuidan la ciudad al mantenerla “limpia” de los jodidos, que son una enfermedad o plaga que puede contagiar a la gente decente. En segundo, que la misión es clandestina, por lo que se buscan evitar los posibles testigos, como exclama el Turco: “¿Sabés lo que puede pasar si esto va a los diarios?” (1983a: 65). Y, por último, la naturalidad con que se realiza la misión, en la que no existen grandes cuestionamientos acerca de lo que se hace, simplemente se actúa de forma casi instintiva. Esto se ve sobre todo en el narrador quien recurrentemente reafirma su accionar con fórmulas vacías “Me pareció natural. ¿Qué iban a hacer con tantos jodidos sueltos?” (1983a: 63) o con una negación de la índole moral de lo realizado “Y así hacía él. Se aguantaba los pensamientos, y no le daba más vueltas al asunto” (1983a: 64).

Estos tres factores, junto con la complicidad de la policía que analizaremos más adelante, poseen un evidente carácter alusivo a la realidad extratextual local. La metodología de estos agentes coincide con las desapariciones forzadas realizadas por el *Grupo de Tareas*, también conocidos como *patota* en la dictadura.¹²⁵ Asimismo, la doctrina eugenésica y la consideración de que se estaba ante un estado apocalíptico con normas propias continúan con la doctrina expresada por las Fuerzas Armadas en sus declaraciones a partir de la transición democrática. Tomamos como ejemplo la explicación de Miguel Etchecolatz, jefe operativo de la policía bonaerense de ese entonces:

Siendo ayer, hoy y siempre el primer acto de la defensa proteger las bases fundamentales de la sociedad, construidas y ratificadas por el pueblo, contra las bandas terroristas, porque las enfermedades del cuerpo social son como las de los seres humanos: es menester prevenirlas y atacarlas cuando apenas se manifiestan. (1988: 9)

¹²⁵ Para conocer más acerca de la metodología de las desapariciones y la organización de tareas de las Fuerzas Armadas en su lucha “antisubversiva”, ver: CELS. (1981). “El caso argentino. Desapariciones forzadas como instrumento básico y generalizado de una política. La doctrina del paralelismo global. Su concepción y aplicación. Necesidad de su denuncia y condena. Conclusiones y recomendaciones. París”.

<<https://www.cels.org.ar/web/publicaciones/la-politica-de-desapariciones-forzadas-de-personas/>>

Asimismo, el carácter sistemático de los secuestros en el cuento, sostenido en una estructura operativa con tareas específicas, también coincide con la política de acción represiva que llevaron a cabo las Fuerzas Armadas argentinas durante la dictadura, en la que los “excesos” no fueron tales, sino acciones de un proyecto represivo organizado.

El final de este cuento traerá el cierre del proyecto político de limpiar los jodidos. Se reciben órdenes de terminar con la eliminación de los enfermos para pasar ahora a curarlos. Esa decisión, en vez de traer el alivio de los personajes, produce indignación no sólo por la desvalorización de sus tareas, sino también por la pérdida de un rol que se ha convertido en identidad y en catarsis de esa cosa oscura que carcome el alma y llena de bronca.

A lo largo de toda esta narración el carácter heroico de los agentes, de liberar a la ciudad de la suciedad contaminante, es puesto en duda mediante la crueldad y perversión de los protagonistas, la falta de claridad del proyecto y la imposibilidad de encontrar una fundamentación válida que sostenga esa limpieza. Además, el uso del *flashback* y el *flashforward* junto con la aparición de la voz de una radio que irrumpe constantemente, hacen de este cuento una estructura desequilibrada y esquiva donde la linealidad cronológica narrativa se escabulle.

Continuemos con el siguiente cuento de esta serie bélica, “Teatro de operaciones”, también publicado en *Mi cerebro animal*. Esta narración abre lo que consideramos llamar la “secuencia Vietnam” dentro de los textos militares de Gardini;¹²⁶ estos relatos son aquellos que están localizados en la selva y tienen asociaciones más cercanas a la reconstrucción de dicha guerra en la ciencia ficción estadounidense de los años 70.¹²⁷ Aquí aparecen la utilización de bombas napalm, la representación de aldeas de barro y ese “otro” aindiado salvaje, campesino y guerrillero. Como en el caso anterior, la focalización estará en el ejército del bando

¹²⁶ A este cuento se le sumarán “Caidos” y “La era de Acuario”, que analizaremos posteriormente.

¹²⁷ “Durante 1960 empezaron a incorporarse tropos e ideas representando *ese* compromiso (con la Guerra de Vietnam): esos tropos incluían una oposición estilo guerrilla en un campo de batalla ubicado en la jungla, locales vistos como víctimas del comunismo internacional, un orgullo mal dirigido hacia la superioridad tecnología de Estados Unidos, aliados mal preparados y poco dispuestos, racismo antiasiático, falta de comprensión y cuestionamiento de la participación de Estados Unidos” (Nicholson, 2016: 115. La traducción es propia).

invasor y en su lucha durante la ocupación de ese “teatro de operaciones”.¹²⁸ En este caso, la misión tampoco pareciera tener una fundamentación o un objetivo heroico real. En un diálogo entre uno de los soldados y su enemigo, el primero le quiere demostrar lo erróneo de su lucha al preguntarle por sus metas, a lo que su enemigo le retruca también con el mismo interrogante acerca de por qué peleaban, qué buscaban y cuáles eran sus objetivos. Éste le responde: “¿Los míos? ¿Los de mi gente? –La pregunta era absurda. Tenía que ser absurda. Y sin embargo buscaba una respuesta y no la encontraba. –Defendemos la libertad...” (Gardini, 1983a: 110). La guerra no pareciera necesitar una verdadera causa superior para que se desarrolle. Por el contrario, a los auténticos soldados no les importa, ellos siguen órdenes. Al exterminio del otro no se le puede pedir una “lógica lineal”, ya que el acontecimiento excede las normas y el razonamiento del afuera. Como desarrolla Giorgio Agamben acerca del “estado de excepción” en los campos de concentración: “(lo) que era esencialmente una suspensión temporal del ordenamiento sobre la base de una situación real de peligro, adquiere ahora un sustrato espacial permanente que, como tal, se mantiene, sin embargo, de forma constante fuera del orden jurídico normal” (2006 [1995]: 215). Es por esta razón que el cuestionamiento acerca de la legalidad (o moralidad) de lo que se hace es absurda para el ejército, que actúa como soberano máximo en ese territorio al decidir sobre la vida y la muerte. Incluso, es esta misma norma excepcional la que sienta las bases para el asesinato de un compañero de tropa, por cuestionar la naturaleza de la guerra y poner así en peligro la normativa de ese espacio.

El estado de guerra rige por sobre toda concepción de ciudadanía o humanidad en pos del mantenimiento del orden político (y control imperial). Es esto lo que fundamenta la guerra en territorio ajeno, ya que se lucha por la liberación de la subversión comunista. Sin embargo, estos objetivos, que los superiores les habían presentado como sostén de la lucha, no condicen con lo que los soldados presencian en la selva. Tal como explica uno de los militares: “No había móviles económicos, políticos, históricos, nada de esa perorata que les habían endilgado durante la instrucción. Sólo móviles estéticos, incorruptos, y los cuerpos mutilados y la tierra

¹²⁸ El término “teatro de operaciones” en la terminología militar hace referencia al conjunto del área geográfica, sea territorio marítimo, aéreo o terrestre, donde se despliega la lucha armada. Esta nominación será utilizada en el cuento también en su significado literal, ya que la guerra es vista como un gran espectáculo visual.

sangrante eran en verdad el paraíso” (1983a: 105). El heroísmo inicial es puesto en duda cuando se demuestra que se lucha para luchar y se mata para extender la guerra. Aquí el combate se vuelve el escenario de un espectáculo que se disfruta; los cadáveres, la noche iluminada por estelas rojas, la selva, todo forma parte de la misma experiencia que los soldados presencian en vivo con placer. Lo bélico se estetiza. Incluso ellos también forman parte del *show* que se filma para el *allá*, hacen acrobacias para divertirse durante los bombardeos y para entretener a la posible audiencia que los esté mirando. “Los camarógrafos filmaban, y las piruetas salían en televisión y daban la impresión de una guerra alegre” (1983a: 96). Los enemigos también son parte del paisaje de ese teatro de operaciones. Aunque existen en las aldeas mujeres, chicos, animales, todos se reducen a una misma otredad que es denominada como *Gregorio*, y que es quemada, violada y mutilada.

No se quiere diferenciar ni clasificar a ese *otro* porque en el análisis se puede llegar a entenderlo y si se lo entiende se puede llegar a caer en el peligro de comprender que no hay límite o diferencia entre el *nosotros* y el *ellos*. El propio *yo* es resultado de la guerra. Los militares no tienen una existencia previa al combate, simplemente son. Hasta sus nominaciones son producto también de ella; no hay nombres personales, simplemente apodos, como el Baqueano, el Sordo, el Inglés, el Gato, Ojos Brujos, el Pelado y el Sumbo. Su mismísima *Mamá*, que los motiva y los une como “hermanos”, es una máquina de guerra. Como explica Carlos Pérez Rasetti: “La única identidad es la que provee la lógica militar y en esa lógica sólo se puede ser enemigo (porque en la guerra siempre se es enemigo del otro) o baja, su variante temporal” (2002).

La única lógica que parece existir en el ejército es la maniquea, una oposición que da vida a cada parte del binomio. Es importante aclarar que todo el cuento pone en cuestionamiento dicho fundamento mediante la ironía, el sinsentido de la lucha y la falta de solidez de los argumentos. La estructura maniquea pareciera agarrarse de hilos frágiles, que se sostienen de la represión y negación de los soldados para su supervivencia. Y esta resistencia a aceptar cualquier otra lógica que no sea la del ejército se debe a que su identidad desaparece completamente sin ese binomio. El *yo*, el espacio y el tiempo están sostenidos de un ahora eterno que se repite. No hay existencia por fuera de ese microcosmos que es la guerra, y es por esta razón que no se desea que se acabe nunca, porque no hay vuelta ni al *yo* pasado, ni al ayer ni al

allá. Esa alienación aparece constantemente en estos relatos, especialmente en los que se asocian con Malvinas. Sin embargo, no es una construcción excepcional. En la ciencia ficción estadounidense, esa separación del soldado de la realidad “normal” es común en las novelas antibélicas sobre Vietnam, en las que el veterano no logra una vuelta a la civilización. Tal como sucedió en Argentina luego de Malvinas,

los soldados post-Vietnam experimentaron naturalmente una alienación profunda al intercambiarse su rol de soldado por el de paria [...]; muchos veteranos fueron etiquetados de perdedores o asesinos, como si la nación entera los tuviera como responsables de la derrota de la guerra. (Nicholson, 2016: 136. La traducción es propia).

Este tipo de pérdida de identidad se repetirá también en el segundo cuento de la secuencia Vietnam, “Caídos” de *Primera línea* (1983). Aquí el narrador junto con su compañero de ejército avanzan en el Delta, entre el fango, los helicópteros, el humo y el verde constante de la selva. Como sucedía en “Teatro de operaciones”, los nombres de los soldados no hablan de su individualidad ni de su pasado; uno de los camaradas muertos se llamaba El Sordo, el narrador no tiene nominación alguna dentro del cuento y su pareja de tropa se llama López, un apellido que reaparecerá también en “Tierra de nadie” (1983), y cuya denominación común hace referencia al aspecto corriente del nombre, sin distinción posible. Desde el inicio del cuento ya se habla de la sensación de anulación de singularidades que se vive en el combate; el narrador exclama: “quién sabe, le responde alguien. Sobresaltado, descubro que ese alguien soy yo. Quién sabe, repito, escuchándome la voz, una voz ajena, una voz verde” (Gardini, 1983b: 120). El desconocimiento de la voz se asocia con la indistinción de un proceso de borrado de límites, en el que las individualidades se uniforman y se vuelven una con el paisaje que los rodea.¹²⁹ El verde de la selva penetra en la sangre y se convierte en un cáncer que carcome, los sueños del pasado contagian al Delta en su color amarronado y en su movimiento acuoso, que se confunde con el hormigueo de una pesadilla lejana. Asimismo, la narración de un sueño pasado en continuidad con la trama presente lleva a que el sentido lineal progresivo se vuelva tan escurridizo como la experiencia bélica.

¹²⁹ Es interesante cómo esta fusión tendrá rasgos maravillosos en “La era de Acuario” (1988) cuando los colonos de la selva y los cuerpos se unan con la vegetación en un supra organismo inteligente.

La fusión del *yo* con el escenario hace que la supervivencia e identidad dependan de mantener esa continuidad. Y es ahí donde reside la necesidad de no cuestionar lo que sucede y no tener miedo, sino de dejarse llevar por los ruidos y los colores de la selva. Incluso, el paisaje se experimenta con una sensación de placer: el agua barrosa que toca las ingles excita como las caricias de una mujer. Es por esta razón que el verdadero adversario es el compañero que molesta con su paranoia y terror y obstaculiza la supervivencia. Aquí también el protagonista debe asesinar a López para acallar el dolor que lo perturba con sus incesantes temores. La negación es la mayor arma en la guerra. Por otro lado, no existe una aparición empírica de los enemigos, sólo una representación discursiva de parte de López que los denomina como “bichos de mierda” o “babosas, alimañas, gusanos” de gran violencia. Sin embargo, el narrador duda de su presencia: “Nunca vimos nada, digo, nunca. Los ametrallamos, los rociamos, los achicharramos, pero nunca vimos nada” (1983b: 121). Tampoco se conoce cuál es el verdadero objetivo de su misión, pero poco parece importarle al protagonista, que sólo busca el confort de poder *ser* sin molestias ajenas.

En “Caídos”, entonces, el enemigo invisible y los asesinatos aparecen como una parte periférica del fondo total que es la selva. La experiencia de la guerra es un *ahora* sin grandes expectativas o esperanzas de un afuera o de una victoria. La finalidad última es la supervivencia y la tranquilidad que trae la claridad del cielo.

La autoanulación y la violencia también reaparecerán como ejes en el último cuento de la llamada “secuencia Vietnam”, “La era de Acuario”, publicado en *Historia de la fragua y otros inventos* en 1988.¹³⁰ Aquí la historia está ubicada en un futuro cósmico a años luz de la Tierra, más cercano a la caracterización de las novelas posteriores a los años 90. Nuevamente, se repetirá la búsqueda del exterminio de un Otro, localizado en una selva llamada “Nueva Sumatra” en un planeta diferente, pero similar a la Tierra, en donde la Historia parece repetir otras ya conocidas. Aquí también serán los soldados los protagonistas y narradores de esta historia que trae reminiscencias a los ataques sin sentido de napalm antes analizados, pero con el ingreso de dos factores novedosos que nos hablan de un cercano cambio

¹³⁰ Hacemos un salto temporal para unificar los relatos que coinciden con la alusión a Vietnam antes de seguir con el resto de los cuentos.

de década: el remordimiento de los militares y la configuración maravillosa del enemigo.

Antes de ingresar en estas dos particularidades haremos un resumen de la trama general del cuento. Aquí se narra desde la perspectiva de Sikorsky,¹³¹ un soldado paria que trabaja como sicario para ahorrar dinero para, en un futuro, irse a descansar a Tahití. La misión es tomar el control de Nueva Sumatra, una isla selvática conquistada por “shingos/chingos” (nombre de los nativos de esa selva). Ésta en el pasado ya había sido fumigada con gases tóxicos, pero no pudo ser conquistada debido a la superioridad de la vegetación y sus colonos. Por esta razón se pide la intervención militar, con una metodología que resuena a la utilizada por Estados Unidos en Vietnam:

La guerra se prolongó y se complicó. Se decía que los chingos no tenían tecnología digna de ese nombre, pero sus lanzas y troncos derribaban nuestros aparatos con una precisión desconcertante [...]. Cuando se empezaron a usar bombas de ignito, la Comisión Ambiental protestó tímidamente, pero varios políticos alegaron que no había derecho a que esos enanos gozaran de una selva limpia cuando la Tierra era un basural. (Gardini, 1988: 59)

Debido a que se tenía el armamento y sobraban “héroe prescindibles” se continúa con el objetivo de hacer arder toda la isla. Y es aquí donde los protagonistas se sitúan. Sin embargo, a diferencia de la soberbia y la superioridad que demostraban todos los agentes del ejército en otros cuentos, aquí los soldados rasos comienzan a poner en duda la naturaleza de su misión. Entre ellos, Olga, quien es la compañera del protagonista, cuestiona la calificación de la *otredad*:

–A veces yo también quisiera odiarlos –dijo Olga–. Pero no sabemos mucho de ellos. No sabíamos mucho, al margen de las fotos que nos habían mostrado en las lecciones de entrenamiento. Según las fotos *eran amarillos, bajos, humanoides y repugnantes*.

¹³¹ No es aleatorio el uso de este nombre; éste aparece como referencia a la realidad extratextual, tal como muchos lugares históricos dentro del cuento. La nominación está asociada a la empresa de helicópteros militares *Sikorsky Aircraft Corporation* de Estados Unidos, que fueron utilizados en la Guerra de Vietnam.

Nos mostraban las fotos para que viéramos al *enemigo invisible*.¹³² (1988: 51. La cursiva es propia)

No sólo desconocen quiénes son los que viven en Nueva Sumatra, que aparecen como una masa homogénea invisible, sino que constantemente, como letanía, los personajes se preguntan “¿por qué hacemos esto?”. La respuesta no es heroica como en los otros cuentos, sino que ellos mismos aceptan que se hace por desesperación o simplemente por dinero. El sinsentido y el remordimiento surgen como dos experiencias nuevas en los militares; basta decir que Am-Bó, uno de los compañeros del protagonista, al entender la verdadera naturaleza de la isla que incendian, se suicida. Asimismo, podemos decir que la trama sigue el periplo de Sikorsky hasta una anagnórisis final. El camino se inicia en la ignorancia y la autoanulación, en donde acatar órdenes es un medio para un fin: ganar dinero. El protagonista admite: “Yo había aprendido a no hacer preguntas, salvo cuando se atrasaban los cheques” (1988: 60). El fuego es parte del paisaje y el asesinato es una metodología más en el combate. Sin embargo, esta perspectiva cambiará en el cierre al darse cuenta finalmente que su deseo real y lo que valía la pena era Olga. Es interesante que a lo largo de la historia se repita también como letanía “los soldados no sueñan” (en su sentido más literal al dormir como la experiencia de anhelar)¹³³. El sometimiento al grupo requiere que no haya deseos ni individualidades. Hasta su jefe los homogeniza mediante una ceguera selectiva; como explica el narrador, “(éste) siempre se quitaba los anteojos para no vernos bien las caras. Odiaba las caras, y había tenido la gentileza de explicarlo desde el primer día” (1988: 58). Por otro lado, Olga no puede declarar su amor por Sikorsky hasta morir y el protagonista no entiende la alienación en la que vive hasta la “baja” de Olga. Es ese momento donde recién se conforma el punto de inflexión del cuento. El personaje empieza a soñar con la mujer que ama y con el olor a carne quemada de la selva, pesadillas que hablan de la experiencia de un sentimiento de culpa. Asimismo, es a partir de esa muerte cuando descubre la

¹³² Como explica Blair Nicholson acerca de la caracterización de la otredad en la novela *La guerra interminable* de Joe Haldeman, que estuvo asociada a la experiencia del autor en Vietnam: “Los soldados tienen implantadas en sus mentes imágenes ‘ridículamente exageradas y lógicamente absurdas’ de bestiales ‘mascosos peludos’, que comen bebés, violan mujeres y consumen a sus enemigos. El enemigo es vuelto un ‘Otro’, deshumanizado, un proceso que hace al enemigo menos que humano y, por lo tanto, susceptible de ser asesinado” (2016: 131. La traducción es propia).

¹³³ La imposibilidad de soñar también aparecía en Helena en el cuento “Cesarán las lluvias” (*EP* n° 10, noviembre 1982) como un efecto del horror vivido.

mentira que sostiene la lucha armada y el régimen político que se busca implantar en Nueva Sumatra. En un diálogo, que se repetirá de forma similar en *Vórtice*, el Mayor explica que “los enanos amarillos son una fábula auspiciada por nuestra oficina de propaganda” (1988: 77). Aquí los shingos, ese “enemigo que no se ve”, en realidad, son un organismo vegetal y animal de inteligencia colectiva producido por la “armonía natural” de la unión de colonos muertos (y soldados como Olga) y la selva. Esta asimilación *maravillosa* es consecuencia de un proceso evolutivo de millones de años que se originó por la intrusión y violencia del ejército en tiempos remotos.

A diferencia de lo que el proyecto militar afirma de la guerra como pantalla, no hay shingos, ni búsqueda de aniquilar la isla, sino el intento de dominarla para utilizarla como arma definitiva. Tal como la invención del hombre artificial del cuento de Horacio Quiroga, aquí la inteligencia del monstruo depende de la tortura: “Se la afinamos mediante el dolor. La torturamos para *perfeccionarle*. La azuzamos, la enfurecemos. Esa es la única función de esta guerra” (1988: 80. La cursiva es propia) explica el Mayor. Lo que se busca es crear un Dios con la participación de seres sin sentimientos que obedezcan al régimen de Acuario. Como sucede en otros cuentos bélicos de Gardini de los años 80 y en sus novelas posteriores, cada individuo cumple un rol dentro de un gran esquema de dominación y poder. La violencia y el orden son partes del espectáculo sociopolítico, en el que los ciudadanos, los mandatarios, los enemigos y las fuerzas de seguridad son actores de un gran escenario. Sin embargo, mientras los estratos superiores conocen la naturaleza mítica de la farsa, el resto es asimilado mediante la internalización de una mentira discursiva.

Es importante aclarar el rasgo bisagra de este cuento para ver las continuidades y transformaciones del cambio de época en la obra del autor. En primer lugar, ya hablamos de la “crisis de conciencia” de los soldados, la localización cósmica y la naturaleza de la otredad como un organismo evolucionado, diferente de los cuentos anteriores. Por otro lado, aparecerá la anagnórisis final del protagonista de las verdaderas bases del régimen y de la existencia de un sistema de dominación social, típica de las novelas post años 90. Pero, también, el periplo del protagonista es un punto de inflexión. Aquí el remordimiento de Sikorsky y su reconocimiento del sinsentido de su accionar y de la vida sin Olga llevará también al suicidio. Mientras en los relatos bélicos, los militares son una masa uniforme que

niega cualquier lógica en pos de la pertenencia al ejército, en “La era de Acuario”, los personajes con nombre y apellido se individualizan, en sus deseos y culpas. No obstante, la anagnórisis final del protagonista no llevará a una trascendencia mental y cósmica, como vimos en el caso de *Vórtice* (2002), sino a una muerte total del soldado.

Luego de este salto temporal volvamos a comienzos de los años 80 con otro cuento de la antología *Primera línea* (1983). Tomaremos “Tierra de nadie”, para cerrar la caracterización de las Fuerzas Armadas y la representación de la autoanulación, la violencia, el sinsentido y la alienación de sus actores. En primer lugar, en esta narración ya su título preanuncia los efectos de la lucha armada; la pérdida de identidad, en este caso, no es metafórica sino literal. El protagonista sufre de amnesia tras una explosión en medio de una misión y no recuerda quién es, a qué bando pertenece ni cuál es el objetivo de la operación en la que se encuentra involucrado; éste sólo sabe que él está al mando por su insignia. Sin embargo, la niebla vercosa, los uniformes, los cascos y armamentos ocultan las diferencias entre su tropa. La homogeneización es completa, ni siquiera se pueden diferenciar los sexos y hasta los apellidos (Gómez, Galíndez, Lerner, López) son tan comunes que evitan cualquier posibilidad de singularidad. Incluso, llega a dudar de si realmente los soldados son parte de su grupo o son enemigos que desean despistarlo, ya que considera que el equipo de supervivencia de ambos bandos no varía sustancialmente. Ni siquiera el escenario le pareciera dar muchas pistas; todo es destrucción, coches incendiados, explosiones y ruinas en una ciudad desconocida, donde tampoco hay cadáveres que apacigüen a los soldados, sólo quedan escombros. Tampoco sabe qué lo (la) diferencia:

Él mismo –o ella misma– no sabía si era hombre o mujer, como si el cuerpo que lo cubría, o la cubría, tuviera más realidad que su propio cuerpo. De hecho, no sentía el cuerpo como tal, sino como un *mecanismo de carne y hueso o cualquier otro material, obediente pero inerte*.¹³⁴ (Gardini, 1983b: 100. La cursiva es propia)

¹³⁴ La caracterización de los soldados como pedazos de carne o metal dentro de la gran maquinaria militar se repite en los cuentos de Gardini. Esto aparece representado, sobre todo, en “Primera línea”, aludiendo a los combatientes de Malvinas.

Frente a la imposibilidad de individualización, el militar y su identidad se sostienen de la lógica bélica, pese a ser ella la causa de su falta de singularidad. El protagonista avanza en su periplo y decide que es hombre porque es lo más racional en esa circunstancia; cada acción se erigirá de deducciones que vincula con dicha lógica. Piensa en una invasión de criaturas extrañas, pero lo descarta como idea pomposa. Luego cuando ve acercarse un *jeep* decide disparar simplemente por deducir que debían ser enemigos. Vacila a cada paso, no sabe por qué sus inferiores lo siguen. Piensa: “le pareció que dudaban en acatar la orden. Sin embargo, decidió que no debía retractarse, sino demostrar firmeza, y la repitió. Si luego descubría que atentaba contra el objetivo de su misión, se las ingeniaría para justificarla, e incluso desmentirla” (1983b: 98). No importa realmente si es certero lo que hace, sino simplemente avanzar hacia un destino que desconoce y evitar que su tropa se dé cuenta de que él no sabe. Al final, decide actuar por su cuenta y ya no intenta saber quién es. Lo único que lo consuela es seguir la lógica de esa tierra de nadie, donde no se sabe si es de día o de noche, sólo se *es*. Aquí el confinamiento del militar es total: no tiene nombre, grupo de pertenencia, pasado o futuro. El protagonista simplemente es un cuerpo que sobrevive. Y eso es lo único que basta para estar integrado a la lógica bélica.

Como cierre de esta sección podemos afirmar que el aislamiento, la carencia de fundamentos válidos, la crueldad y la autoanulación asociadas a la experiencia bélica, ponen en cuestionamiento el sentido heroico de la guerra y la moralidad superior de sus actores. Lo que se dice de la lucha armada en los cuentos de Gardini nunca condice con lo que se vive en ella. El enemigo nunca es el que se había mostrado en las lecciones de instrucción. Palabra y realidad parecen ser dos caras de una farsa que es sistemática del ejército. Incluso, la búsqueda por captar “lo real” en estos cuentos se escapa de una posible totalización cuando los puntos de vista se contradicen, los sueños se mezclan con los hechos, las deducciones de un amnésico fijan el sentido de lo real y las acciones y proyectos son todos partes de un gran teatro que esconde un objetivo escurridizo. Asimismo, esta pérdida de certidumbres se profundiza con los usos que hace Gardini del tono irónico y cínico, la ruptura de la linealidad narrativa y el sinsentido, todos recursos que buscan dar cuenta del carácter ilusorio y mítico de la lógica militar. Como explicó Beatriz Sarlo acerca de la literatura escrita durante y después de la dictadura:

Hablaron de aquello que la voz del poder ocultaba o naturalizaba: despojaron de contenido moral a su discurso sobre la muerte y exhibieron las fisuras por donde puede verse, para decirlo con palabras de Adorno, ‘aquello que la ideología oculta’, es decir, también, lo que es posible padecer, pero difícil convertir en discurso. (2007 [1987]: 345)

La representación de la actitud contradictoria de las Fuerzas Armadas y las fisuras en sus discursos y conductas revela una perspectiva distinta sobre la imagen aparentemente auténtica y moral que intentaron proyectar los militares en la realidad extratextual durante la dictadura, relacionada con los valores patrióticos y cristianos y una autoidentificación como los salvadores de la Nación. La presencia recurrente de una atmósfera llena de violencia, de muerte naturalizada y de fórmulas vacías, que no es excepcional en la narrativa argentina de esa época, revela una crisis social generalizada que lleva a la literatura a actuar simbólicamente como alternativa cultural, pero también como el único espacio posible de contradicciones y perspectivización.

4.2.2. “*Se lo vamos a devolver hecho un héroe*”. *Entre islas y combatientes*

“Y ni siquiera había heroísmo, sólo una absurda falta de miedo” (1983b: 153); así declara el soldado Cáceres, el protagonista del cuento “Primera línea”, sobre su experiencia en la guerra. Luchas sin ganadores, sólo sobrevivientes. Heroísmo sin héroes. Muertes sin miedo porque el miedo es humano y el militar es una máquina. Así son las vivencias de los soldados rasos en una isla lejana donde la nieve sucia, que asesina y aísla, no es ya un anuncio de una invasión extraterrestre como en *El Eternauta*, sino de una guerra que detiene el tiempo en una pérdida constante y múltiple. Es interesante subrayar estos dos elementos repetidos, la isla y la nieve, como nuevos imaginarios que surgirán, en 1982, en la Argentina con la Guerra de Malvinas. La alusión a ambos elementos traerá indefectiblemente la experiencia de una contradicción histórica: la promulgación de un proyecto político militar, basado en la victoria y el patriotismo, y la representación de un trauma sostenido en la derrota y la supervivencia.

Hicimos previamente la asociación con la nevada fosforescente de Oesterheld para hacer hincapié en el salto de época de estos relatos. En los cuentos de Carlos Gardini situados entre la nieve, la narración pierde su carácter irreal para cubrirse directamente de un imaginario de resonancias sociopolíticas. En esta agrupación de narraciones que denominamos “serie Malvinas”, el frío y la nieve ensangrentada se incorporarán a las historias que la guerra trajo en la literatura nacional. Aunque mayormente el origen narrativo de Malvinas ha sido asociado con *Los pichiciegos* (1983) de Rodolfo Fogwill, diferentes críticos (Martínez, 2017; Svetliza, 2018; Souto, 2018) han comenzado a destacar también el papel del cuento “Primera línea” de Gardini, debido a su escritura contemporánea en 1982. A pesar de que este cuento haya ganado notoriedad, cuando ganó el Primer Concurso de Cuento Argentino, no es el único que inscribe la trama en esta locación. En diálogo con “Primera línea”, incluimos los cuentos “Fuerza de ocupación”, publicado también en *Primera línea* (1983), y “Héroe de guerra”, incluido en *Juegos malabares* (1984). En estas tres narraciones analizaremos nuevamente el tópico de la lucha armada y la pérdida de identidad de los militares, a la vez que detallaremos la gran diferencia que habrá en las representaciones de estos combatientes con respecto a los soldados de otros relatos. También se volverá al uso irónico de los discursos de los oficiales de los rangos superiores y a la exhibición de la desidia y la soledad *como* experiencias de los combatientes, vistos siempre *como* carne prescindible.

Aníbal Jarkowski en “Los pichiciegos: una novela verdadera” escoge como interrogante principal de Fogwill: “¿Qué fue –qué estaba siendo- esa guerra si se la desempañaba de valores trascendentes, es decir, se la desnudaba de las brumas de la solidaridad, el heroísmo, el patriotismo o la piedad?” (2006). Y la respuesta pareciera ser siempre *sobrevivir*. Seguir vivo en esa repetición de puro presente, en donde las pésimas condiciones llevan a una miseria simbólica de muertos futuros (Sarlo, 1994). Y es en este despojo, que supera al gran Relato histórico, donde también Carlos Gardini posiciona a sus combatientes. Es aquí en donde encontraremos al soldado Cáceres de “Primera línea”. En este cuento escrito en 1982 y publicado un año más tarde en el libro *Primera línea* por la editorial Sudamericana, Gardini nos trae, mediante el uso de la estética *cyberpunk*,¹³⁵ la historia de un soldado destinado a

¹³⁵ La representación de cuerpos *cyborg* y de humanos entendidos como piezas de carne intercambiables, apareció igualmente en otros cuentos traducidos para *El Péndulo*, entre ellos

sobrevivir y ser reutilizado hasta las últimas consecuencias en pos de la Patria y una “paz justa”.¹³⁶

En este caso, la supervivencia misma es puesta en duda. Podemos preguntarnos qué es lo que sobrevive, y si realmente se sobrevive, cuando los despojos son tantos que la identidad se erradica por completo. Podemos afirmar que la noción de pérdida atraviesa todo el cuento y aparece representada con diferentes matices. En la guerra, y más en una en donde la victoria es inviable, la pérdida se vive como destino. Ya el ingreso al ejército significa despojarse de la individualidad y de la persona pasada para convertirse en una pieza más de la maquinaria. En el cuento, el soldado Cáceres no se acuerda de qué trabajaba *antes*, y hasta sus recuerdos se han vuelto hilachas humillantes que no concuerdan con quién es hoy, especialmente luego de que “sobrevive” a una explosión y queda mutilado. Es interesante cómo en toda la narración el protagonista es nombrado siempre como “el soldado Cáceres”, lo que demuestra que hasta su apellido queda subordinado frente a su rol. A esta primera autoanulación, le seguirá un segundo despojo, el de su cuerpo completo. El protagonista es llevado a un hospital para rehabilitarse luego de haberse salvado en un combate. En ese espacio de gente sólida y completa, su pérdida se profundiza. El silencio lo incomoda. Su identidad se vuelve humillante y ridícula porque no pertenece a ese mundo. Como explica el narrador: “–No me acuerdo –dijo. Y era cierto, no se acordaba. Algo había muerto dentro de él. O quizás el recuerdo estaba en sus piernas o manos perdidas” (Gardini, 1983b: 155). La alienación se vive integralmente. El cuerpo se siente como una fantasmagoría que se manifiesta en la ausencia; una falta que no sólo se ve en los miembros que no están, sino también en la deficiente hombría incapacitada frente a la presencia de enfermeras. La experiencia de pérdida desdobra al soldado Cáceres no sólo en su *yo* completo/*yo* mutilado, sino en su existencia como unidad. “Había descubierto que uno era cosas que podían dejar de ser cosas. Esas cosas no eran uno cuando se pudrían bajo la

podemos mencionar “El derecho a la muerte” (*EP* n°1, mayo 1981) de Doris Piserchia y posteriormente “Reclutamiento forzoso” (*EP* n°11, septiembre 1986) de Robert Silverberg. Asimismo, la estética *cyborg* trasuntaba en las portadas de la revista, como en el número 2 con la ilustración de Carlos Killian, en el 11 con la de Oscar Chichoni y en el 12 con la de Carlos Nine. Cabe aclarar que en las tapas solían aparecer criaturas híbridas que combinaban lo animal, lo humano y lo orgánico con objetos.

¹³⁶ Para un análisis detallado del uso del *cyborg* en este cuento, ver: Martínez, Luciana. (2017). “Argentina 1982, primer ensayo para la construcción de un cuerpo ciborg. A propósito de “Primera línea” de Carlos Gardini”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 19.1; 87-109.

lluvia o la nieve en una tierra hinchada de sangre. [...] ¿Cuál era la parte mutilada? ¿Cuál era él?” (1983b: 151), declara el protagonista. El combatiente rompe con las categorías de lo vivo y lo muerto al pertenecer a un umbral híbrido donde no existe separación. El poder vivir en la muerte, sin embargo, deja de entenderse como una característica de lo monstruoso, como veíamos en el fantástico, y se convierte en una oportunidad. Aquí la “tecnología del biopoder” (Foucault, 1998 [1976]) desempeñada por el ejército lleva a preservar vivo el cuerpo.¹³⁷ A pesar de esa naturaleza dual (y gracias a ella), los militares se ocupan de la rehabilitación de sus soldados, en vez de dejarlos morir,¹³⁸ ya que ven en ellos una nueva clase de arma: la formación del grupo MUTIL (“Móvil Unitario Integral para Lisiados”). Éste es una tropa *cyborg* en el que las mutilaciones son compensadas con accesorios de acero que se vuelven prolongaciones de los soldados. Su gran rentabilidad reside en servir como *primera línea* de ataque, más barata que una bomba de alto poder. Aquí no se busca devolverles la dignidad a los soldados frente a su carencia, sino reutilizar la mano de obra y continuar su explotación a bajo precio. El factor económico de la guerra aparece como un elemento marginal en los relatos, pero sirve para representar la desidia en la que se deja a los rangos inferiores; como declara el narrador: “Utilizaban la última tecnología médica en materia de prótesis, decía el capitán, y en ese énfasis se notaba la pobreza, la sofisticación de la pobreza” (Gardini, 1983b: 156).¹³⁹ Esa “economía de guerra”, como la llama Gardini en otro cuento, tiene repercusiones directas con las condiciones históricas en las que tuvieron que luchar los combatientes de Malvinas. Y esto vuelve a demostrar la contradicción entre el discurso oficial (intratextual y extratextual) y los acontecimientos en el campo de batalla. Tal como explica Luciana Martínez, “se inscribe ‘Primera línea’, como ficción de desarticulación y reflexión en torno a los ecos de ese relato oficial en las

¹³⁷ Según desarrolla Michel Foucault, en *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*, para la biopolítica “ya no se trata de hacer jugar la muerte en el campo de la soberanía, sino de distribuir lo viviente en un dominio de valor y de utilidad” (1998 [1976]: 175).

¹³⁸ Es interesante la comparación que hace Exequiel Svetliza acerca de la contraposición entre el efecto que tuvo Malvinas, en la población post-derrota, como una guerra en la que se mandó a morir a los “chicos” y el rol de los MUTIL en Gardini. Como declara el autor: “en el relato histórico, el Estado hace morir; en la ficción, hace vivir” (2018: 128).

¹³⁹ El tono irónico al describir la real pobreza del equipamiento y las condiciones en que dejaban a los soldados rasos, en contraposición a lo que predicaban los rangos superiores, se repetirá en “La era de Acuario”; el protagonista exclama: “se suponía que debía contener raciones, medicamentos, municiones, una tienda inflable, todo para dos. La mitad del botiquín estaba vacía. [...] Alguien tenía ideas muy personales sobre la economía de guerra” (Gardini, 1988: 64).

voces de los combatientes” (2017: 95). Esta desarticulación del discurso triunfalista también se conforma en el cuento al enfrentar el sermón de patriotismo que vende el capitán como vocación de servicio y el verdadero sentimiento del soldado de completa ridiculez. Al protagonista le parece extraño ver la bandera y le causa gracia la canción “Aurora”, clara referencia extratextual. Asimismo, la misma insignia de MUTIL tiene un sol militar sin rayos, como si sus rayos hubieran sido cortados. Incluso, la experiencia en el entrenamiento se siente como una comedia musical extravagante. La guerra no es vivenciada como una épica nacionalista, sino que se recibe con resignación e inercia de simplemente seguir en un rol porque fuera de él ya no queda nada. El capitán mismo se los anticipa:

Estaban allí porque los mutilados eran una carga en la paz, una pensión costosa para el Estado, una aflicción para los parientes, muertos en vida. [...] Estaban allí porque él iba a hacerles parir al héroe que tenían adentro. No eran la resaca, eran la élite. El que no pensara así podía pedir la baja y pudrirse en la civil, una vida de llantos, pensiones y recriminaciones sordas. (Gardini, 1983b: 157)

Las opciones que quedan son: o aferrarse al heroísmo que reside en ser útil para la sociedad y en la posibilidad de morir con “honor”, o el simple hecho de ser un mutilado que no encaja en el *allá* de la civilización.¹⁴⁰ La guerra despoja a los militares de un futuro como ciudadanos, la única identidad que les resta está en el *ahora*. Incluso el presente adquiere rasgos bélicos, “el tiempo ya no se medía en semanas o meses sino en desgarrones y convulsiones, un tiempo de tierra en llamas” (1983b: 164). En este caso, la guerra también se estetiza y el paisaje aparece como un espectáculo que se disfruta, al igual que en los relatos anteriores. La experiencia del combate supera cualquier otra sensación placentera pasada; no existe una vuelta atrás. El único confort real está en ese escenario. El silencio del afuera es ensordecedor, el ruido de guerra, que inyecta el cerebro y que acalla la cabeza, es lo que consuela al soldado.¹⁴¹ Otro factor que se repite en “Primera línea” es la falta de representación del oponente. La otredad vuelve a ser discursiva, su presencia es

¹⁴⁰ La idea del soldado de rango inferior como “héroe”, sacrificado por los designios de superiores, se repite en “La era de Acuario”; cuando el protagonista busca una alternativa al combate, el coronel le responde “Déjenos dirigir la guerra a nosotros. Usted límitese a morir como un héroe” (Gardini, 1988: 60).

¹⁴¹ El ruido como inyección en el cerebro que perturba y conforta también aparece en el cuento “Caídos” previamente analizado.

evocada desde un sermón de odio para lograr un efecto ideológico. “Hay que destruir despiadadamente al enemigo, decía el capitán. Como él nos destruyó a nosotros. *Como él, decía, nos destruyó a nosotros*” (1983b: 158).

El final del cuento es históricamente conocido y traerá una doble pérdida, la derrota en la guerra y el despojo del rol de “héroes de la patria”. La condición de *cyborgs* de guerra también desaparece cuando se les quitan a los soldados las extensiones artificiales para su vuelta al *allá* de la civilización. La posibilidad de trascendencia queda cancelada, la pérdida no se resuelve. Ya no son la “élite de guerra”, ni siquiera son soldados. Con la vuelta, se les deja de nominar por su rango y se los vuelve a llamar por su nombre. Pero eso no les restituye su subjetividad, sino que los deja en una ausencia anónima, agrupada en un destino sin rol productivo. Como describen las últimas líneas del cuento, en un tono vencido y resignado: “en el silencio vibrante de la cabina penumbrosa, caras ausentes, un Cáceres tras otro como imágenes de un espejo partido, *se preparaban para la paz*” (1983b: 169. La cursiva es propia). La única camaradería de la tropa que queda es saber que los demás son como uno, una resaca en el despojo, y la única batalla que resta es la de la civilización. Tal como había pasado con los militares de la Guerra de Vietnam, en este cuento:

Se produce una nueva pérdida de la identidad que anuncia la falta de reconocimiento que padecerán los soldados en la postguerra; soldados que han dejado de ser armas bélicas para adoptar la condición de “chicos”. El relato de Gardini anticipa la desmalvinización futura y la imposición del olvido que determinará una identidad conflictiva en los ex combatientes. (Svetliza, 2018: 131)

Con este fin, se les fuerza un nuevo uniforme identitario, el de “ex combatiente”; ya no héroe, sino imagen de la derrota, un cuerpo mutilado sin función que deberá *sobrevivir* en el silencio y en el olvido.

El siguiente cuento en esta serie es “Fuerza de ocupación”, publicado como el anterior en *Primera línea* (1983). El escenario se repite, un frío cortante y lamparones de sangre en la nieve sucia de una isla lejana. La distinción que ingresa en este texto es que el narrador será un oficial y ya no un soldado raso, lo que cambiará el tono con que se percibe la guerra. Frente a la resignación presente en relatos anteriores, será un claro discurso basado en la épica nacionalista y la

superioridad militar el que atravesará todo el relato. Como pasaba en “Tierra de nadie”, lo real se vuelve escurridizo; la soberanía del punto de vista dificulta saber qué es lo que sucede en esa guerra y qué no cuando la focalización del oficial y su optimismo son el lente desde el que se narran los hechos.

Aquí el discurso oficial se vuelve personaje, y los muertos y los tiroteos del fondo son su contraparte. El gran interrogante en el cuento es saber por qué frente a la clara superioridad del ejército existe tanta resistencia que demora la victoria. Una hipótesis posible es que hubo un error táctico de los superiores sobre la dimensión de la invasión, la otra es la que se desarrolla a través de todo el texto de la mano del doctor de la tropa: la guerra aún no fue ganada porque, en realidad, el bando enemigo utilizó *chips* de cerebro artificial en los soldados para que, una vez muertos, siguieran funcionando como *zombies* o máquinas de matar. Esta hipótesis será investigada mediante una especie de biopsia de los cuerpos del enemigo. Aquí el borramiento del límite entre lo vivo y lo muerto cubre la historia de una atmósfera siniestra y de falsa expectativa entre los personajes. Sin embargo, la explicación más cercana a la ciencia ficción no se comprueba nunca, queda abierta como una posibilidad. El narrador admite: “la limpieza de la isla se había complicado sin ningún motivo aparente, y al menos Sardanelli tenía una explicación, y la explicación tenía lógica” (Gardini, 1983b: 36). Esa “explicación lógica” pareciera tener mayor peso entre los oficiales que el simple hecho de que la guerra no se acababa por la inferioridad o deficiencia de su ejército. El delirio, asimismo, es respaldado por las noticias que les llegan por la radio. Según la información oficial: “la isla es prácticamente nuestra –dije–. La Segunda Sección ya tendría que estar en esta zona [...]. Hace una hora confirmaron que la tercera *quedó prácticamente liquidada después del desembarco*” (Gardini, 1983b: 24, 25. La cursiva es propia). Sin embargo, los tiroteos siguen y los soldados muertos se acumulan. La paradoja de una guerra fácil que se dilata y que no deja de tener bajas concuerda con el nivel de desinformación y la farsa que construyeron las Fuerzas Armadas y los medios durante la Guerra de Malvinas. El optimismo fue tapa en muchas ocasiones; por ejemplo, el título “Argentinazo: ¡Las Malvinas recuperadas!” de *Crónica* del 2 de abril ya vaticina la victoria el día del desembarco. O, por otro lado, la revista *Gente*, el 6 de mayo de 1982, publicó en su tapa “Estamos

ganando”.¹⁴² Durante todo el cuento ese optimismo no desiste. A pesar de que al final los helicópteros dejan de asistir a los soldados de su tropa y tampoco contestan sus llamadas, el narrador mantiene la confianza en su victoria. “Al menos, en medio de tantas incertidumbres, siento la certidumbre creciente de que estamos ganando. Cada tanto, de lejos, el viento nos trae el eco de los tiroteos” (Gardini, 1983b: 39).

En este cuento, la desidia no aparecerá en las condiciones de la guerra, sino en el desinterés del protagonista de lo que le pasa a sus soldados rasos y también en la desinformación ya analizada. El aislamiento del batallón es total, nadie sabe qué pasa con el resto de los sectores, la comunicación se corta, por lo que sólo queda el lugar de las hipótesis y la “disciplina, coraje y abnegación” del buen soldado, como describe el narrador. Frente a este idealismo, la figura del doctor Sardanelli pareciera ser más crítica, pese a la creciente sensación de paranoia. Su definición de soldado es un ejemplo de ello:

Yo le explico qué es un buen soldado: alguien a quien le fijan un objetivo y lo cumple cueste lo que cueste, o intenta cumplirlo. Aunque le rompan los brazos, lo volteen, siempre adelante... [...] Una máquina. El soldado ideal es una máquina de matar. Claro, ideal si la máquina es barata. (1983b: 26)

Asimismo, admite que sea posible que los hayan “mandado al muerte”; sin embargo, vincula esa opinión a su otra hipótesis: el uso de sus futuros cadáveres como armas de destrucción.

Podemos afirmar que, en este caso, la búsqueda por sobrevivir, que Gardini desarrolló en otros cuentos, toma otro tinte debido a la perspectiva del narrador. Éste en ningún momento duda de su salida, ya que cree que en poco tiempo la invasión va a acabarse. En este cuento, la supervivencia reside en el idealismo y en la negación de la derrota. La internalización del narrador del discurso triunfalista es completa por su pertenencia al rango superior. Esta otra cara de la guerra, tan diferente al tono pesimista y al final de “Primera línea”, permiten contraponer discursos y ver la

¹⁴² No es aleatorio el optimismo de la revista *Gente* acerca de la guerra de Malvinas; como explicaron Marcelo Borrelli y María Paula Gago: “Desde el inicio de la dictadura la Editorial Atlántida se destacó por ofrecer un apoyo explícito y militante a las Fuerzas Armadas en el poder, que se concretó desde varias de sus publicaciones –como *Gente* y la actualidad o *Para Ti*, dos de sus revistas insignias–. Este apoyo tuvo como uno de sus emblemas el rechazo a las denuncias que eran difundidas desde el extranjero sobre las violaciones a los derechos humanos en la Argentina, además de sostener un anticomunismo militante” (2014: 26).

construcción creativa de Gardini de la relatividad de lo real, especialmente cuando se trata de un combate armado.

Como cierre de esta “serie Malvinas”, analizaremos el último cuento: “Héroe de guerra” publicado en *Juegos Malabares* en 1984 por Minotauro. En primer lugar, es importante enmarcar este cuento, ya que no es un relato aislado dentro de una antología, sino que pertenece, como explicamos anteriormente, a un conjunto de historias de una narración mayor sobre un parque de diversiones, en el que cada cuento es un juego o personaje de ese lugar. El carácter espectacular de la guerra ya se da por entendido en ese marco del libro. Como el carrusel, el *showboat* y la Casa de los Espejos, esta batalla es un espectáculo visto por una audiencia. Sin embargo, como en los otros casos, los actores de esta exhibición viven el escenario de su microcosmos como una realidad total, ajena a su condición de entretenimiento dentro de un parque.

En este cuento, se vuelve a repetir, una vez más, la representación de la isla asociada al frío, las rocas y la nieve. A diferencia del idealismo del narrador de “Fuerza de ocupación”, aquí se vuelve a la crudeza y al tono cínico (más vinculado a los militares de “Perros en la noche”) para dar cuenta del acostumbramiento como un efecto de la guerra vivida como tarea repetitiva; en palabras del narrador: “No quiero morir la muerte triste. No quiero morir de hambre ni frío ni despedazado en los bombardeos de ablandamiento. [...] Quiero morir matando” (Gardini, 1984b: 56). Esta crueldad, pero también desesperación, son los signos de un hombre con experiencia en el campo de batalla. No se mata por la Patria, debido a una abnegación militar, sino para mantener la última dignidad que queda, la de morir como veterano.

Existen dos actitudes que marcan el inicio y el desarrollo del combate y que hablan de ese habituarse: por un lado, el miedo, la inocencia e inutilidad de “la resaca”, representados en los soldados nuevos que le rezan a su familia y a la Virgen cuando hay bombardeos. Y, por otro, la crueldad, el disfrute y la osadía del veterano, individualizados en el narrador. La superación del miedo y de las muertes del protagonista se ve en la descripción que hace él mismo de la tarea de limpieza de los enemigos tras la caída de uno de sus helicópteros; éste explica: “A uno lo hago matar, pero al otro ordeno llevarlo, para tratar de sacarle información y por el mero placer de verle la cara de miedo. La resaca sonrío. Ya le está tomando gusto. Ahora

les tengo más confianza” (Gardini, 1984b: 61). El cuento se sostiene de una constante comparación entre el pasado (como resaca) y el presente (futuro) del soldado desde su vivencia de la guerra. Cabe mencionar una gran diferencia de este texto respecto a los analizados previamente: en este cuento ingresarán los recuerdos del protagonista previos a la guerra, para enfatizar la pérdida y el recrudescimiento que trae el combate. En esos recuerdos se recrea el día en que las Fuerzas Armadas lo van a reclutar a su barrio:

Mi viejo estaba en camiseta. Se levantó diciendo *no me toque al chico*, pero le partieron el labio de un culatazo. Mi madre se interpuso para protegerme del oficial. Ustedes no tienen decencia, les dijo. El oficial la abofeteó y le dijo: Quédese tranquila, señora, *se lo vamos a devolver hecho un héroe*. (1984b: 56, 57. La cursiva es propia)

Esta escena no sólo hace hincapié en la juventud del soldado, al llamársele “chico”, sino que representa la falsa expectativa y la difusión del objetivo heroico de la guerra como discurso oficial. Por otra parte, la apelación al recuerdo también significará para el protagonista un motor de acción. Es el odio a ese oficial, que violentó a su familia y lo desprendió de su hogar, el que le permite seguir vivo y matar a sus enemigos, ya que ve su cara proyectada en ellos. Es interesante cómo la batalla no es contra una otredad específica, sino mentalmente contra el ejército de su propio país.

La ida y vuelta narrativa de sus recuerdos gracias al uso del *flashback* rompe cualquier linealidad progresiva y hasta un avance del personaje, lo que se verá profundizado principalmente con el efecto de repetición que traerá el párrafo final, del que hablaremos más adelante. Sin embargo, existe dentro de la narración un punto de inflexión que parecería traer un posible cambio en el periplo del personaje: el encuentro con un *otro* enemigo que en sus últimas palabras pide escuchar la música. Aquí tenemos que hacer un paréntesis y explicar de qué se trata este fenómeno musical. En este cuento, no es el ruido de los bombardeos y motores lo que trae confort a los soldados, sino una música de fondo. La lectura de manera aislada del cuento hace que la existencia de canciones tome rasgos fantásticos. Sin embargo, al ser integrado en la totalidad del libro, se entenderá que esa música proviene de otro de los entretenimientos del parque, el juego de motos. Allí el protagonista, el Hombre-Blanco (que aparece marginalmente en “Héroe de guerra”),

pasa música por sus parlantes para acompañar el *show*. Y es este sonido el que escuchan los soldados al luchar y el que los consuela entre tanta violencia y muerte. El hecho de que su enemigo sienta el mismo confort lo hace enfrentarse a una verdad que tenía negada, el saber que el *Otro* no es tan diferente al *Yo*; como explica el narrador:

Veo únicamente a un hombre que está solo, que ha sabido pelear y aun ahora, [...] me pregunta por la música y tal vez quiere seguir peleando, y es cruel, es inhumano, es salvaje dejarlo morir solo. Porque en los ojos le veo la soledad, la ternura y la inocencia que de algún modo reflejan la soledad, la ternura y la inocencia que yo enterré. (1984b: 62, 63)

La igualdad de deseos revela que el desamparo es un efecto generalizado de la guerra que unifica a los que luchan, sin importar su bando. El sentimiento de soledad y completo aislamiento, en el que no hay de qué sostenerse más que de esa música que llega de vez en cuando, profundiza la pérdida de identidad. Y es ese reconocimiento de despojo el que lleva al protagonista a abrazar a su enemigo en su momento de muerte para devolverle (y devolverse) una cierta humanidad basada en la comunión. En palabras del narrador:

Para que el alguien que hay dentro del gran nadie que pelea en esta torre de nieve y rocas y cruces abandonadas nunca más conozca el gran desgarramiento de despertar solo en la noche y *sentir que en la oscuridad no hay nada, sólo uno mismo, que tampoco es nada*. (1984b: 63. La cursiva es propia)

Tal como sucedía con el soldado Cáceres, sentirse nada es un resultado directo de la guerra que se vive con resignación. Incluso, tanto la posibilidad de vuelta hacia quien se era antes del combate como de recobrar esa humanidad perdida, que parecía llegar al reconocerse en el enemigo, se anula con el final desgarrador del cuento. La expectativa del protagonista de “volver hecho un héroe” es cancelada con el gran descubrimiento de que la guerra es un *show* que se va a volver a repetir. Al ver a lo lejos el cartel dorado del parque de diversiones, recuerda que es parte de un espectáculo que recomenzará constantemente. No se puede huir de esa isla. Y es esa repetición la que lleva a que el párrafo del inicio y del final del cuento sean el mismo. No hay cierre del relato, no hay salida del ejército, ni tampoco una

recuperación de la dignidad. El único destino del combatiente es ser soldado y seguir en un presente de pérdida circular.

Como podemos ver, el tono derrotista y trágico de esta narración choca con la perspectiva victoriosa e irónica del cuento anterior. Aquí la desesperación y la soledad vienen acompañadas de una sensación de claustrofobia por causa de un rol que no fue elegido y del que no se puede escapar.

En toda esta sección hemos buscado analizar el rol que tuvieron los combatientes en esta isla congelada y cómo su representación le ha permitido al autor desarticular el relato oficial que, en 1982, construyeron las Fuerzas Armadas acerca de la Guerra de Malvinas. Ese dismantelamiento es logrado gracias al uso del relativismo y la multiplicidad de los puntos de vista, la pérdida de identidad de los soldados y la falta de patriotismo (a excepción de los rangos superiores) y sentimiento de unidad en la lucha. La posibilidad de “sentimientos superiores”, como el compañerismo y el amor al país, es impedida por la propia lógica bélica, según la cual el único objetivo es sobrevivir. Tal como Beatriz Sarlo señala respecto de Fogwill, nosotros también entendemos que en Carlos Gardini se demuestra la paradoja de la guerra.

La aventura en Malvinas fue para la dictadura militar una ocasión para intentar la construcción de una unidad nacional indispensable a la supervivencia política de su régimen [...] en un patriotismo recién descubierto el 2 de abril, un punto de identidad que la dictadura, entre otras cosas, precisamente había corroído; *en el teatro material de la guerra, las islas Malvinas, la novela de Fogwill muestra que esa identidad nacional es lo primero que se disuelve.* (Sarlo, 1994: 12, 13. La cursiva es propia)

La supervivencia real de los individuos imposibilita la supervivencia del patriotismo. Y más cuando, tanto en los cuentos como en la realidad extratextual argentina, la indolencia que el ejército demostró con sus propios soldados, la mentira y las pésimas condiciones evidenciaron ante quienes luchaban la cara verdadera de ese combate por la “paz justa”. Incluso, a diferencia de *Los pichiciegos*, en Gardini tampoco existe una comunidad en esa isla. A los soldados sólo les resta un simple reconocimiento de su similitud, pero la guerra se vive y sobrevive solo, “la camaradería era un espejo partido” (Gardini, 1983b: 160) porque las acciones son individuales y el aislamiento es total.

4.2.3. “Vivo y deajo vivir”. Entre villas y la maldita policía

Según Michel Foucault, el estudio de las prácticas discursivas debe focalizarse en las condiciones de posibilidad de los enunciados y su vínculo con el sistema que rige su aparición. “Las diferentes emergencias que pueden percibirse no son las figuras sucesivas de una misma significación; son más bien efectos de sustituciones, emplazamientos y desplazamientos, conquistas disfrazadas, desvíos sistemáticos” (1979 [1971]: 18). Y es en esta búsqueda de discontinuidades y corrimientos en donde nos enfocaremos en esta sección para entender las diferencias en la producción de Carlos Gardini asociadas a los cambios en las condiciones de su emergencia histórica. En esta última sección de la primera parte del capítulo, daremos un salto temporal y nos ubicaremos en los años del pasaje de siglos para volver sobre dos novelas ya analizadas: *Los ojos de un dios en celo* (1996) y *Vórtice* (2002). En ambos casos, el estudio de las transformaciones nos permitirá avanzar sobre una interpretación sobre las implicaciones políticas de la narrativa de Carlos Gardini como hecho cultural. En estas novelas, buscamos poner de manifiesto el “inconsciente político” (Jameson, 1989 [1981])¹⁴³ de los textos para situar la experiencia de su autor en un universo ideológico sociopolítico. Como productos de una dinámica social, económica y política específica, se ven en ellos las *contradicciones* en las relaciones sociales que el neoliberalismo buscó ocultar mediante la criminalización y separación espacial. Al volver la mirada hacia el pasado y apostar por proyectos comunitarios de integración social, las narraciones nos devuelven la experiencia histórica de una sociedad sostenida en políticas de división y tendiente individualismo.

Dejaremos de lado la supremacía de los escenarios de guerras, militares y combates externos para introducirnos en una lucha que se vuelve interna y desgarrar la estructura nacional: la exclusión y la polarización social. Mientras que antes la desidia y el aislamiento tenían una locación bélica, aquí el emplazamiento reside en la propia ciudad. En este caso, el maniqueísmo que erige el binomio de nosotros/ellos se sostendrá de la división de ricos y pobres, entre aquellos que viven en el (y al)

¹⁴³ Según Frederic Jameson: “La historia *no* es un texto, una narración, maestra o de otra especie, sino que, como causa ausente, nos es inaccesible salvo en forma textual, y que nuestro abordamiento de ella y de lo Real mismo pasa necesariamente por su previa textualización, su narrativización en el inconsciente político” (1989 [1981]: 30).

margen y los que viven en un centro globalizado. En la narrativa de Gardini de este momento, entre los “teatros de operaciones” presentes, se encontrarán las villas miseria, en las cuales los excluidos se deberán enfrentar al hambre, la delincuencia y la violencia policial. En estos mundos imaginarios “no se puede desglosar el urbanismo y la arquitectura de las prácticas de poder” (Reati, 2006: 89), ya que los espacios y sus actores nos hablarán de una fractura social y de un proyecto político (intra y extra textual) que plantea la polarización como su arma de desarrollo.

Antes de ingresar de lleno a estas novedosas discontinuidades en la obra de Gardini, queremos marcar un punto de partida desde el que comenzar el análisis de este devenir: la representación inicial de la policía en su narrativa. Como ya habíamos adelantado, existe un caso donde marginalmente aparece la policía y es en “Perros de la noche”. El narrador, a la hora de llevar a cabo la cacería de jodidos, explica: “estoy seguro [de] que a la cana le cantaban las Zonas para que no se metiera. Entonces sí, jodido que veíamos, jodido que limpiábamos” (Gardini, 1983a: 57). Los personajes en este cuento actuaban con la complicidad de la *cana* para desarrollar sin problemas ni intromisión ajena los secuestros. Esta organización sistemática y territorial no puede dejar de asociarse a la colaboración que hubo en las Fuerzas de Seguridad durante la dictadura militar para la realización de las desapariciones, la cual fue denunciada por el CELS en el Coloquio de París en 1981.¹⁴⁴ Cabe preguntarse qué pasará luego de una década con la policía y su lugar representativo de acción. Diego Galeano traerá un avance de respuesta acerca de esta figura post 90, tanto en la realidad argentina como en los estudios sociales: “El poder de policía operó, desde el retorno de la democracia, con un margen de discrecionalidad tan amplio que le permitió establecer reservas de ‘estados de excepción’. Los derechos de la democracia llegaban, muy a menudo, hasta donde comenzaba el derecho de policía” (Galeano, 2005: 9). En otras palabras, existió luego de la dictadura un modelo de seguridad sostenido de un “poder soberano” de la policía, tal como habíamos visto previamente en el estado de guerra con los militares; un poder que Michel Foucault definió como “el derecho de *hacer* morir o

¹⁴⁴ Como expone Emilio Fermín Mignone: “En las zonas urbanas se utiliza el método de las ‘áreas y zonas libres’. Se trata de un aviso o comunicación a las guarniciones y comisarias del lugar a fin de evitar riesgos de entrecruzamiento o interferencia policial. La policía evitó siempre su presencia en ocasión de los operativos, excepto para verificar su origen. No concurría cuando era notificada de que algo anormal había ocurrido o lo hacía varias horas después y con frecuencia se mostraba reticente para recibir cualquier denuncia de secuestro” (1981: 16).

de *dejar vivir*” (1998 [1976]: 164). En este caso, la capacidad de la policía de imponer el orden público la posicionaba casi como una figura de autoridad política que podía categorizar a figuras y espacios como criminales. Entre estos últimos siempre se encontraron los excluidos, que perdieron su categoría de ciudadanos de derecho, y las villas como zonas al margen de la ley.

Son numerosos los trabajos críticos (Saítta, 2006; Reati, 2006; Giachetti, 2013; Tozzi, 2017) que han analizado cómo la literatura local se encargó de narrar la crisis y los efectos sociales destructivos que generaron las políticas neoliberales impulsadas por el menemismo. Entre los *tropos* más característicos del momento se encontraron: la falta de trabajo, la exclusión social, la violencia policial, la pobreza, la polarización social y espacial, la pérdida de símbolos patrios y la corrupción. Su representación tomó diferentes matices, desde figuraciones de tendencias más realistas hasta rasgos apocalípticos, siniestros o fantásticos. Es entre estas nuevas representaciones donde queremos posicionar las novelas de Carlos Gardini. Inscritas junto con otras publicaciones del momento que han tenido mayor resonancia y que ya han sido estudiadas, como *Las repúblicas* (1991) de Angélica Gorodisher, *El aire* (1992) de Sergio Chejfec, *Una sombra ya pronto serás* (1992) de Osvaldo Soriano, *El oído absoluto* (1997) de Marcelo Cohen, *Cruz diabla* (1997) de Eduardo Blaustein, *Vivir afuera* (1998) de Rodolfo Fogwill y *La Villa* (2001) de César Aira, buscamos rescatar los textos de Gardini como producciones ejemplares también de la crisis social y la estratificación de una ciudad donde la pobreza y la exclusión se han vuelto la cara monstruosa desde la que se sostuvo el régimen neoliberal. Asimismo, analizar sus novelas nos permitirá dar cuenta de las transformaciones narrativas en la obra del autor con respecto a la década anterior, y recuperar las figuras y espacios emergentes del cambio de siglo.

En orden cronológico, empezaremos por examinar *Los ojos de un dios en celo* (1996). Como ya hemos adelantado, esta narración retrata la polarización de dos sociedades futuras que coexisten de forma paralela, la tribu del Pueblo Radiante y la aldea global de la Urdimbre. De un lado tenemos el desarrollo de una comunidad nómada con tradiciones primitivas y del otro, una ciudad virtual globalizada en la que la tecnología sostiene las relaciones y el conocimiento. La distinción entre info-pobres e info-ricos, típica de la ciencia ficción desde la oposición de los *Eloi* y *Morlocks* de H. G. Wells (1895), tiene prácticas y espacios singulares que la

identifica. Existe un arriba y un abajo que separa a las sociedades, como si fuera un centro y una periferia y un pasado y un futuro. Desde ese arriba la Urdimbre examina la historia y tradiciones de esa comunidad “bárbara” y “salvaje” de la antigüedad, “(se) los denominaban ‘grupos posturbanos’ [...]. Estas comunidades tribales nómadas constituían un caso típico producto de esa época de colapso de las grandes urbes” (Gardini, 2004 [1996]: 137). A pesar de que pareciera ser un estudio antropológico el que trae la existencia de ese grupo en el presente, en la novela ambas sociedades conviven de forma paralela unificando tiempos y planos en una misma realidad narrativa. Así como Fernando Reati destacó de las novelas de anticipación de los años 90, especialmente el caso de *Las repúblicas* de Angélica Gorodisher, éstas “(se) imaginan los avances y retrocesos de la historia no en un sentido lineal y cronológico sino como una superposición desigual y combinada de tiempos, donde la innovación tecnológica coexiste con la miseria y el desarrollo material, con formas de organización primitiva” (Reati, 2006: 71). Y es esa “heterogeneidad multitemporal”,¹⁴⁵ característica de las sociedades modernas latinoamericanas, la que permite hacer manifiesta la efectiva polarización social en la producción literaria, pero también la que posibilita desarticular la estructura maniquea civilización/progreso vs. barbarie/atraso.

En el caso de *Los ojos de un dios en celo*, el desplazamiento del relato hacia el futuro permite abarcar los efectos que traerá la globalización y “el progreso” en diferentes sectores. El pasado simbolizado en la tribu, que tiene grandes resonancias locales contemporáneas, nos trae el inicio de ese devenir. El Pueblo Radiante, que se ha vuelto nómada y que ha tomado tradiciones primitivas rurales, antes de su éxodo pertenecía a los márgenes de la ciudad.

En este caso se trataba de peones migratorios que recorrían tierras abandonadas en busca de localidades que les dieran trabajo. [...] Las ciudades, que en otros tiempos se consideraban centro de civilización, se convirtieron en centros de barbarie donde proliferaban los trabajos improductivos, el rencor, la miseria y las guerras entre vecindarios. (Gardini, 2004 [1996]: 138)

¹⁴⁵ Según Néstor García Canclini, la presencia contradictoria en la cultura latinoamericana de temporalidades históricas y proyectos globales habla del devenir híbrido local, en el que “esta *heterogeneidad multitemporal* de la cultura moderna es consecuencia de una historia en la que la modernización operó pocas veces mediante la sustitución de lo tradicional y lo antiguo” (1990 [1989]: 72).

Esta migración inicial a las ciudades en busca de una vida mejor, explica la novela, era la que había provocado la proliferación de villas miserias y callampas, en donde estos pueblos terminaron por resignarse a vivir en condiciones infrahumanas y ser desecho de la Gente Blanda de las ciudades. En estos territorios debían enfrentarse a la miseria, los saqueos y las pésimas condiciones sanitarias. En tanto que el centro se volvía parte del avance de una globalización planetaria, en el que las naciones y los *gobiernos* se unificaban en un mismo sistema tecnocrático. Es interesante ver cómo la narración subraya, como otra característica de dicho “progreso”, que la distinción entre la palabra *empresa* o *gobierno* “ya no tenía sentido” (2004 [1996]: 134). En esta indiferenciación podemos ver una marca alusiva a la doctrina económica de las políticas neoliberales que predominaba en el contexto de producción del libro. Aquí se demuestra, mediante la localización futura de la novela, los efectos históricos que genera la subordinación del estado a las empresas, que ya comenzaba a desarrollarse como germen en el presente local argentino.¹⁴⁶

Volvamos a las dos experiencias contrarias que definen a los ciudadanos de esa globalización; como explica Mara:

Mientras los más sofisticados afianzaban una condición de hijos de la Urdimbre, cultores de una tecnología ‘limpia’ que convertía gran parte del planeta en la proverbial aldea global, muchos regresaban a la vida agreste o se dividían en pandillas para pelearse por las sobras en calles llenas de inmundicia. (2004 [1996]: 138)

Esta mirada claramente sesgada de quien forma parte del centro, que identifica las condiciones de vida a una elección correcta o no del grupo, es la que fija el binomio con su visión simplificada del desarrollo social. Cabe aclarar que esta perspectiva de la protagonista cambiará significativamente con el final de la novela a partir de la asimilación de la cultura de la tribu.

Volvamos al origen de ese devenir. Mientras que el centro/arriba se integra en un progreso globalizado de empresas e info-tecnología, los márgenes quedan

¹⁴⁶ Retomamos nuevamente la cita de Fredric Jameson acerca del verdadero objetivo de la ciencia ficción: “ya no para darnos ‘imágenes’ del futuro -lo que sea que tales imágenes puedan significar para un lector que necesariamente precederá a su ‘materialización’- sino más bien para desfamiliarizar y reestructurar nuestra experiencia de nuestro propio presente, y hacerlo de maneras específicas y distintas de todas las demás formas de desfamiliarización” (2005: 286. La traducción es propia).

rezagados en el pasado o estancados en la pobreza. Sin embargo, la valorización maniquea de ambos polos se desarticula por completo desde una inversión narrativa. Frente a la supremacía del arriba, el autor rescata la cultura de la periferia mediante una visión nostálgica de lo rural y de un estado preindustrial simbolizada en el Pueblo Radiante. Esta comunidad, ante la miseria que viven en las ciudades, decide volver al campo gracias a los designios de Ucan Padre. Éste se vuelve un líder, al estilo de Moisés, del éxodo de su tribu. Para convencer a sus seguidores de que la solución está en la migración inversa a la que habían hecho en el pasado (del campo a la ciudad), se apropia de la hibridación cultural existente para crear una nueva cultura. “Su prédica mezclaba historias bíblicas con presuntas tradiciones ancestrales –muchos de esta gente tenía sangre indígena– que en realidad estaban mezcladas con siglo de mestizajes, catolicismo y televisión” (2004 [1996]: 138). Aquí se combate la dominación político-social y territorial del centro con lo que Néstor García Canclini llamó “poderes oblicuos” (1990 [1989]),¹⁴⁷ una práctica simbólica de agenciamiento en la que la iniciativa de reapropiación permite al sector popular un posicionamiento político diferente. Es por esta razón que, frente a la pérdida de fronteras y de una identidad nacional, la tribu hace de los símbolos patrios (con claras referencias extratextuales) y de los ritos primitivos su marca de filiación. El pueblo usa ponchos y mantas y se dirige a una pampa desierta, donde hay vizcacheras y cóndores. Se migra en caravana desde las casas de lata, cartón y miseria hacia el pasado rural, como única posibilidad de futuro. Como resalta Fernando Reati acerca de lo que sucedía con *Una sombra ya pronto serás* de Osvaldo Soriano y en *Cruz diablo* de Eduardo Blaustein,

se preanuncia así un fenómeno que se constatará pocos años después, en la segunda mitad de los 90, con el rescate de símbolos patrios y prácticas argentinistas en el momento mismo en que la idea de nacionalidad parece más desprestigiada que nunca ante los embates globalizadores. (2006: 57)

¹⁴⁷ Frente a la perspectiva verticalista de la relación de hegemónicos/subalternos, se desarrolla un enfoque que entienda las acciones de lo popular como vías alternativas de dominación cultural; como desarrolla García Canclini: “la oblicuidad de los circuitos simbólicos permite repensar los vínculos entre cultura y poder. La búsqueda de mediaciones, de vías diagonales para gestionar los conflictos, da a las relaciones culturales un lugar prominente en el desenvolvimiento político” (1990 [1989]: 326).

La vuelta, desde una visión nostálgica, al pasado patriótico parece la única solución cultural (intra y extra textual) para una redención social o, por lo menos, su alternativa política. En *Los ojos de un dios en celo*, la posibilidad de salida y salvación de Mara depende de una anagnórisis final de entender quién es y descubrir la existencia de un sistema que la oprimía. Ella pasará de vivir e identificarse con la Urdimbre a abandonar la aldea global para pertenecer al Pueblo Radiante en su camino a la tierra prometida.

La emergencia de nuevos espacios, actores y problemáticas sociopolíticas, junto con la continuidad del eje temático de la polarización y exclusión social en diversas novelas locales, nos habla de una experiencia común de los diferentes escritores bajo una misma condición histórica de marginalidad, pobreza y políticas neoliberales. En el caso de la novela de Carlos Gardini, la mirada nostálgica de la vida rural, en contraposición con la globalización, convoca una *contradicción* real del modo de producción capitalista, del contexto local extratextual, que no se afirma, pero que se insinúa. La fantasía del sueño colectivo de una minoría oprimida, en este caso la del Pueblo Radiante, se reivindica como resistencia ideológica frente a la dominación de un sistema interplanetario sostenido en la exclusión y superioridad étnica y tecnológica de la “Gente Blanda” de la Urdimbre.

Ya hemos hablado de la presencia de la miseria y la marginalidad social, ahora queremos añadir un nuevo elemento ya nombrado, la violencia policial. Para ello, nos centraremos en un capítulo de la vida de Víctor Nílder, uno de los protagonistas de *Vórtice*. Ya se ha mencionado el origen de este personaje en la clase baja y sus aspiraciones de ser famoso, al igual que los protagonistas de los *teledramas* que veía desde chico. Su soledad lo acompaña desde que su madre y su padre lo abandonan, lo que lo lleva a robar para sobrevivir por sí mismo en Buruma. Este territorio se encuentra al margen de las grandes ciudades como Mandelbrot u Oasis; como explica el narrador:

Fue a vivir entre los que no tenían dónde vivir. Caños abandonados, chozas de lata, en ocasiones un asilo donde le regalaban ropa usada. [...] Su experiencia de entonces se limitaba a las peores barriadas de Buruma, que ni siquiera tenían un nombre decente, sólo letras y números. (Gardini, 2002: 42, 43)

A la mendicidad, al robo, la prostitución y abandono del territorio, se le va a agregar otro elemento típico, la presencia de la droga.¹⁴⁸ Las pastillas Vórtex son de consumo y venta común entre los habitantes de Buruma y los “defensores de la ley”. Y es la droga la que va a generar su primera contienda con la policía a los 14 años, momento en que va a realizar también su primer asesinato.

El muy idiota quiso obligarlo a comprar pastillas de Vórtex. Las pastillas formaban parte de un cargamento que la policía había requisado a otros traficantes. Los defensores de la ley habían denunciado la mitad de la requisa y se habían repartido el resto para venderlo por su cuenta. (2002: 43)

La imposibilidad de contradecir la ley de la policía en el territorio hace que Víctor robe al oficial el dinero de la venta y lo degüelle con un caño oxidado. El asesinato no es descubierto y eso le permite seguir su ascenso criminal: asalto, violación y robo calificado. Será recién con el atraco a una joyería cuando su destino va a cambiar. La ida a la cárcel no será por el asalto, sino por matar nuevamente a un policía que quería quedarse con parte del botín. La corrupción de las Fuerzas de Seguridad está unida en la novela con la violencia sádica, la falta de justicia y “la ayuda mutua”. Su “poder soberano” en la jurisdicción del territorio es el que decide *quién* debe morir y *quién* sobrevive un tiempo más.¹⁴⁹ Esa ley en suspenso, en un espacio donde los habitantes ya no son ciudadanos de derecho, es la que sostiene el código en el margen, entendido como “estado de excepción”.¹⁵⁰ Esta vez, la decisión sobre la vida de Víctor recaerá en la justicia, quien se encargará de elegir su suerte. Aquí la asociación entre los jueces y los políticos (“pensando en los votos de gente más respetable”) lleva a que se sentencie una postergación del problema mediante el uso de la cámara criogénica, un encierro que es más barato y menos llamativo. Tal como sucedía con los militares, se acuerda mantener la vida del criminal para su reutilización futura como carne prescindible.¹⁵¹ Es importante remarcar que ese

¹⁴⁸ La presencia de la droga y su vínculo con la violencia en la realidad argentina del momento es advertida por Beatriz Sarlo. (2001). *Tiempo presente: Notas sobre el cambio de una cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

¹⁴⁹ Es interesante cómo Giorgio Agamben hace énfasis en el vínculo intrínseco entre el poder soberano y la violencia: “el soberano es el punto de indiferencia entre violencia y derecho, el umbral en que la violencia se hace derecho y el derecho se hace violencia” (2006: 47).

¹⁵⁰ Para un análisis del rol de la policía como poder soberano, ver: Agamben, Giorgio. (1996). “Polizia sovrana”. *Mezzi senza fine*. Torino: Ballati Boringhieri.

¹⁵¹ La decisión de no rehabilitar a los soldados y la estrategia de usarlos posteriormente mediante su congelamiento aparecía ya en la novela anti-Vietnam *The Eternity Brigade* (1980) de Stephen Goldin:

destino tendrá claras reminiscencias con otros personajes previos de Gardini, como el soldado Cáceres de “Primera línea” y Sikorsky de “La era de Acuario”, ya que se lo despertará un siglo después en Oasis, un centro de entrenamiento militar, para convertirlo en un combatiente de Optac, un grupo de operaciones tácticas similar al de MUTIL; como explica la novela:

Los grupos especiales de Optac se sometían a mutilaciones voluntarias [...]. Las prótesis cumplían varias funciones. Incluían emisores de señales para rastrear a los combatientes [...]. Ante todo, la mutilación creaba su sentido de hermandad. Cuando terminara su período de servicio, les podrían restaurar las partes faltantes mediante cirugía reconstructiva. (Gardini, 2002: 57)

En este caso, la mutilación y servicio militar de estos combatientes tendrá como causa última defender la Eufonía, ese sistema político-religioso que sostiene a todo el régimen planetario de *Vórtice*. Es por este dominio que envían a los soldados a someter a Itzal, un territorio que buscaba independizarse de la integración del imperio. Esta *subyugación* traerá recuerdos de otras luchas ya escritas de Gardini al estilo Vietnam: gente indefensa, gases venenosos, aldeas en llamas. En este caso, el gobierno terminará por utilizar a Víctor como instrumento mediante un lampazo mental o “psicotrón”, una herramienta que permite manipular sus acciones y destruir el territorio por completo con sus manos, sin voluntad propia. El objetivo es emplearlo como un *homo sacer*,¹⁵² se aprovechan de su habilidad para llevar a cabo los objetivos del régimen y luego culpar el exterminio a su locura paranoica. Además, se busca acallar su descubrimiento de que agentes extranjeros vendían armas a los rebeldes, complicidad que el consejo conoce, pero quiere enterrar. Este final lo llevará a ser declarado culpable, a volverse famoso como el “Huracán de Itzal” y, posteriormente, a que su nombre muera para comenzar su exilio. Como *Vórtice* se inscribe en las novelas del ciclo iniciado en los años 90, su “muerte” es la que posibilitará también su resurrección. Luego de un camino de culpa por haber

“La solución al problema de cómo mantener suficientes soldados entrenados disponibles durante los tiempos de paz, sin dejar que se deterioren sus habilidades – y sin tener que alimentarlos, albergarlos y vestirlos – es ‘congelar a los mejores soldados al final de una guerra y revivirlos para luchar en la próxima’” (Nicholson, 2016: 129. La traducción es propia).

¹⁵² Según desarrolla Giorgio Agamben, acerca de la figura del *homo sacer*, “soberana es la esfera en que se puede matar sin cometer homicidio y sin celebrar un sacrificio; y sagrada, es decir, expuesta a que se le dé muerte, pero insacristable, es la vida que ha quedado prendida en esta esfera” (2006 [1995]: 109).

disfrutado de los asesinatos que llevó a cabo, Víctor abre la mente e inicia una peregrinación para expurgar su pasado y volverse uno con los otros y, así, evangelizar las enseñanzas de Simón.

En esta novela la complicidad y corrupción de todas las instituciones de poder (policía, ejército, políticos, jueces) son las que posibilitan la continuidad de la hegemonía del régimen de la Eufonía.¹⁵³ La manipulación y control atravesará a todas las esferas, pero es en Buruma, sobre todo, donde ese poder se conforma mediante la exclusión social, el estigma y la miseria. Cabe aclarar que, para las instituciones y los medios, Víctor es siempre visto como un “asesino de la policía” y, por ello, figura *sacer*. No importan las razones ni la injusticia social que definen sus acciones pasadas, sino el estigma que posibilita su uso como carne prescindible. Es necesario mencionar que los asesinatos que realiza como combatiente son justificados por el sistema, ya que sirven a los propósitos del régimen.

En la novela, el uso de los puntos de vista narrativos es central, ya que al focalizar en Víctor y su historia se desarticula la visión simplificada del pobre en su categoría de criminal. Por el contrario, son la autoridad, la corrupción y la marginalidad social las que se representarán como las generadoras de los males individuales y colectivos. La narración cuestiona el binomio maniqueo al tomar el punto de vista del excluido y dar cuenta de aquello que queda por fuera de los estigmas y discursos acerca de quienes residen en el margen. Como desarrolla Beatriz Sarlo acerca del contexto nacional en el 2001:

Aunque la prensa dramatice la inseguridad en que viven los vecinos afluentes, sin duda es en los sectores más deteriorados de los barrios donde la delincuencia y la droga se constituyen como problemas permanentes. Es allí donde también se extiende el territorio de una policía sospechada de corrupción. (2006 [2001]: 54)

La novela demuestra que la presencia del crimen y la violencia que se vive en el margen no son inherentes a los villeros/marginales, sino que es un requisito del régimen, que alimenta la delincuencia y se aprovecha de ella para sus ganancias, y

¹⁵³ En la obra de Gardini, la existencia intrincada de una estructura de poder se repite constantemente. En *El Libro de la Tierra Negra* (1993) también se narra un juicio en el que se unen la policía eclesiástica y los jueces para encarcelar a Sancamar por su difusión de ideas contrarias al gobierno. Cabe aclarar que, a espejo de Víctor, este personaje también surge del margen, del territorio pobre de Luctu Al, asociado a la violencia y la miseria.

también como excusa para el ejercicio de sus políticas de control y la continuidad de su mito de poder.

A lo largo de esta sección, hemos examinado las emergencias y transformaciones presentes en dos obras de Carlos Gardini publicadas en el pasaje de siglos. En ellas pudimos dar cuenta de la aparición de nuevos territorios y actores (las villas y la policía), no sólo como elección creativa del autor, sino como un acto socialmente simbólico (Jameson, 1989 [1981]) que tiene aspectos comunes con otras producciones nacionales surgidas en una misma situación histórica de crisis. En la etapa de Gardini de las décadas de 1990 y 2000, la representación de la desidia y la soledad, que antes veíamos vinculada a los soldados y al campo de batalla, está figurada en los excluidos de la ciudad y las instituciones, en aquella otredad que vive en el margen, tanto territorial como jurídico. La violencia y la pérdida de identidad están físicamente experimentadas en el estigma de un cuerpo que puede ser maltratado y reutilizado debido a su categorización como criminal. A estos cambios, sin embargo, también debemos añadirles las continuidades que se mantienen en las diferentes décadas. En toda la línea narrativa que va desde los años 80 en adelante, Gardini pone en evidencia las contradicciones y el carácter escurridizo de la realidad y de los regímenes, tanto intra como extra textuales, dependientes siempre del punto de vista. Sus textos se presentan siempre como un posicionamiento simbólico en el que las estructuras formales desequilibradas, la oposición de discursos, la paradoja de los personajes y la excepcionalidad de los espacios, demuestran la imposibilidad de mantener un sentido cerrado y una lógica unívoca.

4.3. Orden y Sinfonía. Ideales de una Patria perfecta

“Si eliminamos esa persistencia en la anomalía, en la imprevisibilidad, contaremos con una sociedad de seres sin dobleces, un ejército perfecto, invencible”.

(Carlos Gardini, “Días felices en Tiempomuerte”)

El 28 de abril de 1983, en la televisión argentina suena una voz en *off*, acompañada de una guitarra acústica y un sumario de imágenes “documentales”, que expresa las siguientes palabras: “(se agradece a) quienes supieron sostener los principios de un estilo de vida sustentado en el respeto a los derechos fundamentales

de las personas y los valores de la libertad, la paz y la democracia” (1983: 7). Este reconocimiento inspirador a los Grandes Valores formó parte del discurso oficial conformado por las Fuerzas Armadas en respuesta a las demandas que comenzaron a surgir al final de la dictadura con respecto al “problema de los desaparecidos”. Esta declaración llamada “Documento Final de la Junta Militar sobre la guerra contra la subversión y el terrorismo” (DF) o “Documento Delta” vino a reforzar los argumentos que justificaban el accionar de la dictadura en cuanto supuesta lucha en favor de la salvación de la patria. Esta fundamentación, que se mantendrá también en el Juicio a las Juntas de la mano de sus diferentes actores como “consenso antisubversivo”,¹⁵⁴ buscó dar un cierre al pasado, pero también producir un efecto en su auditorio: la internalización de un ideal de Nación y de los medios que se necesitan para lograrlo.

La apelación al famoso “el fin justifica los medios” y al estado de excepcionalidad que traen las guerras sentó las bases para justificar actos atroces, como desapariciones forzadas, asesinatos, violaciones, secuestros de bebés, etc. Esos “excesos”, como los llamó el ejército argentino, son consecuencia directa, según las FF.AA., del microcosmos del combate armado, que rehúye a la lógica del afuera, como vimos representado en los diferentes cuentos y novelas de Carlos Gardini en los que se focaliza la experiencia de los militares en el campo de batalla. Tanto en la realidad intra como extratextual las guerras piden la existencia de una normativa excepcional para lograr el “bien común”. Pero mientras en Argentina esas facultades extraordinarias son las que erigieron una fundamentación integral y cerrada del accionar militar mediante la conformación de un acto discursivo, en la obra de Gardini hemos examinado cómo esos argumentos son los que primero entran en crisis ante la representación paradójica de los actores, la ironía sobre su comportamiento y la falta de validez de justificativos en una realidad de combate que contradice la realidad discursiva previamente internalizada.

¹⁵⁴ El relato de las Fuerzas Armadas desarrolló lo que críticos como Paula Canelo llamaron “consenso antisubversivo”, “que suponía la adhesión incondicional de las FF.AA. a tres premisas fundamentales. Primero, que llevaban adelante una guerra total donde la única posibilidad era exterminar al enemigo. Segundo, que para ello eran necesarios métodos excepcionales, adecuados a la naturaleza de enemigo y que aseguraran el atamamiento institucional a un pacto de sangre. Y tercero, que estos métodos ‘excepcionales’ [...] eran, en realidad, actos sacrificiales de servicio hacia la sociedad argentina” (VV.AA., 2019: 63).

En esta última sección del capítulo, volveremos a esta contraposición y nos centraremos únicamente en los actos discursivos de las Fuerzas Armadas presentes en los textos. Esto nos permitirá examinar de qué forma Gardini construyó las voces del proyecto sociopolítico militar y cuál fue su método de difusión. El objetivo es demostrar cómo la búsqueda por construir un sistema perfecto, basado en valores patrióticos, lleva a erigir un gran teatro artificial. Este espectáculo, en la narrativa del autor, estará sostenido, sobre todo, en la difusión e internalización de discursos, que exigirán la aniquilación de las diferencias en su audiencia y el sometimiento completo a las políticas del ejército. Por otro lado, vincularemos directamente esta figuración literaria con los proyectos y objetivos que se difundieron en el contexto histórico local del momento. Finalmente, volveremos a hacer hincapié en la posibilidad que abren estas narraciones de conformar sistemas caóticos y heterogéneos como una alternativa social simbólica a la homogeneidad militar.

En la introducción al libro *Las voces de la represión* (2019), Claudia Feld y Valentina Salvi rescatan el concepto de “actos de habla” de John Langshaw Austin (1996), entendidos como “aquellos enunciados en los que [...] las palabras realizan el acto: el lenguaje verbal opera, así, una transformación sobre la realidad en la que se instala” (Cita parafraseada en VV.AA., 2019: 30). Esta noción les sirve a las autoras para dar cuenta del carácter performativo de las declaraciones de los represores, desde el final de la dictadura y el comienzo de la transición democrática en adelante, en pos de validar su interpretación como un hecho real indiscutible. La palabra no sólo se dice, sino que *crea* un efecto en su audiencia y fija verdades. Y es esta función la que vemos desempeñada por la voz de las Fuerzas Armadas en los cuentos de Carlos Gardini, principalmente por coroneles y oficiales. La conformación constante de un discurso moral legitimador, que utiliza nociones como “la patria”, “la democracia”, “el honor” y “el heroísmo”, es la que fundamenta los actos de guerra y permite crear nuevas realidades.

La palabra es protagonista en el cuento “Escalada”, primero de la antología *Mi cerebro animal* (1983). Aquí serán los medios de comunicación y el ejército los que acumularán sentidos para explicar el fenómeno innovador de la guerra psi, un combate entre países hermanos en el que se utilizan bombardeos de hongos psíquicos (proyecciones de pesadillas) como armas de ataque. No pareciera importar si los hechos son moralmente válidos, sino su interpretación como avance científico y

militar. Según una periodista, esta metodología “creará una guerra más humana y eficaz” (Gardini, 1983a: 12), ya que no tiene efectos destructivos en el entorno y no tiene una visualidad tan morbosa. Desde la perspectiva pública, se rechaza por su falta de espectacularidad; no había cuerpos mutilados ni tiroteos que consumir, como en las guerras del siglo XX. Este combate era silencioso e invisible, las ondas emitidas de unos soldados dormidos a otros, para amplificar sus pesadillas, no podían fotografiarse ni filmarse, no parecían reales, pero se sentían reales; éstas quemaban el cuerpo como sueños de napalm. Ante la falta de grabaciones, son las palabras las que quedan para representar el horror, “el público, que ya no podía gozar con la truculencia de las imágenes, tuvo que conformarse con la truculencia de las declaraciones” (1983a: 16). La guerra se vuelve discusión global, en la que periodistas, oficiales y científicos argumentan sobre la innovación del bombardeo psi. Sin embargo, por lo bajo, el temor comienza a proliferar entre la civilización, ya que no se sabe dónde terminan las imágenes que se proyectan. Las ciudades dejan de dormir, ya no por el sonido de las sirenas, sino por el miedo a tener pesadillas. El caos de esta batalla invisible lleva a que organizaciones pidan el cese del bombardeo. La decisión de interrumpir esa metodología, según el ejército, representa su voluntad negociadora. En palabras de generales:

hemos resuelto, en pro del interés de la humanidad toda, con auténtica caridad cristiana y manifestando la vocación de servicio de los cuadros bélicos, *sin por ello arrepentirnos de cuanto hicimos en el pasado con plena conciencia de que los sacrificios exigidos estaban a la altura de las aspiraciones territoriales de nuestro pueblo.* (1983a: 23. La cursiva es propia)

Estas declaraciones actúan como una legitimación de los lineamientos oficiales sobre la figura y objetivos de las Fuerzas Armadas como defensores de la humanidad, pero también buscan reactualizar la versión del combate a través de su reivindicación. Como “representar lo real es ordenarlo y homogeneizarlo” (Angenot, 2010: 64), el uso de un discurso heroico controla la realidad de la guerra, la objetiviza en una fórmula cerrada y, con ello, naturaliza su sentido. No importa qué se hizo, sino lo que se dice que se hizo; la palabra como acto de habla vence a la acción. Así como sucedió con las declaraciones de los excomandantes en Argentina a partir del Juicio a las Juntas, la reinterpretación se vuelve performativa para cerrar de

forma definitiva el pasado dictatorial (VV.AA., 2019). Volvemos a traer el testimonio del exjefe operativo de la policía bonaerense, Miguel Etchecolatz, desarrollado en su libro *La otra campana del nunca más*, en tanto ejemplo del uso del discurso como estrategia también de combate:

Juntos demostraremos al mundo nuestra capacidad de hacer y de dar, de solidaridad, de amor por todos los hombres del mundo, al amparo de nuestra condición de hombres libres, dispuestos a defender nuestro estilo de vida, nuestra condición de cristianos, nuestro sistema de gobierno. (1988: 10)

No es aleatorio que ambas declaraciones, intra y extra textuales, se puedan asociar tan fácilmente. Los discursos sociales estaban presentes y disponibles bajo la misma condición de emergencia histórica. Como respuestas a otras respuestas, lo simbólico provoca un efecto social y político. Mientras del lado de Etchecolatz se busca legitimar una práctica y una forma de ver la “lucha antsubversiva”, el cuento de Gardini demuestra su contradicción e invalidez mediante su enfoque irónico. Esto se hace manifiesto con la narración del final. La grandeza y honor, que según el ejército los representa, llevan a que ambos bandos decidan volver a la “normalidad” mediante el uso del método tradicional del combate, para el alivio del resto de la civilización. Se debía “rememorar los horrores de la guerra psi y celebrar las virtudes del derramamiento de sangre” (Gardini, 1983a: 25), transmitidas ahora por corresponsales de todo el mundo a la televisión y radio para goce de su audiencia.

En “Escalada”, la aparición de diferentes discursos enmarca y mediatiza la lucha armada. Es ella la que busca establecer la hegemonía y aceptabilidad del operativo bélico, que es constantemente puesto en duda con el uso de la ironía y la ridiculización de la autoridad de las Fuerzas Armadas y de los medios.

La búsqueda por legitimar un régimen militar, esta vez mediante el acto discursivo y el artificio de un gran esquema espectacular, está representada también en el cuento “Días felices en Tiempomuerte” de *Sinfonía Cero* (1984). Aquí la asociación entre palabra e imagen será central para la difusión y establecimiento de un sistema político-social alternativo. Tiempomuerte se trata de una sociedad artificial que fue creada como respuesta al avance de la militarización alrededor del mundo. El lector ingresa a ella mediante el viaje de un corresponsal a este territorio, quien tiene como objetivo filmar la conformación de un proyecto social “puro”,

llevado a cabo por un gobierno militar mediante un golpe de Estado. Mientras el periodista pretende, inicialmente, documentar las falacias o percibir las contradicciones del gobierno, el ejército hará uso de esta visita para difundir sus ideas y demostrar la perfección de un sistema homogéneo; como le aclara uno de sus incursores: “Nosotros hemos concebido la idea grandiosa, *sinfónica*, si usted me permite la expresión, de un *universo maravillosamente uniforme*, donde todos acatarán las mismas leyes” (Gardini, 1984a: 29. La cursiva es propia). Durante todo el cuento, los militares utilizarán al periodista como audiencia de su gran pieza musical, lo bombardearán de argumentos y de imágenes perfectamente articuladas para la difusión e internalización de una idea: el empleo del miedo como estímulo permite el acatamiento de las normas. En palabras del polemista del gobierno: “Nuestra materia prima es la violencia, la imagen de la violencia. En pocos lugares del mundo existe en estado puro, como aquí” (1984a: 30). Es esta asociación de violencia y miedo la que llevará a realizar diariamente fusilamientos o acumular cadáveres como escombros de ciudad y a erigir un escenario de humo y explosiones, atravesado por el asedio de helicópteros militares. Y, a su vez, a utilizar *vuelos de la muerte* de sus prisioneros, estrategia con claras resonancias históricas, como método de exterminio, “los arrojamos desde el aire. Es un procedimiento de rutina: no hay como los gritos de los compañeros que caen para desalentar a los otros, y de paso reconocemos el terreno sin recibir fuego antiaéreo” (1984a: 41), explica el polemista. Cabe destacar que esta sucesión de imágenes cíclicas, que al periodista le recuerdan a otras ya conocidas mundialmente, no son consecuencias de una búsqueda de sometimiento de un verdadero foco subversivo, sino más bien la insistencia en crear un efecto. Cada imagen y acontecimiento están pensados en su detalle, tal como en un set cinematográfico, para sumar al gran espectáculo del sistema bélico como una experiencia audiovisual que debe ser vivida para ser asimilada. Como explica el periodista, “la escenografía era todo, y de pronto me alegré de que el ojo inocente de mi cámara tuviera a su disposición un espectáculo tan bien montado” (1984a: 34). Las ideas del régimen se transmiten desde una experiencia integral y se repiten en la televisión, en los diarios y en el cine con mensajes subliminales. El objetivo es generalizar e internalizar el acatamiento del orden a partir de la autoanulación. La individualidad de la persona no importa más que en su pertenencia a una gran obra, en la que cada pieza debe funcionar en pos de

la trascendencia del grupo. Es por esta razón que cada secuencia de lo que se vive es repetida cíclicamente, la cara de cada militar es similar entre sí, los corresponsales son repetición de otros corresponsales, los gritos son ecos de otros gritos. Tal como adelanta el nombre del territorio, se trata de un microcosmos en el que la progresión del tiempo ha muerto. Sólo a través de esta perfección perversa es posible naturalizar y erigir un ejército disciplinado e invencible. Es por ello que la creación de un “enemigo necesario”, los fusilamientos y la violencia, son indispensables. Para el éxito del golpe de Estado, se construye un acto discursivo ideológico integral para enraizar la aceptación de sus bases; así como explica Elizabeth Jelin:

Los vencedores interpretan su accionar y el acontecimiento producido en términos de su inserción en un proceso histórico de duración más larga. Ya las proclamas iniciales y la manera como el acontecimiento es presentado a la población expresan un sentido del acontecimiento, una visión generalmente salvadora de sí mismos. (2002: 44)

Es por esta razón que los ciudadanos no ven en el sometimiento una dominación de un régimen despótico, sino que lo entienden como una entrega, un sacrificio necesario para el bien futuro del sistema, efecto directo de la internalización del discurso difundido por las Fuerzas Armadas.

Si bien cada parte de este ejército invencible acata esta lógica y hasta el periodista que narra la historia parece al final volverse parte de ese sistema, la visión optimista de la metodología y bases del régimen estará puesta en duda constantemente. En primer lugar, ya desde el título del cuento, el uso del oxímoron (felices/muerte) nos introduce en un relato de confluencias irónicas y escenarios que se desvían de toda lógica de lo que se entiende por “normal”. Por otro lado, la caracterización del propio ejército de su gobierno como “sinfónico” indefectiblemente lleva al lector a asociarla con el título que enmarca al libro en su totalidad, *Sinfonía cero*.¹⁵⁵ Este “cero” irrumpe para destronar esa idea. El conjunto del libro va a transgredir ese argumento de la homogeneización del régimen, no sólo

¹⁵⁵ No es aleatorio que un gobierno totalitario y despótico sea definido como “sinfónico” y en sus novelas posteriores un sistema de dominación cósmica sea nominada como “Eufonía” (dos composiciones musicales que hacen del orden y la combinación perfecta su estructuración). El tema de la música aparece fuertemente en los textos de Gardini y merece un análisis independiente, que excede el desarrollo de esta tesis.

mediante el uso irónico y la burla, sino también a partir de una propuesta por lo heterogéneo y lo abierto.

Para una mejor comprensión, caractericemos la estructura de la obra. El libro se divide en dos grandes partes: la primera, “Días felices”, está compuesta de 6 cuentos individuales, y una segunda, conformada por una novela llamada “Sinfonía cero”, en la que veíamos que cada capítulo tenía un género divergente y se entrecruzaba en una gran Historia acerca de la Llanura, un universo caótico, impreciso e imposible de controlar, que es descrito como:

un lugar desierto, pero no necesariamente una llanura. (Tampoco era necesariamente un lugar desierto.) Muchos seres de otras épocas, y aun de otros mundos, quizá la habían visitado o descubierto antes. [...] La Llanura se extiende a lo ancho y a lo largo del universo: es una gran extensión plana, paralela al resto del universo, que es curvo. *Esto es una paradoja, o un disparate, pero quizá no haya otro modo de describirlo.* (Gardini, 1984a: 130. La cursiva es propia)

Traemos a colación este espacio escurridizo como la oposición narrativa directa de Tiempomuerte. El libro entero contrapone uno al otro; la homogeneidad frente al caos, la fórmula fija frente a lo indescriptible. El predominio narrativo de uno sobre otro se profundiza con los dos “cierres” del libro. En el capítulo decimotercero llamado “Finale”, una orquesta busca estrenar su obra titulada *Sinfonía cero*, pero la Llanura no se lo permite; los instrumentos no pueden vencer el sonido del silencio del desierto y del viento incesante, por lo que uno de los compositores queda solo, “tratando de levantar las hojas pentagramadas que volaban por todas partes desperdigando su Sinfonía cero” (1984a: 220). Por otro lado, el cierre “final” del libro de Gardini llegará con el capítulo dieciséis, titulado “Coda” (nombre del final de una pieza musical), cuya historia no sólo genera un efecto circular de una trama que busca recomenzar,¹⁵⁶ sino que el relato mismo rompe con la expectativa de una terminación conclusiva; por el contrario, éste imposibilita cualquier sensación de completitud o totalidad.

¹⁵⁶ Tanto el comienzo como el final de *Sinfonía cero* se marcan con la repetición *diferente* de una frase: “Mamá empezó a seguir a Teresa sin miedo, seguro de que pronto otros la seguirían a ella” (1984a: 130) / “Siguió al gato sin miedo, seguro de que pronto otros lo seguirían a él” (1984a: 228). Ambos viajes están unidos con la historia de la Llanura, su llegada y continuación, en un cosmos infinito y abierto.

Por último, también se verá la relegación de la homogeneidad bélica en la representación que hace Gardini de los militares que aparecen en el territorio de la Llanura. Como sucedía en otros cuentos, la visión irónica permite contradecir e invalidar la imagen de superioridad moral que pretenden poner en circulación las Fuerzas Armadas. En este caso, la figuración burlesca, al estilo de una caricatura, permitirá degradar la perspectiva del militar como autoridad máxima. “La caricatura es un método de rebajamiento de lo sublime que permite presentar como ordinario aquello que pretende ser extraordinario, solemne y está investido de autoridad” (Burkart y Cossia, 2010: 3). Este rebajamiento se ve en el capítulo “Las noticias del día”. Entre la clientela de un quiosquero que vende diarios del pasado, se representa un coronel que ve en un accidente automovilístico aleatorio el sabotaje y una nueva campaña de sus enemigos; en actitud paranoica, el militar explica: “Es una campaña de infiltración lenta para destruir nuestros valores espirituales, para atentar contra un estilo de vida. Usted sabe, la guerra está en todas partes” (Gardini, 1984a: 162). Este tipo de discurso que las Fuerzas Armadas, tanto en la realidad intra como extratextual, habían construido alrededor de la figura de sus enemigos (llámese subversivos, shingos, Gregorio, etc.) y sus brotes peligrosos, halla en este capítulo una conformación irrisoria, reforzada por la incredulidad del vendedor, que conoce el carácter alucinatorio de esas afirmaciones. Por otro lado, en el capítulo “Un estilo de vida”, vuelve a aparecer el mismo coronel en un enfrentamiento armado contra lo que parece ser un insecto deforme. El despliegue de toda una artillería, junto con proyectiles y tanques, más que retratar la grandeza de un ejército, manifiesta la necedad e insensatez de un objetivo inválido e incoherente, en el que el ejército se mantiene pese a la futilidad de su tarea. Por último, en “Veleidades de un vencedor”, nuevamente el coronel se vuelve a mostrar desde la actitud caprichosa e infantil de un hombre que quiere inmortalizar su victoria en los ecos que se generan en la Llanura, a partir de crear otra campaña en busca de otra Ciudad de los Ecos, ya que la única conocida del territorio era la que ellos mismos habían destruido.

En todos estos ejemplos la actitud obstinada, paranoica y caprichosa de un representante de los rangos superiores de las Fuerzas Armadas ridiculiza sus proyectos y su autoridad como figura competente o de fuente de información válida y sustentada. El libro integral de Gardini busca, entonces, desde diferentes estrategias narrativas, remarcar la pobreza del artificio de la *sinfonía* militar ante la perfección

de la improvisación y la arbitrariedad de lo heterogéneo. Apostar por el caos creativo, que vimos representado en *El Libro de las Voces y Vórtice* asociado a las teorías de Ilya Prigogine, creemos es una forma simbólica de resolver las contradicciones externas presentes dentro de los textos. La propuesta por la apertura, lo dislocado y alternativo, manifiesta un intento democratizador de apostar por los discursos heterogéneos y múltiples.

Aunque en esta última sección nos hemos enfocado sobre todo en “Escalada” y en *Sinfonía cero*, en todos los cuentos bélicos analizados, los discursos de los oficiales y coroneles aparecen como un acto de habla que busca posicionarse como certeza, y en los que mediante su performatividad se desea crear un efecto en sus receptores: la naturalización e internalización de la lógica militar. Cabe destacar que, en novelas como *Los ojos de un dios en celo* y *Vórtice*, los discursos propulsados por los regímenes hegemónicos se sostendrán, ya no desde la Patria o Nación, sino desde la globalización y los grandes ideales del neoliberalismo. Esto se ve en la lógica que tiene internalizada inicialmente Vera Bauer, una de las concejales del régimen de la Eufonía de *Vórtice*, quien termina por desecharla finalmente al descubrir el artificio del sistema. Como explica en la novela, “usó con elocuencia las viejas palabras –*beneficios, mercados, horizontes, virtudes, civilización*–, aunque ahora sabía que eran vacías” (2002: 199. La cursiva es propia).

En esta última sección, nos propusimos analizar la construcción monológica de los discursos de las Fuerzas Armadas como actos de habla que dicen, a la vez que hacen, una performatividad de lo real. En ellos vimos la apelación a los ideales tradicionales de la patria para convencer y validar sus guerras psicológicas, fusilamientos y hasta el arrojamiento de sus enemigos desde el aire. En palabras de Marc Angenot, “la coerción material más desnuda va acompañada de símbolos, eslóganes y justificaciones” (2010: 66). Y es en estas justificaciones del ejército en donde vimos sus intentos de objetivar y naturalizar su validez y lógica militar. Sin embargo, estas fórmulas fijas en la obra de Gardini se vacían de sentido y caen por su conformación ridícula, contradictoria e incoherente. La apuesta narrativa del autor por una estructura abierta, de una polisemia interpretativa con carácter heterogéneo y múltiple, simbolizada especialmente en la Llanura, rompe cualquier intento de perpetuar los argumentos de superioridad y nacionalismo de las Fuerzas Armadas. Así como en otros casos de la producción local de los años 80, frente aquellos que

pretendían “fijar sentidos para una sociedad que debía ser reeducada en ellos, el discurso del arte y la cultura propone un modelo formalmente opuesto: el de la pluralidad de sentidos y la perspectiva dialógica” (Sarlo, 2007 [1987]: 328). En la obra de Gardini, frente al orden de la sinfonía, entonces, sólo resta crear piezas musicales abiertas, aleatorias, plagadas de cortes y voces discordantes, para hacer de la arbitrariedad una propuesta democratizadora.

4.4. Conclusión

En la literatura argentina de los años 70 y 80, ante un escenario de violación de los derechos humanos e incertidumbre, la crítica remarcó la aparición constante del interrogante “¿cómo narrar lo vivido?” (Reati, 1992; Piña, 1993; Dalmaroni, 2004; Sarlo, 2007 [1987]). Ya sea desde la decisión sobre los puntos de vista, el enfoque, las temáticas tratadas, los personajes y la estructura narrativa, la experiencia simbólica de las novelas y cuentos nos devuelve operaciones que hacen de la desarticulación y la ruptura la única alternativa para narrar lo vivido. Como esos mismos críticos han señalado, entre las estrategias más elegidas en ese corpus de obras se destacan: la metáfora y la metonimia, el desplazamiento, el humor y la caricatura, la ironía, la novela policial, el revisionismo histórico, la sexualidad y el uso de códigos extralingüísticos, como fue el cine; todas estrategias que se construyeron desde lo fragmentario, lo heterogéneo, lo abierto y lo irreal. Como ya vimos, esta particularidad narrativa no solo hablaba de una experiencia de escisión colectiva, y de una censura contundente por parte del gobierno, sino que también mostraba la distancia con respecto a un discurso monocorde y cerrado erigido por las Fuerzas Armadas; lejos de la construcción de un discurso autoritario y unívoco, estos textos se conformaron desde el quiebre y la multiplicidad de sentidos.

Y es dentro de estas condiciones de emergencia y particularidad narrativa, donde quisimos inscribir la producción bélica de Carlos Gardini de los años 80. Como una “discursividad otra”, los cuentos que analizamos nos han ayudado a ver la otra cara discursiva e ideológica de los hechos y actores representativos del régimen hegemónico. Mediante el uso de la ironía, la heterogeneidad, la fragmentación y, sobre todo, de la contradicción, estos relatos han dado cuenta de la desconfianza e inverosimilitud en la que había caído la racionalidad militar en su momento de

producción. Y, por otro lado, han demostrado que la simplificación de lo real es también una estrategia de control político.

Coincidimos con Arjun Appadurai cuando afirma: “la imaginación es un escenario para la acción, no sólo para escapar” (2001: 23). A través de todo el capítulo, hemos visto cómo la producción literaria del autor argentino ha servido para desarticular discursos e ideas presentes en el momento de su escritura. Ya sea acerca de las figuras de los militares, en sus diferentes rangos, los discursos oficiales sobre la guerra y la “limpieza de la sociedad”, o sobre la globalización, la criminalidad, las villas y la policía en la década de 1990. Los cuentos y novelas de Gardini, en sus diferentes épocas, se pueden entender como comentarios críticos a discursos históricos asimilados y difundidos en su momento de emergencia. Su coincidencia con otras representaciones literarias locales, tanto en los años 80 como en los 90 y los 2000, nos habla de cómo “la literatura intentó (e intenta), más que proponer respuestas articuladas y completas, rodear ese núcleo resistente y terrible que podía denominarse de lo real” (Sarlo, 2007 [1987]: 350).

Cerramos este último capítulo para reafirmar la necesidad de mantener el vínculo entre cultura y poder como objeto de estudio, ya que “la búsqueda de mediaciones, de vías diagonales para gestionar los conflictos, da a las relaciones culturales un lugar prominente en el desenvolvimiento político” (García Canclini, 1990 [1989]: 326). Frente a la continuidad de una realidad histórica extratextual escurridiza y homogeneizante, donde los actos de habla sostenidos en ideales patrióticos sirven aún como base para la dominación, el sometimiento y la desigualdad social, debemos mantener presente el rol político de la cultura en defensa del pluralismo y la democracia.

Conclusión

En el transcurso de nuestra investigación hemos buscado adentrarnos en la obra del escritor argentino Carlos Gardini, una figura que ha quedado relegada en el ámbito académico. Adoptando un enfoque a la vez sociológico, historiográfico y de análisis literario, llevamos adelante un estudio comparativo de dos etapas del autor: su producción en los años 80 y aquella narrativa que fue publicada entre la década de 1990 y el comienzo del siglo XXI. El cotejo de ambos períodos nos permitió identificar la apuesta de Gardini por establecer una “visión concéntrica” en su obra; una observación especial que el escritor define en su novela *Vórtice* como “el arte de discernir la realidad capa por capa (que) permitía vislumbrar imágenes debajo de esas imágenes” (Gardini, 2002: 60). Esta visión *reveladora* es la que asociamos a un tipo de percepción oblicua que conforma el autor en su narrativa con respecto a la realidad tanto intra como extratextual, en su búsqueda por cuestionar y reconstruir las categorías de lo “normal” y lo “real”. A esta finalidad literaria la vinculamos directamente con la apelación al género fantástico, en sus diferentes modalidades, gracias al punto de vista extrañado y cuestionador que establece la “literatura de lo insólito” (Abraham, 2017) con respecto a un “paradigma ausente” (Angenot, 1979). A propósito de los modelos teóricos y cognitivos con los que dialoga Gardini en su obra, pudimos rastrear: el modelo mecanicista, doctrinas político-sociales, la teoría clásica de la termodinámica y también paradigmas religiosos.

Por otro lado, identificamos que el autor no sólo recurrió al género fantástico para cuestionar los diferentes paradigmas de lo real, sino que acudió también a diversas estrategias narrativas disruptivas, como una textualidad híbrida y transgresora, la apelación a códigos extralingüísticos-como el cine-, y el uso de la ironía para representar discursos, figuras y convenciones hegemónicos.

El análisis de la “visión concéntrica” a lo largo de su obra nos sirvió como un eje transversal para identificar continuidades en las temáticas y preocupaciones literarias, y también transformaciones en sus cuentos y novelas, que asociamos con un desarrollo artístico y con cambios sociohistóricos.

Por otra parte, la comparación de sus dos etapas nos permitió detectar una variación en el “valor de su obra” (Bourdieu, 1991) dentro del campo literario y

respecto al mercado editorial local. Mientras en la primera década veíamos la reseña de sus libros y la publicación de sus cuentos en la prensa gráfica consagrada del momento, ya sea en diarios como *Clarín*, *La Nación* y *Buenos Aires Herald* o en revistas como *Crisis* y *Babel*, en el resto de su trayectoria, por lo general, su producción se vio relegada a revistas especializadas de ciencia ficción o a la necesidad de recurrir a editoriales extranjeras para poder ser publicada.

Con respecto a los medios de publicación de su obra, hemos desarrollado en el capítulo 1, la apelación del autor a diferentes soportes tanto como un modo de divulgación de su narrativa y un espacio en el que fomentar su trabajo de traductor, como un lugar de posible debate literario. El análisis de revistas como *El Péndulo* y *Minotauro segunda época* nos permitió dar cuenta del rol crucial que ocupan estos medios para la construcción de una “formación cultural” (Williams, 1982 [1981]) en torno a una propuesta literaria; esto ha sido especialmente relevante en el caso de un género marginal como es la ciencia ficción argentina, que se ha divulgado, examinado y conformado por fuera de las “instancias legítimas de legitimación” (Bourdieu, 2002 [1966]), como las escuelas o la academia. En este análisis fueron fundamentales los aportes de Marcial Souto en nuestra entrevista, ya que nos permitieron dar cuenta de los respectivos grados de informalidad y profesionalismo con que sostuvo ambas revistas, junto con los propósitos literarios que guiaron las decisiones editoriales.

El análisis de los géneros, en el capítulo 2, nos llevó a detectar la propuesta narrativa de Gardini de crear un “antigénero”. Esto se vio reflejado en la búsqueda del autor por hacer de su obra una escritura híbrida y bastarda, que sobrepasara los encasillamientos; finalidad que vimos representada en la apelación a diferentes “literaturas de lo insólito”, como el fantástico, el maravilloso, el realismo mágico, el surrealismo y la ciencia ficción, especialmente en los cuentos de la década del 80. Por otro lado, detectamos cómo el valor intelectual del Primer Concurso de Cuento Argentino fue el que terminó por generar la identificación editorial del autor como representante modelo de la ciencia ficción argentina en la primera etapa de su obra, pese a la hibridez genérica de sus cuentos.

Respecto de su propuesta de desarrollar una literatura bastarda, analizamos que este objetivo no fue un rasgo excepcional de la obra de Gardini, sino que estuvo en consonancia con la propuesta editorial de las revistas en las que colaboró.

Asimismo, gracias a la lectura de diferentes estudios críticos sobre la ciencia ficción argentina (Capanna, 1985; Martínez, 2009; De Rosso, 2017; Kurlat Ares y De Rosso, 2021), pudimos demostrar cómo esta hibridez aparece como un aspecto identitario de la región. La mezcla genérica, los límites borrosos y el carácter rupturista fueron una marca que estuvo inherentemente vinculada en el país con una tradición literaria particular, alrededor del fantástico borgeano y las fantasías científicas heterodoxas del siglo XIX, y la traducción de autores extranjeros que construyeron su literatura en la experimentación y el cruce de fronteras genéricas.

La identificación de una narrativa híbrida y bastarda como características típicas tanto de la obra de Gardini como de otros autores de la ciencia ficción, nos permitió arribar a dos consideraciones analíticas: la primera, la necesidad de continuar y fomentar el desarrollo de estudios críticos que mantengan un enfoque historiográfico y localista, que sobrepase los estereotipos y parámetros ajenos. Y, por otro lado, la obligación que se tiene de repensar los vínculos de poder que acompañan a las etiquetas dentro del campo académico y el mercado editorial al momento de legitimar una producción literaria. En palabras de Pierre Bourdieu: “los actos o los juicios culturales encierran siempre una referencia a la ortodoxia” (2002 [1966]): 37). Y la asociación de Gardini, pero también de otros escritores, con la ciencia ficción no sólo generó la limitación a una posición marginal dentro del campo y los estudios literarios, sino también una indiferencia por parte de las editoriales locales.

En el capítulo 3, analizamos la apuesta del autor por lo rupturista y heterogéneo, pero ya no desde su utilización híbrida de los géneros, sino desde la apelación al fenómeno cinematográfico. Comenzamos por analizar cómo el cine se volvió la experiencia moderna por antonomasia, debido al efecto de transformación de la temporalidad y a su representación de lo simultáneo (Hauser, 1951). Vimos que esto llevó a un cambio de estructura mental que pasó de lo lineal, lo causal y total, a la experimentación de la realidad a partir de lo fragmentario, lo heterogéneo y el montaje de imágenes. En el caso de la literatura de Gardini, encontramos que el empleo de recursos, temas, referencias y estrategias del cine, le permitió crear narrativas dislocadas y transgresoras, con las que creó un archivo cultural común con su posible lector y, sobre todo, evidenció el carácter artificial de lo real mediante la experimentación formal. Al cotejar la aparición del fenómeno cinematográfico en la

obra de Gardini con respecto a su presencia en otros escritores argentinos (Cozarinsky, 1974; Speranza, 2000; Saïtta, 2008; Fontana, 2009; Oubiña, 2009 2010; Zavaleta Balarezo, 2010; Colón Rodríguez, 2015; Aguilar y Jelicié, 2016), pudimos identificar cómo el cine sirve en la literatura como una estrategia disruptiva formal que permite desarrollar una versión de lo real, que se vea reflejada en la escritura. En el caso de la narrativa de Gardini, este paradigma de lo *real* estuvo sostenido, sobre todo, por la filosofía taoísta y la teoría científica de Ilya Prigogine.

Por otra parte, mediante nuestro enfoque sociológico, asociamos la presencia del cine en Gardini no sólo a cuestiones artísticas, sino también a un fenómeno común de la época en escritores argentinos: el uso de “modalidades oblicuas”, durante la dictadura militar, como recursos literarios (Sarlo, 2007 [1987]; Piña, 1993) que permitieran superar los paradigmas conocidos y representar el sentido de ruptura, multiplicidad y fragmentación de una realidad que quebraba cualquier parámetro lógico normal.

Es esta concepción del fenómeno cinematográfico, no sólo como intrínsecamente rupturista, sino como percepción alterna de la realidad, lo que llevó a que este arte cobrara centralidad dentro de la obra de Gardini. En su narrativa, es fundamental la apuesta por una “visión concéntrica”, que permita ver más allá de lo aparente y establecer conexiones subyacentes; un tipo de mirada que vimos que el autor asocia sustancialmente con el cine.

En el capítulo 4, nos detuvimos a analizar los diálogos de la obra de Gardini con el contexto sociopolítico de su escritura. Para ello, llevamos a cabo un cotejo de las figuras y escenarios más representados en su narrativa de los años 80 y en sus novelas de la década del 90 y 2000. En primer lugar, nos encontramos con que, durante la dictadura y el período de transición democrática, aparecieron mayormente figuradas las esferas de poder de las Fuerzas Armadas, espacios de conflicto bélico y una apelación a prácticas discursivas en torno a un ideario patriótico y de épica nacionalista. Para dar cuenta del modo de representación de estas figuras, nos centramos especialmente en la presencia del ejército, en sus distintas jerarquías, y en un actor diferenciado dentro del mismo: el combatiente que asociamos al soldado de Malvinas. Con respecto a los primeros, sobre todo a los cargos superiores de las Fuerzas Armadas, identificamos una representación marcada por el uso del tono irónico, la muestra de una contradicción entre sus discursos y la realidad, y la

concepción de la lucha armada como un “estado de excepción” (Agamben, 2006 [1995]), circular y sin conclusión. Con respecto a los segundos, notamos una figuración diferente, especialmente en el cuento “Primera línea”, ya que se mostraba que los soldados no luchaban por un ideal, sino por una obligación que los excedía. En este tipo de combatientes, vimos una recurrente representación de una sensación de aislamiento, de una búsqueda por sobrevivir y un quiebre de ilusiones, que se enfrentaba con el imaginario patriótico y exitista del resto del ejército.

El análisis de la representación de ambas figuras de las Fuerzas Armadas en la narrativa de Gardini, en diálogo con su contexto de producción, nos permitió dar cuenta de la otra cara discursiva e ideológica de los hechos y actores representativos del régimen hegemónico castrense. Por otra parte, al examinar la figuración del ejército y, posteriormente, sus discursos, pudimos identificar como estrategias de control y justificación política: la simplificación de lo real y el acto de habla como reinterpretación performativa; dos metodologías que no sólo asociamos a los personajes de los cuentos del autor, sino también a los discursos presentes en la realidad extratextual argentina de la época.

Desde un análisis integral de personajes, discursos, recursos narrativos y contexto sociopolítico, pudimos concluir que la apuesta literaria del autor por construir estructuras abiertas, de una polisemia interpretativa y de carácter heterogéneo y múltiple, estuvo en vínculo directo con una propuesta democratizadora de romper con estructuras homogéneas y totalitarias, que asociamos con las Fuerzas Armadas. A la contraposición narrativa del orden sinfónico frente al caos creativo no sólo vinculamos con un fin artístico e ideológico, sino que también vimos en ella el inicio de un paradigma científico, que será central en la etapa posterior, la teoría de Ilya Prigogine.

Luego de la presencia protagónica del ejército durante los años 80, notamos cómo con el advenimiento del nuevo milenio, y el cambio de coyuntura local, Gardini comenzó a retratar nuevas figuras y espacios. Como representantes de las esferas de poder, aparecieron los gobernantes y la policía, ambos configurados desde la corrupción, el abuso de poder, la violencia y la discriminación. Hallamos también como novedad la aparición de las villas miseria como “estados de excepción”, símbolos de la marginalidad y contradicción cultural de las políticas neoliberales. Asimismo, Gardini empezó a erigir un enfrentamiento narrativo entre los universos

sostenidos en la globalización y aquellos basados en la tradición y el localismo; una dicotomía que asociamos nuevamente a los efectos del neoliberalismo. Por otra parte, identificamos la potencialidad política de la ciencia ficción como un género que tiene como objetivo “desfamiliarizar y reestructurar nuestra experiencia de nuestro propio presente” (Jameson, 2005: 286); una finalidad que le permitió al autor poner en evidencia el carácter histórico y convencional de diferentes estructuras de poder.

Analizar las transformaciones y continuidades en ambos períodos de Gardini nos sirvió para remarcar el carácter social y político de su narrativa, y dar cuenta del vínculo inherente que tiene el contexto sociohistórico con su producción literaria. Asimismo, entender el carácter socialmente simbólico de su obra nos permitió un ingreso oblicuo a un archivo cultural de tres períodos políticos indispensables para ahondar en la historia argentina. Por otra parte, pudimos establecer la necesidad de continuar con un acercamiento sociológico de la literatura para identificarla como un espacio de intervención política.

Debido a los recortes analíticos necesarios que tuvimos que realizar para llevar a cabo esta tesis, quedaron aún muchas aristas por recorrer. No sólo se mantiene como una propuesta ampliar los estudios sobre la figura de Carlos Gardini y de su obra, especialmente la que va desde el 2002 hasta el 2016, sino que también nuevas indagaciones posibles se han abierto con esta tesis, que no hemos podido examinar, como la presencia de la música como tema y recurso narrativo. También podría hacerse un examen detallado de la figura del *predestinado* en la literatura, buscar posibles tradiciones locales y su figuración en las novelas de Gardini a partir de los años 90. La obra de este escritor es un terreno sumamente fértil para los estudios literarios, no sólo por el diálogo particular que entabló con la tradición literaria argentina, sino también por sus innovaciones genéricas y su intervención sostenida en la prensa gráfica.

Esperamos que estas páginas hayan contribuido con una aproximación crítica a la obra de un autor, aún poco explorada, y que hayan podido devolverle a Carlos Gardini la significancia y el reconocimiento que merece dentro del campo literario argentino.

Listado bibliográfico

● Bibliografía primaria

1- Libros

- Gardini, Carlos. (1983a). *Mi cerebro animal*. Buenos Aires: Minotauro.
- (1983b). *Primera línea*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1984a). *Sinfonía cero*. Buenos Aires: Riesa.
- (1984b). *Juegos malabares*. Buenos Aires: Minotauro.
- (1988). “La era de Acuario”. *Historia de la fragua y otros inventos*. Buenos Aires: Ultramar.
- (1994 [1988]). *Cuentos de Vendavalía*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (2004 [1996]). *Los ojos de un dios en celo*. Buenos Aires: Página 12.
- (2004 [2001]). *El Libro de las Voces*. Buenos Aires: Página 12.
- (2002). *Vórtice*. Madrid: Transversal.

2- Revistas y periódicos

- Gardini, Carlos. (1978). “Los monstruos”. *Suplemento cultural de La Opinión* (julio).
- (1982). “Cesarán las lluvias”. *El Péndulo*. 2da época, n° 10 (noviembre); pp. 21-23.
- (1983). “Los muertos”. *Minotauro*. 2da época, n° 3 (septiembre); pp. 111-115.
- (1984). “El sinuoso camino de la libertad”. *Minotauro*. 2da época, n° 7 (agosto); pp. 123-115.
- (1985). “Hawskville”. *Minotauro*. 2da época, n° 10 (septiembre); pp. 9-19.
- (1985). “En el desierto”. *Clarín* (julio).
- El Péndulo* (1979; 1981-1982; 1986-1987). Buenos Aires: De la Urraca. [<https://ahira.com.ar/revistas/el-pendulo/>](https://ahira.com.ar/revistas/el-pendulo/)
- Minotauro*. 2da época. (1983-1986). Buenos Aires: Ediciones Minotauro. [<https://ahira.com.ar/revistas/minotauro-2da-epoca/>](https://ahira.com.ar/revistas/minotauro-2da-epoca/)
- El Péndulo Libros* (1990-1991). Buenos Aires: De la Urraca. [<https://ahira.com.ar/revistas/elpendulo-libros/>](https://ahira.com.ar/revistas/elpendulo-libros/)

- **Bibliografía secundaria**

- Abraham, Carlos. (2017). "Las literaturas de lo insólito. Una tipología". *Revista Iberoamericana*, vol. LXXXIII, núm. 259-260; pp. 283-304. (abril-septiembre)
- (2018). *Las revistas argentinas de ciencia ficción*. Madrid: La biblioteca del Laberinto.
- Agamben, Giorgio. (2006 [1995]). *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos.
- (1996). "Polizia sovrana". *Mezzi senza fine*. Torino: Ballati Boringhieri.
- Agger, Ben. (1991). "Critical Theory, Poststructuralism, Postmodernism: Their Sociological Relevance". *Annual Review of Sociology*, vol. 17; pp. 105-131.
- Aguilar, G.; Jelicié, E. (2016). *Borges va al cine*. Buenos Aires: Librería.
- Alabarces, Pablo; Rodríguez, María Graciela. (2008). *Resistencias y mediaciones: estudios sobre cultura popular*. Buenos Aires: Paidós.
- Alazraki, Jaime. (1994). *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos.
- (2001). ¿Qué es el neofantástico? *Teorías de lo fantástico*. David Roas (Comp). Madrid: Arcos/Libros; pp. 265-282.
- Alberdi, Pilar. (2010). "Entrevista a Carlos Gardini". *Sobre literatura fantástica*. (julio)
<<https://sobreliteraturafantastica.blogspot.com/2010/07/entrevista-carlos-gardini.html>>
- Alfón, Fernando. (2021). "Borges ante la querrela de la lengua". *CHUY. Revista de estudios literarios latinoamericanos*, nº 11; pp. 195-211.
- Alonso, Alejandro. (1996). "Entrevista con Carlos Gardini". *Axxón* 78; pp. 126-135. (abril).
- (2017). "Carlos Gardini. El arquitecto de las palabras". *Página 12*. <<https://www.pagina12.com.ar/34255-el-arquitecto-de-las-palabras>>
- Alonso, Alejandro y Carletti, Eduardo J.. (2001). "Entrevista con Carlos Gardini". *Axxón* 109. (diciembre).
<<https://axxon.com.ar/rev/109/c-109GardiniUPC2001.htm>>

- Altamirano, Carlos; Sarlo, Beatriz. (1980). *Conceptos de sociología literaria*. Buenos Aires: CEAL.
- .(1993 [1983]). *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Edicial.
- Angenot, Marc. (1979). "The Absent Paradigm: An Introduction to the Semiotics of Science Fiction". *Science Fiction Studies*, n° 17, vol. 16, parte 1. <<https://www.depauw.edu/sfs/backissues/17/angenot17.htm>>
- .(2010). *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Appadurai, Arjun. (2001). *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Aranibar, Eduardo. (1984). "Phantasmagorical view of Malvinas war". *Buenos Aires Herald*; p. 8. (enero).
- Ashley, Mike. (2000). *The Time Machines. The Story of the Science-Fiction Pulp Magazines from the beginning to 1950*. Liverpool: Liverpool University Press.
- .(2005). *Transformations. The Story of the Science-Fiction Pulp Magazines from 1950 to 1970*. Liverpool: Liverpool University Press.
- .(2007). *Gateways to forever. The Story of the Science-Fiction Pulp Magazines from 1970 to 1980*. Liverpool: Liverpool University Press.
- .(2016). *Science Fiction Rebels. The Story of the Science-Fiction Pulp Magazines from 1981 to 1990*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Asimov, Isaac. (1982). "Los sueños de la ciencia ficción". *El Péndulo. 2da época*, n° 10; pp. 45-51.
- Aznar Pérez, M. (2016). "El niño centenario: notas sobre infancia, fantasía y surrealismo en Julio Cortázar". *Cartaphilus*, vol. 13; pp. 15-29.
- Bajtín, M. M.. (1999). *Estética de la creación verbal* (Tatiana Bubnova trad.). Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Baltodano, Gabriel. (2009). "La literatura y el cine: una historia de relaciones". *Letras*, n° 46. Costa Rica: Universidad Nacional.
- Barbero, Jesús Martín. (1991 [1987]). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, Cultura y Hegemonía*. México: Gustavo Gili.

- Barthes, Roland. (1999 [1957]). "El mito, hoy". *Mitologías*. México: Siglo XXI; pp. 108-139.
- Bastidas Pérez, Rodrigo. (2021). "Las revistas, una tensión entre la legibilidad y la innovación". *La ciencia ficción en América Latina* (Silvia G. Kurlat Ares y Ezequiel De Rosso eds.). New York: Peter Lang; pp. 71-81.
- Beceyro, Raúl; Saer, Juan José. (1990). "Sobre el guion cinematográfico". *Crisis*, 77; pp. 15-19.
- Benjamin, Walter. (2003 [1935]). *El arte en la era de la reproductibilidad técnica* (Andrés E. Weikert trad.). México D.F.: Editorial Itaca.
- Berger, Albert. (1977). "Science-Fiction Fans in Socio-Economic Perspective: Factors in the Social Consciousness of a Genre". *Science Fiction Studies*, nº13, vol.4, parte 3. <http://www.depauw.edu/sfs/backissues/13/berger13.htm>
- Berri, Jorge Urien. (1983). "Mi cerebro animal". *Criterio*, año LVI, nº1906; p. 391.
- Bessière, Irène. (2001 [1974]). "El relato fantástico: Forma mixta de caso y adivinanza". *Teorías de lo fantástico*. David Roas (Compilador). Madrid: Arcos/Libros; pp. 83-104.
- Borges, Jorge L. (1985a [1932]). "La postulación de la realidad". *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé; pp. 213-221.
- (1985b [1932]). "El arte narrativo y la magia". *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé; pp. 226-232.
- (2015 [1935]). *Historia universal de la infamia*. Buenos Aires: Debolsillo.
- Borrelli, Marcelo; Gago, María Paula. (2014). "Prepararse para un nuevo ciclo histórico": La revista *Somos* durante los primeros años de la dictadura militar (1976-1978)". *Revista de Investigación del Departamento de Humanidades y Ciencias Sociales*, Año 3, nº 5. Universidad Nacional de La Matanza; pp. 17-40.
- Bourdieu, Pierre. (2002 [1966]). *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Montessor Jungla Simbólica.
- (1991). "El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método". *Criterios*, nº25-26; pp. 20-42.

- (2015 [1992]). “Tres estados del campo”. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama; pp. 79-261.
- Brescia, Pablo. (2021). “¿Grandes esperanzas? La ciencia ficción latinoamericana y la (con)figuración del canon”. *La ciencia ficción en América Latina* (Silvia G. Kurlat Ares y Ezequiel De Rosso eds.). New York: Peter Lang; pp. 95-108.
- Burkart, Mara E.; Cossia, Lautaro. (2010). “El naufragio del Proceso: representación política de la dictadura en la revista HUM(R) (1982-1983)”. *Question*. La Plata, vol. 25; pp. 1-8.
- Cano, Luis C. (2006). *Intermitente recurrencia*. Buenos Aires: Corregidor.
- Capanna, Pablo. (1983). “Entrevista Pablo Capanna”. *Minotauro*. 2da época, nº 1 (abril); pp. 51-64.
- (1985). “La ciencia ficción y los argentinos”. *Minotauro*. 2da época, nº 10, (septiembre); pp. 43-56.
- (1966). *El sentido de la ciencia ficción*. Buenos Aires: Editorial Columba.
- (2004). “Prólogo”. *El libro de las voces*. Buenos Aires: Página 12; pp. 5-7.
- (2007). *Ciencia ficción, utopía y mercado*. Buenos Aires: Cántaro.
- (2018). “Argentina: la ciencia y la ficción”. *El taco en la brea*, año 5, nº 7, (mayo); pp. 104-113.
- Carnevale, Jorge. (1984). “De lo cotidiano a lo irracional”. *Clarín*. (febrero)
- Casetti, F.; Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film* (Carlos Losilla, Trad.). Barcelona: Paidós.
- CELS. (1981). “El caso argentino. Desapariciones forzadas como instrumento básico y generalizado de una política. La doctrina del paralelismo global. Su concepción y aplicación. Necesidad de su denuncia y condena. Conclusiones y recomendaciones. París”.
- <<https://www.cels.org.ar/web/publicaciones/la-politica-de-desapariciones-forzadas-de-personas/>>
- Colón Rodríguez, Larisa M. (2015). “El lenguaje cinematográfico en la literatura de Juan José Saer y Antonio Di Benedetto: los casos ‘Declinación y Ángel’ y

- ‘Sombras sobre vidrio esmerilado’’. *Confluenze*, vol. 7, nº 1. Bologna: Università di Bologna; pp. 213-224.
- Constantini, Francisco. (2020). “Fanzines, la otra historia de la ciencia ficción argentina”. *Cuarenta Naipes*; pp. 55-66.
- Córdoba Cornejo, Antonio. (2011). *¿Extranjero en tierra extraña? El género de ciencia ficción en América Latina*. Sevilla: Secretaría de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- (2021). “Alienígenas, mutantes, ciborgs, sujetos digitales: avatares de lo posthumano en la ciencia ficción latinoamericana”. *La ciencia ficción en América Latina*. (Silvia G. Kurlat Ares y Ezequiel De Rosso eds.). New York: Peter Lang; pp. 251-262.
- Cortázar, Julio. (1971). “Algunos aspectos del cuento”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 255; pp. 403-416.
- Cozarinsky, Edgardo. (1974). *Borges y el cine*. Buenos Aires: SUR.
- Dalmaroni, Miguel. (2004). *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina, 1960-2002*. Mar del Plata: Melusina; Santiago de Chile.
- De Diego, José Luis. (2003). *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo?: Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*. La Plata: Ediciones Al Margen.
- De Rosso, Ezequiel. (2017). “Una compulsiva fidelidad: sobre tres historias nacionales de la ciencia ficción”. *Revista Iberoamericana*, vol. 83, nº 259-260 (abril-septiembre); pp. 265-282.
- (2021). “El continuo de Nervo y el cansancio de la razón. Una hipótesis sobre la forma de la ciencia ficción latinoamericana”. *La ciencia ficción en América Latina* (Silvia G. Kurlat Ares y Ezequiel De Rosso eds.). New York: Peter Lang; pp. 19-31.
- Delgado, Leandro. (2012). “La resistencia inevitable: ciencia ficción argentina en la revista *El Péndulo* (1981-1987)”. *Mediálogos*, vol.2, nº 1; pp. 83-104.
- Eco, Umberto. (1970 [1962]). “Cine y literatura: la estructura de la trama”. *La definición del arte*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca; pp. 194-200.
- Elorduy, Carmelo. (1968). “Lao-tse y su concepto del ser supremo. Transcendencia del Tao”. *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, nº4; pp. 39-51.

- Erdal Jordal, Mery. (1998). *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*. Madrid: Vervuert Iberoamericana.
- Etchecolatz, Miguel. (1988). *La otra campana del nunca más*. Buenos Aires: Miguel Etchecolatz.
- FF.AA. (1983). *Documento final de la Junta Militar sobre la guerra contra la subversión y el terrorismo conceptos fundamentales*.
< <https://nsarchive2.gwu.edu/NSAEBB/NSAEBB85/830428%200000B044.pdf>>
- Fontana, Patricio. (2009). *Arlt va al cine*. Buenos Aires: Librería.
- Forcadell, María. (2009). “Representaciones e imaginarios sobre la pobreza: Villa miseria y subjetividad en la literatura argentina del siglo XX y XXI”. *All Theses and Dissertations* (ETDs).
<<https://openscholarship.wustl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1112&context=etd>>
- Foucault, Michel. (1979 [1971]). “Nietzsche, la Genealogía, la Historia”. *Microfísica del poder*. Madrid: Las Ediciones de La Piqueta; pp. 7-29.
- (1998 [1976]). *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Madrid: Siglo veintiuno editores.
- Franco, Marina. (2018). *El final del silencio. Dictadura, sociedad y derechos humanos en la transición (Argentina, 1979-1983)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Freud, Sigmund. (1996 [1919]). “Lo ominoso”. *Obras Completas*. (T. XVII). Buenos Aires: Amorrortu; pp. 215-251.
- Fuentes, Pablo. (1989). “Ciencia ficción en la Argentina: la extraña fuerza de los nuevos”. *Crisis*, n°67 (enero, febrero); pp. 66-69.
- Galeano, Diego. (2005). “Olvidos, denuncias y reformas. Apuntes sobre la cuestión policial en la Argentina”. IV Jornadas de Sociología de la UNLP. Plata, Argentina. La Argentina de la crisis: Desigualdad social, movimientos sociales, política e instituciones.
<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.6738/ev.6738.pdf>
- García, Guillermo. (1999). “El otro lado de la ficción: ciencia ficción”. *Historia crítica de la literatura argentina, vol. 10* (Noe Jitrik dir.). Buenos Aires: Emecé; pp. 313-340.

- García Canclini, Néstor. (1990 [1989]). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F.: Grijalbo.
- García Hernández, José Alejandro. (2020). “Cyberpunk y Berserk: consecuencias posthumanas en “Primera línea” de Carlos Gardini”. *QVADRATA. Estudios sobre educación, Artes y Humanidades*, 2(3); pp. 103-119.
- Gardini, Carlos. (1996). “Autoentrevista”. *Axxón* 78 (abril); pp. 112-119.
- Gaut vel Hartman, Sergio. (1989 [1985]). “Prólogo”. *Latinoamérica fantástica*, Uribe, Augusto (selec.). Barcelona: Ultramar.
- Giachetti, Bruno. (2013). “Al margen de la Ley. Representaciones de la marginalidad en la literatura argentina: Espacios sociales, marcos de legalidad y violencia”. IV Congreso Internacional de Letras.
- Gorodisher, Angélica. (1983). *Kalpa Imperial. Libro 2: El imperio más vasto*. Buenos Aires: Minotauro.
- Graziano, Martín E.. (2019). “La historia de la revista de ciencia ficción *El Péndulo*, a cuarenta años de su creación”. *Página 12*. (septiembre)
- Hantke, Steffen. (2014). “Military Culture”. *The Oxford Handbook of Science Fiction* (Rob Latham ed.). Oxford: Oxford University Press; pp. 329-339.
- Hauser, Arnold. (1951). “Bajo el signo del cine”. *Historia social de la literatura y el arte* (Tovar y Varas-Retes trads.). Editor digital Yorik.
- Haywood Ferreira, Rachel. (2008). “Back to the Future: The Expanding Field of Latin-American Science Fiction.” *Hispania*, vol. 91, nº 2; pp. 352-362.
- (2011). *The Emergence of Latin American Science Fiction*. Connecticut: Wesleyan University Press.
- Horkheimer, M; Adorno, T.W. (1998 [1944]). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Editorial Trotta.
- Jackson, Rosemary. (1986 [1981]). *Fantasy: literatura y subversión* (Cecilia Absatz trad.). Buenos Aires: Catálogos Editora.
- Jameson, Fredric. (1989 [1981]). *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Madrid: Visor.
- (2005). *Archaeologies of the future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London, New York: Verso.

- Jarkowski, Anibal. (2006). "Los pichiciegos: una novela verdadera". *Bazar Americano*, 22 (89).
<<http://www.bazaramericano.com/resenas.php?cod=151&pdf=si>>
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lockhart, Darrel B.. (2004). *Latin American Science Fiction Writers. An A-to-Z Guide*. London: Greenwood Press; pp. 85, 86.
- Luna, V. S. (2012). "Erdoesain en el regazo de la Coja: Experiencia cinematográfica en Los siete locos y Los lanzallamas" [En línea]. *VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius*. La Plata.
<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2360/ev.2360.pdf>
- Maíz, Claudio. (2013). "Tramas culturales. De las determinaciones sociales a la red intelectual". *Anos 90*, Porto Alegre, vol. 20, n°37; pp. 19-35.
- Marcuse, Herbert. (1983 [1975]). *Calas en nuestro tiempo. Marxismo y feminismo. Teoría y praxis. La nueva izquierda* (Pedro Madrigal trad.). Barcelona: Icaria.
- Martínez, Carlos D. (1999). "Literatura/cine: tensiones y desencuentros". *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 10. Buenos Aires: Emecé; pp. 275-293.
- Martínez, Luciana. (2009). "Políticas de traducción y publicación en la revista *El Péndulo*". *Actas del II Congreso Internacional "Cuestiones Críticas"*, Rosario; pp. 1-11.
- (2010). "Políticas de traducción y publicación de las revistas de ciencia ficción argentinas (1979-1987)". *SENDEBAR*, 21; pp. 109-138.
- (2015). "Marcelo Cohen. Las fundaciones de la ciencia ficción". *Orbis Tertius*, vol. 18, n° 19 (diciembre); pp. 39-49.
- (2017). "Argentina 1982, primer ensayo para la construcción de un cuerpo cibernético. A propósito de 'Primera línea' de Carlos Gardini". *Literatura: teoría, historia, crítica*, 19·1; pp. 87-109.
- Mendizábal, Iván R.. (2021). "Ciencia ficción latinoamericana y política". *La ciencia ficción en América Latina* (Silvia G. Kurlat Ares y Ezequiel De Rosso eds.). New York: Peter Lang; pp. 189-201.
- Morresi, Sergio. (2010). "El liberalismo conservador y la ideología del Proceso de Reorganización Nacional". *Sociohistórica. Cuadernos del CISH*, 27. Buenos Aires: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de La Plata; pp. 103-135.

- Nicholson, Blair. (2016). *A Literary and Cultural History of Military Science Fiction and the United States of America, 1870s-2010s*. Tesis de doctorado. Waikato: The University of Waikato.
- Núñez, Luis F.. (1983). “El peso de lo real”. *La Nación*. (julio)
- Oubiña, David. (2009). “Del sueño tecnológico a la escritura audiovisual. Literatura y cine (1920-1960)”. *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 7. Buenos Aires: Emecé.
- (2010). “El fragmento y la detención. Literatura y cine en Juan José Saer”. *Crítica cultural*, vol. 5, n° 2 (julio/diciembre); pp. 433-442.
- Peña-Ardid, Carmen. (1999). “Cine y novela. Parámetros para una confrontación”. *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra, Signo e Imagen.
- Pérez Rasetti, Carlos. (2002). “La metamorfosis del enemigo. Ciencia ficción bélica. De Oesterheld a Gardini”. *Semiosis ilimitada*, n°1; pp. 218-230.
- Pérez Villareal, Lourdes. (2001). *Cine y literatura. Entre la realidad y la imaginación*. Quito: Abya Yala.
- Pestarini, Luis. (2012). “El boom de la ciencia-ficción Argentina en la década del ochenta”. *Revista Iberoamericana*, vol. 78, n°238-239 (enero-junio); pp. 425-439.
- (2017). “Entrevista a Carlos Gardini”. *Cuásar online*. <<https://cuasarcienciaficcio.n.blogspot.com/2017/05/entrevista-carlos-gardini-por-luis.html>>
- (2018). “Las revistas de ciencia ficción en español III: Minotauro (segunda época)”. *Cuásar online*. <<http://cuasarcienciaficcio.n.blogspot.com/2018/10/las-revistas-de-ciencia-ficcion-en.html>>
- (2020). “La narrativa de Carlos Gardini, por Luis Pestarini. Prólogo del libro de cuentos *Leyendas*”. *Cuásar online*. <<https://cuasarcienciaficcio.n.blogspot.com/2020/06/la-narrativa-de-carlos-gardini-por-luis.html>>
- Piña, Cristina, (1993). “La narrativa argentina de los años setenta y ochenta”. *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 517-519; pp. 121-138.

- Pisani, Luis Alberto. (2017). "Matar la muerte. Las paradojas de la inmunidad en "Primera línea" de Carlos Gardini". *I Jornadas Internacionales "Cuerpo y violencia en la literatura y las artes visuales contemporáneas"*. Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Prigogine, Ilya. (1997). *El fin de las certidumbres*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.
- Quereilhac, Soledad. (2015). "Reflexiones sobre una sensibilidad de época. La imaginación científica en la literatura y el periodismo (1896-1910)". *Badebec*, vol. 4, nº 8; pp. 32-59.
- (2016). *Cuando la ciencia despertaba fantasías: prensa, literatura y ocultismo en la Argentina de entresiglos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (2024). "La conquista de un género: *El Péndulo* y la ciencia ficción en la Argentina". *Revista Exlibris*, nº 13; pp. 44-62.
- Reati, Fernando. (1992). *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina: 1975-1985*. Buenos Aires: Editorial Legasa.
- (2006). *Postales del porvenir: La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*. Buenos Aires: Biblos.
- Roas, David. (2001). "La amenaza de lo fantástico". *Teorías de lo fantástico*. David Roas (Compilador). Madrid: Arcos/Libros; pp. 7-44.
- (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Rossi, Jorge Oscar. (2001). "Carlos Gardini: Los Caminos De Un Escritor". *Quinta dimensión*. (febrero). <<https://www.quintadimension.com/node/36>>
- Ruiz, Pablo M.. (2020). "Borges y la potencia del lenguaje". *Cuadernos LIRICO*, nº 21. <<http://journals.openedition.org/lirico/9712>>
- Saítta, Sylvia. (2006). "La narración de la pobreza en la literatura argentina del siglo veinte". *Revista Nuestra América*, nº 2; pp. 89-102.
- (2008). "Mirar con otros ojos: el cine en la literatura argentina (1900-1950)". (Wolfram Nitsch/Matei Chihaiia/Alejandra Torres eds.). *Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la literatura hispanoamericana moderna*. Köln, Universitäts- und Stadtbibliothek Köln, (Kölner elektronische Schriftenreihe, 1); pp. 111-123.

- (2016): “Los represores como objeto de estudio. Obstáculos, problemas y dificultades para su investigación en Argentina”. *Cuadernos del IDES*, nº32; pp. 31-41.
- Salvi, Valentina. (2013). “Relatos militares durante el período denominado Show del Horror”. X Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Sannders, Florencia. (2020). “Paréntesis en la realidad: lo fantástico en los cuentos de Cortázar”. *La narración entre lo fantástico y la posmodernidad. Adolfo Bioy Casares y Julio Cortázar*. Daniel Graziadei y Michael Rössner (Eds.). Hildesheim: OLMS; pp. 29-39.
- Sarlo, Beatriz. (1985). *El imperio de los sentimientos: narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*. Buenos Aires: Catálogos.
- (2007 [1987]). “Política, ideología y figuración literaria”. *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI; pp. 327-356.
- (1994). “No olvidar la guerra de Malvinas. Sobre cine, literatura e historia”. *Punto de Vista*, nº49 (agosto); pp. 11-15.
- (2007 [1994]). “Una literatura de pasajes”. *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI; pp. 262-266.
- (2006 [2001]). *Tiempo presente: Notas sobre el cambio de una cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Segade, María Lara. (2014). “Lo monstruoso, lo siniestro y lo grotesco en algunos relatos de la guerra: las Malvinas como frontera”. *Cuadernos de Literatura*; XVIII; nº 36; pp. 211-236.
- Sentinelli, Daniel. (1988). “Narrativas”. *Babel*, nº 2 (mayo); p.11.
- Speranza, Graciela. (2000). *Después del fin de la literatura (Speranza, Graciela. Manuel Puig: después del fin de la literatura)*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Souto, Luz. C.. (2018). “Malvinas, las islas prometidas. Aproximaciones a la literatura de la guerra”. *Revista chilena de literatura*, nº 98; pp. 105-130.
- Suvin, Darko. (1979). *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven, London: Yale University Press.

- (1988). *Positions and Presuppositions in Science Fiction*. London: The Macmillan Press.
- Svetliza, Ezequiel. (2018). “La otra fundación de la literatura de Malvinas: Primera línea de Carlos Gardini, identidad y biopoder”. *AdVersus*, XV, nº35 (diciembre); pp. 122-135.
- Todorov, Tzvetan. (1981 [1968]). *Introducción a la literatura fantástica*. Silvia Delpy (trad.). México D.F.: Ediciones du Seuil.
- Tozzi, Liliana. (2017). “Representaciones del espacio urbano y configuraciones identitarias en la literatura argentina del siglo XXI”. *Visitas al patio*, nº11; pp. 69-87.
- Truffaut, François. (1974 [1966]). *El cine según Hitchcock*. (Ramón G. Redondo, Trad.). Madrid: Alianza.
- Tsé, Lao. (2018 [s.f.]). *Tao Te Ching*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- VV.AA. (2008 [1983]). *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. (Nuria Vidal, Trad.). Buenos Aires: Paidós.
- VV.AA. (2001). *Teorías de lo fantástico*. David Roas (Comp). Madrid: Arcos/Libros.
- VV.AA. (2003). *The Cambridge Companion to Science Fiction* (Edward James, Farah Mendlesohn eds.). Cambridge: Cambridge University Press.
- VV.AA. (2004). *The Oxford Handbook of Science Fiction* (Rob Latham ed.). Oxford: Oxford University Press.
- VV.AA. (2014). “Military Culture”. *The Oxford Handbook of Science Fiction* (Rob Latham ed.). Oxford: Oxford University Press; pp. 329-338.
- VV.AA. (2018). *Historia oral de los medios. Una experiencia pedagógica de investigación*. (Daniel Badenes comp.). Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- VV.AA. (2019). *Las voces de la represión. Declaraciones de perpetradores de la dictadura argentina*. (Claudia Fled y Valentina Salvi eds.). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Miño y Dávila.
- VV.AA. (2020). *La narración entre lo fantástico y la posmodernidad. Adolfo Bioy Casares y Julio Cortázar*. Daniel Graziadei y Michael Rössner (Eds.). Hildesheim: OLMS.
- VV.AA. (2021). *La ciencia ficción en América Latina* (Silvia G. Kurlat Ares y Ezequiel De Rosso eds.). New York: Peter Lang.

- Williams, Raymond. (2000 [1977]). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.
- (1982 [1981]). *Cultura. Sociología de la comunicación y el arte*. Barcelona: Paidós.
- Zanetti, Susana. (1994). “Modernidad y religación: una perspectiva continental (1880-1916)”. *América Latina. Palavra, literatura e cultura*, vol. 2. San Pablo: Memorial; pp. 489-534.
- Zavaleta Balarezo, Jorge. (2010). “Borges y el cine: imaginaria visual y estrategia creativa”. *Mester*; vol. 39. Los Ángeles: EScholarship; pp. 111-130.
- Zepeda Martínez, Roberto; Rosen, Jonathan D.. (2016). “Migración México-Estados Unidos: Implicaciones de seguridad”. *Revista de Ciencias Sociales (Cr)*, vol. IV, nº 154; pp. 79-91.

Anexos

Anexo 1. Tabla de libros publicados.

1983- <i>Mi cerebro animal</i> , Minotauro. (cuentos)
1983- <i>Primera línea</i> , Sudamericana. (cuentos)
1984- <i>Sinfonía cero</i> , Sudamericana. (cuentos + novela)
1984- <i>Juegos malabares</i> , Minotauro. (novela)
1988- <i>Cuentos de Vendavalía</i> , Sudamericana. (cuentos)
1991- <i>El Libro de la Tierra Negra</i> , Axxón. (novela)
1996- <i>Los ojos de un Dios en celo</i> , Ediciones B. Nova. (novela)
2001- <i>El Libro de las Voces</i> , Ediciones B. Nova. (novela)
2001- <i>El Libro de la Tribu</i> , Abismo. (novela)
2002- <i>Vórtice</i> , Transversal. (novela)
2004- <i>Fábulas invernales</i> , Minotauro. (novela)
2008- <i>Belcebú en llamas</i> , Ediciones B. Nova. (novela)
2010- <i>Tríptico de Trinidad</i> , Bibliópolis. (novela)
2013- <i>La Ciudad de los Césares</i> , Letras Sudaca. (cuentos)
2018- <i>Leyendas</i> , Letras Sudaca (cuentos). Libro póstumo

Anexo 2. Tabla de premiaciones y distinciones.

Premios literarios	Becas y distinciones
1982- Primer Premio del Círculo de Lectores por “Primera línea”.	1986- Beca Fulbright para escritores.
1984- Premio Konex - Diploma al Mérito.	1986- Honorary Fellow In Writing, University of Iowa.
1991- Premio Axxón por <i>El Libro de la Tierra Negra</i> .	1987- Mención especial “Concurso Fantasía y Ciencia ficción”, Ultramar/El Péndulo.
1992- Premio Más Allá por <i>El Libro de la Tierra Negra</i> .	1988- Beca externa Fondo Nacional de las Artes.
1994- Premio Konex - Diploma al Mérito.	1992- Segunda mención “Premio Fundación Fortabat”, género cuento.
1996- Premio UPC por <i>Los ojos de un dios en celo</i> .	1992- Nominación Más Allá en cuento breve, por “La última tormenta”.
1998- Premio Ignotus al mejor cuento extranjero por “Timbuctú”.	2004- Finalista Premio Minotauro, mejor novela.
2001- Premio UPC por <i>El Libro de las Voces</i> .	
2007- Premio UPC por <i>Belcebú en llamas</i> .	

Anexo 3. Cuento inédito "Los monstruos" de Carlos Gardini en el *Suplemento cultura de La Opinión*, 23 de julio de 1978.

Cuento inédito del escritor argentino Carlos Gardini

Carlos Gardini nació en Buenos Aires en 1948 y cursó estudios en la Facultad de Filosofía y Letras. Ha trabajado sobre todo en el ámbito editorial, seleccionando diversos textos y prologando varios libros. Se ha destacado asimismo como traductor de Gustave Flaubert, Italo Calvino y distintos escritores ingleses y norteamericanos (John Steinbeck, Henry James, Am-

brose Bierce, Herman Melville, Lafcadio Hearn, Vladimir Nabókov, J. G. Ballard, y otros). El relato que se incluye a continuación, y que pertenece a un libro inédito de Gardini, documenta (y acota) con agudeza e ironía una línea de la literatura fantástica o anticipatoria que ha tenido notoria difusión en nuestro siglo, y que sigue ejerciendo una seducción innegable.

Los monstruos

LOS resultados de los primeros experimentos habían sido desastrosos y ahora vagabundaban por el Parque; en lo posible todos evitábamos mirarlos porque en cierto modo nos horrorizaban. Todos menos Dante, quien parecía más complacido con ese inusitado robo de anomalías salido de la Máquina que con el producto que todos hubiéramos deseado. Mary Shelley, que se acompañaba de los monstruos, solía entablar apasionadas discusiones con Dante y le reprochaba ásperamente su indiferencia, y Homero intervenía para apaciguarlos, y Karen Blixen respiraba, y William Blake estudiaba la escena con una suerte de rencoresa distancia.

Esas discusiones eran inútiles. En el fondo todos sabíamos que Dante era técnicamente imprescindible, aunque algunos adujeran que era moralmente inepto. Digo moralmente inepto porque nuestro objetivo consistía en lograr metamorfosis controladas y al proyectar características de una especie en la otra nos habíamos esperado que la Máquina nos respondiera con ese insolente desfile de atrocidades que ahora desambulaban por el Parque y quién sabe cuánto tardarían en morir: un caballo con dos cabezas y tres patas, un cordero con piel de foca, un elefante cornúpeto que se atacaba en los árboles que luchaba para devorar, una serpiente lanada y otras bestias deformes muy parecidas a una broma de mal gusto. Lo peor es que a esta altura de los experimentos no había razones que justificaran ese tipo de fallas, aunque los fracasos de otra índole fueran previsibles y aún respetables.

Pero estos resultados escapaban a la lógica de nuestros proyectos y conocimientos. Eran tan caprichosos que por mucho que William Blake y Dante, los constructores de la Máquina, conferenciaran con Homero y Karen Blixen, los expertos en bioquímica, y expusieran sus puntos de vista a Mary Shelley, especialista en ecología, para después presentarme los resultados y transmitirlos por radiotelevisión a H. G. Wells de Bas-

el uso de una imagen eficaz, en la insidiosa telaraña de un año de vida en común.

Hay que reconocer que la actitud de Dante no era la más favorable a la convivencia —ni con los monstruos ni con sus involuntarios creadores—, pues se conducía ante los demás con un desdén y un cinismo que aún a mí, que soy hombre comprensivo y apacible, llegaban a exasperarme. Pero siempre me he preocupado por observar a las gentes y tratar de inquirir las causas de una conducta extravagante, o al menos el trasfondo de esa conducta. El primer alfiler de las predilecciones de Dante lo tuve el día en que conocí su cuarto, porque hasta el momento yo pensaba que sus opiniones sólo obedecían a la pedantería y el exhibicionismo. Entiendo que para que la Comisión Investigadora tenga presentes todos los detalles debo ser minucioso en las descripciones. Trataré de serlo sin caer en excesos, pues juzgo que es mi deber no eludir matices ni responsabilidades, aunque, si se me permite una opinión que en modo alguno ha de afectar mi buena voluntad para con ustedes, considero un error que la Comisión esté integrada por personas ajenas al proyecto y que todos estos pormenores estén destinados a pasar a manos de la opinión pública.

La Base Inferno estaba situada en el centro de Ite Moreau. Las criaturas vivían en el Parque destinado a esos efectos (aunque no habíamos pensado precisamente en esas criaturas), y cada uno de nosotros disponía de un cuarto particular, incluido cada integrante del único matrimonio del equipo, Mary Shelley y William Blake, pues el reglamento prescribía el riguroso cumplimiento de las siete horas de reposo obligatorio para garantizar el rendimiento de las cuatro horas de trabajo obligatorio, que eran muy intensas. La vida en común del matrimonio, por llamárla de algún modo, o cualquier tipo de vida en común, debía llevarse a cabo en las horas libres. Añadiré que estaba prohibido trabajar

monstruos de cualquier raza eran una clave, un mensaje destinado a ofuscar nuestro afán clasificatorio y a confundir zonas de la naturaleza aparentemente inconciliables: solía repetir que esta mezcla de especies le recordaba los períodos intermedios del ciclo cósmico de Eratódoces de Agrigento, cuando las disensiones entre el Amor y la Discordia producían bustos humanos con caras bovinas o seres con cabezas y pechos dobles.

Una pared de su cuarto estaba dedicada a los monstruos del cinematógrafo, una memorable colección de fotos que ahora, lamentablemente, se han perdido, en cuyo centro sonreía Bela Lugosi personificando al conde Drácula, foto por la que yo profesaba especial veneración. En otra pared, debajo de dos autorretratos de Dante que él mismo había confeccionado con fragmentos de ilustraciones de bestiarios medievales, armado dos caras al estilo de Arcimboldo, había varias reproducciones de la tentación de San Antonio según diversos maestros antiguos. En el centro de la puerta del baño había un grabado del siglo XVIII para una edición de *La philosophie dans le boudoir*. En el dorso de la puerta del botiquín del baño, Dante había pegado con chinchis una presunta foto de la criatura de Loch Ness.

Las costumbres de Dante eran notablemente distintas de las nuestras. Mientras nosotros aprovechábamos las horas libres para pasear por la isla —que era, dicho sea de paso, muy hermosa—, o para jugar al poker en la sala de estar, o, en el caso de Homero, para anidar a Karen Blixen, que era sexualmente apática, Dante se encerraba en su cuarto y no salía durante horas; escuchaba Schoenberg o Charles Ives, y solía leer no recuerdo si a Jung o a Jungler. A veces salía exultante y caminaba a solas, y de vez en cuando se reunía con nosotros para tomar un café y discutir sobre el proyecto en que estábamos empeñados, lo que siempre conducía a apasionados enfrentamientos.

esta circunstancia para que la Comisión tenga en cuenta que el aludido, pese a sus excentricidades, era un individuo consciente de pertenecer a una sociedad, y al fin y al cabo, en lo que concierne al aspecto ético del asunto, si se piensa en los perjuicios sufridos por la población civil en las últimas conflagraciones, en las pérdidas irrecuperables, en las costosas reconstrucciones, ése es un concepto humanitario de la guerra, hecho inevitable y a todas luces necesario.

Por lo demás, Dante fue el único que acató sin reservas la orden impartida por Base Paradiso cuando nos encontramos ante la disyuntiva de aplicar o no la eutanasia a los monstruos del Parque. William Blake, pese a las órdenes vigentes, estaba resuelto a matarlos y aducía que, puesto que existía el antecedente de la muerte del primer Bram Stoker a manos de la jirafa, era necesario someter el asunto a votación. Fue Dante quien bregó por que nadie tomara medidas por iniciativa propia, quien nos recordó que el primer Bram Stoker había muerto por molestiar innecesariamente al pobre animal. Fue contundente: si los integrantes del equipo no podían soportar el espectáculo, no tenían más que renunciar; el fin y al cabo eran científicos y no podían dejarse arrastrar por sentimentalismos.

Y fue el sentimentalismo, creo yo, lo que llevó nuestro trabajo a la ruina. Un día, durante las horas libres, Dante estaba recostado contra la baranda que separaba el Parque de la terraza del edificio. Observaba la conducta de los monstruos y al parecer hacía anotaciones en una libreta. En eso se acercó Mary Shelley. Yo me hice el distraído y aparentemente seguí absorto en mi lectura, un interesante volumen sobre el monocalitvo en la Alta Edad Media. Entablaron, como de costumbre, una discusión. Mirando de soslayo, vi que finalmente Dante torcía la boca en su sonrisa cínica y que ella ladeaba la cabeza como desafiándolo. Salieron al pasillo y caminaron hacia el cuarto de Dante.

Anexo 4. Suplemento especial de ciencia ficción argentina en el diario *Clarín*, 18 de julio de 1985.

Clarín * 18 de Julio de 1985 * 8 páginas

Buenos Aires, jueves 18 de julio de 1985

Clarín cultura y nación

5 AUTORES

Ciencia ficción argentina

5 RELATOS

Textos inéditos de Enrique Anderson Imbert, Juan-Jacobo Bajarlia, Antonio Di Benedetto, Carlos Gardini y Angélica Gorodischer.

Territorio altamente fantástico, la ciencia ficción incluye por lo menos dos conceptos básicos: la apertura hacia el futuro y la aceptación permanente del cambio. Sobre estas dimensiones, el hacer creador reelabora los elementos literarios en una estructura de abierto compromiso con el hombre. Desde "El viaje maravilloso del señor Nic-Nac", de Eduardo L. Holmberg — publicado en 1875— hasta el presente, las letras argentinas han verdaderamente significativos. Jorge Luis Borges demostraría, por su parte, que los límites del género son lo suficientemente amplios como para permitir el ingreso en él del sesgo porteño, melancólico y a veces sutilmente humorístico. Atendiendo a esas circunstancias, y a las posibilidades intrínsecas de esa narrativa, *Clarín Cultura y Nación* publica cinco cuentos inéditos de otros tantos autores argentinos consagrados.



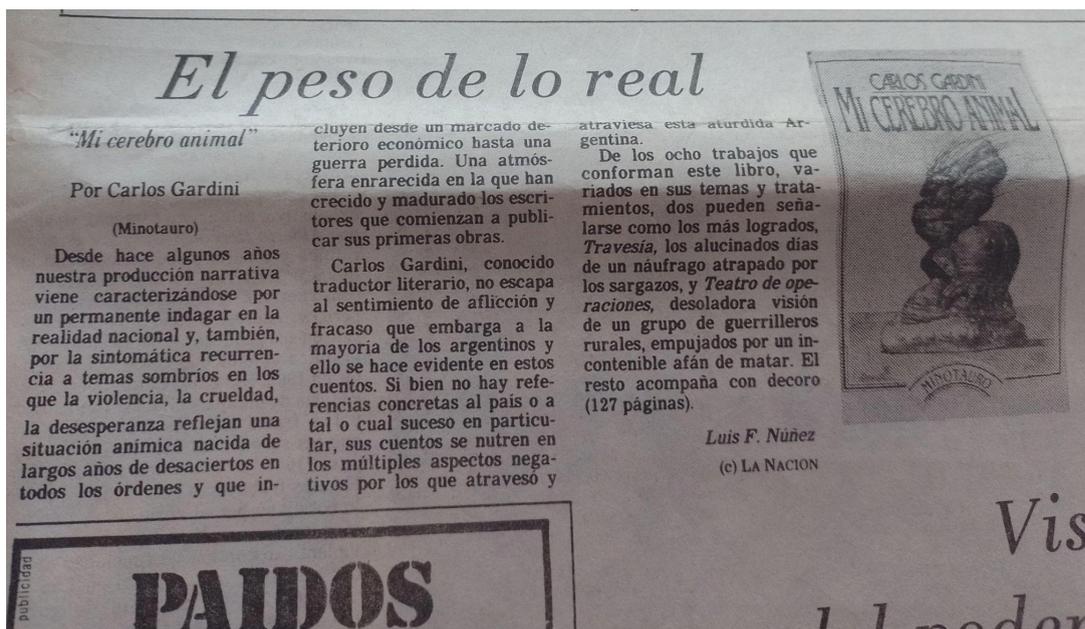
Copyright Clarín, 1985

EN ESTA EDICION: *La inteligencia artificial orgánica abre perspectivas científicas gigantescas: un comentario de Ricardo Steinmann*
• *Poesía uruguaya de hoy.*

Anexo 5. Cuento inédito "En el desierto" de Carlos Gardini en el diario *Clarín*, 18 de julio de 1985.



Anexo 6. Reseña "El peso de lo real", en el diario *La Nación*, 11 de diciembre de 1983.



Anexo 7. Publicidad de la revista *Minotauro segunda época* en el diario *La Nación*, 10 de abril de 1983.

**Literatura
"fantástica"**

MINOTAURO I
 Deich - Ballard - Leiber
 Le Guin - Capanna
 Lafferty - Sizer - Dozsis



MINOTAURO N° 1
 La ficción especulativa, las conjeturas de la ciencia y de la fantasía, el pensamiento alternativo. Una publicación bimestral que presentará cuentos y artículos de todos los maestros contemporáneos de la imaginación, noticias y crítica de libros y de cine. 128 págs.

Anexo 8. Publicidad *Mi cerebro animal* en el diario *La Nación*, 17 de abril de 1983.

Marcial Souto
PARA BAJAR A UN POZO DE ESTRELLAS
 Con ilustraciones de Fati
 Un libro inclasificable y mágico. Una aventura visual. Veinte audaces historias de imaginación acompañadas por la maestría de un gran ilustrador.
 144 págs. \$ 350.000.-
 Ediciones Minotauro
 Carlos Gardini
MI CEREBRO ANIMAL
 Cuentos que exploran el horror y el misterio de nuestra especie, del reciente ganador del Primer Concurso de Cuento Argentino del Círculo de Lectores. Una nueva propuesta en literatura fantástica.
 128 págs. \$ 300.000.-




Catherine Gaskin
FIONA
 Desesperada por la necesidad de encontrar un trabajo, afrontar los problemas que le acarrea, Fiona acepta con alegría la oferta de viajar a las Indias Occidentales para ser institutriz de un colegio. Pero no tendrá sosiego por las pasiones de los amos, ni por los esclavos, en vísperas de la independencia, se precipitan los sucesos.
 Serie Gótica
 368 págs.

EDITORIAL SUDAMERICANA

Anexo 9. Publicidad de *Primera línea* en el diario *La Nación*, 11 de diciembre de 1983.

e diciembre

Ana María Barrenechea/ Julio Cortázar CUADERNO DE BITACORA DE RAYUELA La autora nos interna en la aventura fascinante del en- gendramiento de un texto, a la cual se suma la repro- ducción del cuaderno de no- tas llevado por Cortázar mientras creaba <i>Rayuela</i> . 292 págs. \$a 200	Carlos Gardini PRIMERA LINEA Relatos sorprendentes, imá- genes de un mundo inquiete- tante y revelador. El tomo incluye un cuento premiado en 1982 por un jurado que integraron Jorge Luis Bor- ges, Josefina Delgado, José Donoso, Jorge Lafforgue y Enrique Pezzoni. 176 págs. \$a 90
EN LAS ...pecha que su ...na con su me- ...descubre que ...máxima "Ojo ...uede no dar los ...ados. \$a 180	Rogelio Ramos Signes LAS ESCAMAS DEL SEÑOR CRISOLARAS Cuatro relatos que transfi- guran la realidad: la quimé- rica travesía de un desierto infinito; un viaje en globo que nadie parece advertir; un tren que nunca parte; metamorfosis inesperadas. Ediciones Minotauro 128 págs. \$a 85

Anexo 10. Reseña *Mi cerebro animal* en la revista *Criterio*, 28 de julio de 1983.

LIBROS

MI CEREBRO ANIMAL, por Carlos Gardini. Buenos Aires. Minotauro, 1983. 128 págs.

Con distintos enfoques y recursos técnicos atinados, Gardini aborda el tema de la violencia en la mayor parte de estos ocho relatos. El autor, que el año pasado obtuvo el primer premio en el Primer Concurso Argentino del Círculo de Lectores, recorre el espectro de la violencia individual, del estado, bélica y psicológica, valiéndose de la ficción especulativa, de las formas de la literatura fantástica y del realismo psicológico.

Un conflicto colonial es el punto de partida de «Escalada», donde algunas parodias estilísticas recuerdan las piruetas semánticas del lenguaje oficial argentino durante el conflicto de las islas Malvinas. En el relato, una nueva arma, el bombardeo *psi* o bombardeo de sueños lleva la aniquilación al máximo refinamiento. Pero la combinación de lo onírico con la tecnología bélica tendrá las consecuencias imprevisibles que el autor presenta en el mejor estilo del final sorpresivo.

La violencia tiene en estos relatos una dinámica autónoma que deja a los hombres un mínimo de libertad, a veces para ejercer violencias parciales. Cuando el cuento está enfocado desde quien padece la agresión, como en el caso de la catástrofe nuclear de «Travesía», hay cierto margen para que el sufrimiento se convierta en una ascesis que culmina en una forma de vida diferente. La lucha como represión encubierta —«Perros en la noche»— o como guerra desenmascarada contra la subversión —«Teatro de operaciones»— se convierte en un fin en sí misma que al margen de todo ideologismo da sentido a la existencia de quienes la ejercen y quienes la sufren. Distinto es el caso de la violencia que no puede llegar directamente a los demás y que se canaliza por el camino de la autoagresión en «Continuado» o que logra sublimarse cuando se contempla el crimen ajeno, en «Discípulo».

Se completa así el panorama de esa agresión instintiva que, desde el cerebro animal que conservamos como vestigio de la evolución, trasciende el rito y se institucionaliza cuando es sustentada por el raciocinio que nos permite hablar de «mi» cerebro animal. Sólo dos relatos es-

capen a este tema para proponer, en «Fiat mundus», las sucesivas creaciones de nuestra realidad, y la búsqueda del origen en un mundo impredecible en «Fases». El escepticismo y una sutil deshumanización, sin embargo, revelan su identidad con los demás relatos.

Jorge Urien Berri

LA ACEPTACIÓN DE SÍ MISMO. LAS EDADES DE LA VIDA, por Romano Guardini. Madrid. Ediciones Cristiandad, 1981. 145 págs.

La obra del profundo pensador católico Romano Guardini se enriquece con estos dos ensayos breves que transmiten una verdadera sabiduría de vida.

En el primero, se estudia en profundidad el tema del reconocimiento de la propia identidad. Guardini señala la necesidad de asumir nuestra identidad con sus límites, sus condicionamientos, su historia, para poder llegar a ser nosotros mismos en plenitud. Muestra cómo en ese camino de reconocimiento interior se da el encuentro con el fundamento de nuestra existencia, con Dios; este en-

Al promediar la tarde se de-

Anexo 11. Reseña "De lo cotidiano a lo irracional", en el diario *Clarín*, 2 de febrero de 1984.

CULTURA Y NACIÓN
 PANORAMA BIBLIOGRÁFICO

CUENTO

De lo cotidiano a lo irracional

PRIMERA LINEA,
de **CARLOS GARDINI,**
Sudamericana, 169 páginas.

Parece casi obligado, en una primera lectura, remitir al género fantástico estos dieciocho cuentos trabajados con intensa precisión por Carlos Gardini. Si, como afirma Tzvetan Todorov, "la primera condición de lo fantástico es la vacilación del lector", o bien "esa impresión de extrañeza irreductible", en opinión de Roger Caillois, estamos ante una acabada muestra de esa literatura siempre inquietante que ocupa el ambiguo espacio que va de lo cotidiano a lo irracional.

En *Primera línea*, sin embargo, desde el primer relato se destierra el asombro y se instala el horror. En ese clima de pesadilla permanente, pero no exaltada, la muerte, la destrucción, la desesperanza, la patética nostalgia de un tiempo irremediablemente perdido serán las constantes.

Como zombies que ya a nadie asustan, los muertos se pasearán por casas y hospitales, vagarán solitarios y ajenos al fastidio que producen en sus familiares vivos, se negarán a la oscuridad del sepulcro, apestosos. Extrañas criaturas se dejarán cazar casi dócilmente en la costa, posibilitando un comercio que deleite a los turistas ("Otros tiempos").

En esa estremecedora ciudad-fantasma que dibuja claramente Gardini en cada cuento, una cabeza encontrada en la playa se convertirá en preciada reliquia; una lejana y anhelada torre de piedra crecerá hasta diluirse en esquiva leyenda; una vieja casona cuyos ventanales dan alternativamente a una selva, una superficie nevada o un arrenal no encontrará quien la compre.

Por último, si hacía falta, la

ANÁLISIS

Oportuno recuento



CLAVES DE LA ECONOMÍA ARGENTINA 1810-1983,
de **PABLO KANDEL,**
Sudamericana, 235 páginas.

Pablo Kandel introduce su libro sobre la economía argentina en 1810 y 1983 con una notable frase de Adolphe Thiers: "Es condición indispensable en todo buen ministro de Hacienda estar dotado de cierta ferocidad".

A partir de ahí desarrolla oportuno, lúcido recuento de afanes de los dirigentes argentinos por incrementar, unas veces, la riqueza nacional y, otras, su propio peculio.

Las tácticas de shock (sutiles comparadas con los golpes dados por la violenta transferencia de ingresos y alteraciones sociales que provocan) y el viejo precepto de la falta de continuidad de objetivos y en los medios de alcanzarlos, la debilidad técnica y política en los programas elaborados por los gobiernos democráticos, las luchas ideológicas (a veces con matices solamente) que acompañan las ansias de crecimiento quedan expuestas con implacable lentitud.

No podían faltar las menciones a la dictadura militar y su concepción economicista, con una definición que sintetiza lo vertiginoso: "puede existir una economía sin el funcionamiento efectivo de una democracia sana, con sus controles efectivos y su reparto de poderes".



Carlos Gardini

Jorge Carnevale

Anexo 12. Intervención de Carlos Gardini en *El Péndulo y Minotauro segunda época*.¹⁵⁷

	<i>El Péndulo (segunda y tercera época y libros)</i>	<i>Minotauro segunda época</i>
Cuentos propios	<p>“Fases” (<i>E.P.</i>, nº 5, nov. 1981: 65-67)</p> <p>“Cesarán las lluvias” (<i>E.P.</i>, nº 10, nov. 1982: 21-23)</p> <p>“Historia de lunario, o el pájaro del amanecer” (<i>E.P.</i>, nº 11, sept. 1986: 25-28)</p> <p>“Historia de Hamuy y Badur, o la Batalla de los espejos” (<i>E.P.</i>, nº 12, oct. 1986: 81-87)</p> <p>“Historia de Hantojur, o el palacio al revés” (<i>E.P.</i>, nº 13, nov. 1986: 31-33)</p> <p>“Historia de Rosicler, o los colores perdidos” (<i>E.P.</i>, nº 15, mayo 1987: 61-64)</p> <p>“El miedo a la oscuridad” (<i>E.P.</i>, Libro 2, 1991: 52-59)</p>	<p>“Los muertos” (<i>M.</i>, nº 3, sept. 1983: 111-115)</p> <p>“El sinuoso camino de la libertad” (<i>M.</i>, nº 7, agosto 1984: 123-115)</p> <p>“Hawskville” (<i>M.</i>, nº 10, sept. 1985: 9-19)</p>
Traducciones	<p>“El derecho a la muerte” de Doris Pischerchia (<i>E.P.</i>, nº 1, mayo 1981: 53-60)</p> <p>“De todas las edades” de P. J. Plauger (<i>E.P.</i>, nº 1, mayo 1981: 91-103)</p> <p>“Aquí solamente sombras” de Sam J. Lundwall (<i>E.P.</i>, nº 1, mayo 1981: 109-114)</p> <p>“En una tierra de colores claros” de Robert Sheckley (<i>E.P.</i>, nº 2, julio 1981: 19-48)</p> <p>“La búsqueda de lo maravilloso” de Robert Sheckley (<i>E.P.</i>, nº 2, julio 1981: 49-56)</p> <p>“La Mitr” de Jack Vance (<i>E.P.</i>, nº 2, julio 1981: 83-86)</p> <p>“Una palidez más blanca” de Jon Bing (<i>E.P.</i>, nº 2, julio 1981: 95-103)</p> <p>“Diosa de granito” de Robert F. Young (<i>E.P.</i>, nº 3, sept. 1981: 31-45)</p> <p>“Los que abandonan Omelas” de Ursula K. Le Guin (<i>E.P.</i>, nº 3,</p>	<p>“La costa asiática” de Tomas Disch (<i>M.</i>, nº 1, abril 1983: 17-43)</p> <p>“Un sueño a mediodía” de Gardner R. Dozois (<i>M.</i>, nº 1, abril 1983: 67-76)</p> <p>“El hombre que se casó con el espacio y el tiempo” de Fritz Leiber (<i>M.</i>, nº 1, abril 1983: 105-112)</p> <p>“El encanto (<i>Fragilaria incantus</i>, P)” de Massimo Pandolfi (<i>M.</i>, nº 2, julio 1983: 37-39)</p> <p>“El verdadero señor Newman. Aventuras del astronauta muerto” de Michael Moorcock (<i>M.</i>, nº 2, julio 1983: 67-94)</p> <p>“Tierra hermosa” de Gene Wolf (<i>M.</i>, nº 2, julio 1983: 103-107)</p> <p>“El caso Rautavaara” de Philip K. Dick (<i>M.</i>, nº 3, sept. 1983: 25-33)</p> <p>“Hombre, androide, máquina” de Philip K. Dick (<i>M.</i>, nº 3, sept. 1983: 35-54)</p> <p>“Memoria total” de Gilda Musa (<i>M.</i>, nº 3, sept. 1983: 57-69)</p> <p>“Primer informe del extranjero náufrago al Kadh de Derb” de</p>

¹⁵⁷ Es importante aclarar que las traducciones que pudimos rastrear son las que tuvieron su firma y las de los dos seudónimos que nos pudo proporcionar Marcial Souto en la entrevista (Alberto D’Angelo y Pedro Kavalán); sin embargo, debe haber más trabajos, ya que Souto no recordaba todos los seudónimos empleados por Gardini.

	<p>sept. 1981: 47-51) “El mundo de los martes” de Philip José Farmer (<i>E.P.</i>, nº 3, sept. 1981: 63-72) “Los nuevos apócrifos” de John Sladek (<i>E.P.</i>, nº 3, sept. 1981: 73-96) “Sueño” de R. A. Lafferty (<i>E.P.</i>, nº 3, sept. 1981: 99-102) “Los maniquíes” de Manuel Van Loggem (<i>E.P.</i>, nº 3, sept. 1981: 105-110) “Esto o nada” de Alfred Bester (<i>E.P.</i>, nº 4, oct. 1981: 17-26) “Los nuevos apócrifos” de John Sladek (<i>E.P.</i>, nº 4, oct. 1981: 27-47) “El hombre que volvió” de James Tiptree, Jr. (<i>E.P.</i>, nº 4, oct. 1981: 49-60) “Según lo convenido” de Claudio Ferrari (<i>E.P.</i>, nº 4, oct. 1981: 67-69) “El secreto” de Jack Vence (<i>E.P.</i>, nº 4, oct. 1981: 71-75) “Bajo la vieja Tierra” de Cordwainer Smith (<i>E.P.</i>, nº 4, oct. 1981: 87-115) “Casablanca” de Thomas M. Dish (<i>E.P.</i>, nº 5, nov. 1981: 21-33) “Los escaladores” de R. A. Lafferty (<i>E.P.</i>, nº 5, nov. 1981: 35-39) “Damon Knight. El profundo pozo: del inconsciente y otras Honduras” de Robin Scott Wilson (<i>E.P.</i>, nº 5, nov. 1981: 17,18) “Los nuevos apócrifos” de John Sladek (<i>E.P.</i>, nº 5, nov. 1981: 73-95) “La isla del doctor Muerte y otros cuentos” de Gene Wolfe (<i>E.P.</i>, nº 5, nov. 1981: 105-115) “Llévame a río abajo” de Sam J. Lundwall (<i>E.P.</i>, nº 6, enero 1982: 21-25) “El eslabón vulnerable” de Raccona Sheldon (<i>E.P.</i>, nº 6, enero 1982: 73-85) “Tras la era del sueño” de Richard A. Lupoff (<i>E.P.</i>, nº 7, marzo 1982: 21-41) “Homines erecti” de Teodoro Giúttari (<i>E.P.</i>, nº 7, marzo 1982: 43-46) “Los nuevos apócrifos” de John Sladek (<i>E.P.</i>, nº 7, marzo 1982: 47-69)</p>	<p>Ursula K. Le Guin (<i>M.</i>, nº 3, sept. 1983: 79-94) “Reina del Atardecer” de Cordwainer Smith (<i>M.</i>, nº 3, sept. 1983: 89-109) “Tiernamente Fahrenheit” de Alfred Bester (<i>M.</i>, nº 4, nov. 1983: 23-39) “Alfred Bester” de Charles Platt (<i>M.</i>, nº 4, nov. 1983: 43-50) “Y desperté y me encontré aquí en la fría ladera” de James Tiptree, Jr. (<i>M.</i>, nº 4, nov. 1983: 81-88) “La máscara” de Stanisław Lem (<i>M.</i>, nº 5, enero 1984: 23-57) “Y ahora las noticias” de Theodore Sturgeon (<i>M.</i>, nº 6, mayo 1984: 13-28) “Theodore Sturgeon” de Charles Platt (<i>M.</i>, nº 6, mayo 1984: 31-38) “El bosque de Zil” de Kris Neville (<i>M.</i>, nº 6, mayo 1984: 49-53) “El foso estelar” de Samuel R. Delany (<i>M.</i>, nº 7, agosto 1984: 9-53) “Samuel R. Delany” de Charles Platt (<i>M.</i>, nº 7, agosto 1984: 55-60) “Rey de inviernos” de Ursula Le Guin (<i>M.</i>, nº 8, nov. 1984: 11-26) “Dualismo y sexualidad” de Ursula Le Guin (<i>M.</i>, nº 8, nov. 1984: 29-35) “Salvador Dalí. El inocente como paranoide” de James Ballard (<i>M.</i>, nº 8, nov. 1984: 53-60) “Los miniños de Mama Hitton” de Cordwainer Smith (<i>M.</i>, nº 8, nov. 1984: 99-115) “La magia y las tablas desnudas” de Brian W. Aldiss (<i>M.</i>, nº 9, nov. 1984: 15-44) “Maniquíes” de John Varley (<i>M.</i>, nº 9, nov. 1984: 107-117) “Música lenta” de James Triptree, Jr. (<i>M.</i>, nº 11, marzo 1986: 9-46) “La ciencia ficción y la señora Brown” de Ursula Le Guin (<i>M.</i>, nº 11, marzo 1986: 49-64)</p>
--	---	---

	<p>“El sabio” de Massimo Pandolfi (<i>E.P.</i>, nº 7, marzo 1982: 77, 78)</p> <p>“Mis relaciones con la Ciencia Ficción” de Alfred Bester (<i>E.P.</i>, nº 7, marzo 1982: 89-107)</p> <p>“El gran sueño” de Alfred Bester (<i>E.P.</i>, nº 7, marzo. 1982: 109-120)</p> <p>“Bronce sonoro, címbalo vibrante” de Robert Silverberg (<i>E.P.</i>, nº 8, abril 1982: 45-68)</p> <p>“Energía profunda” de Inisero Cremaschi (<i>E.P.</i>, nº 8, abril 1982: 71-81)</p> <p>“El camino más recto” de R. A. Lafferty (<i>E.P.</i>, nº 8, abril 1982: 93-99)</p> <p>“Los nuevos apócrifos” de John Sladek (<i>E.P.</i>, nº 8, abril 1982: 101-115)</p> <p>“Consumación total” de Alan E. Nourse (<i>E.P.</i>, nº 8, abril 1982: 117-119)</p> <p>“Un platillo de soledad” de Theodore Sturgeon (<i>E.P.</i>, nº 9, junio 1982: 101-115)</p> <p>“Por fin” de Claudio Ferrari (<i>E.P.</i>, nº 9, junio 1982: 31-33)</p> <p>“Los nuevos apócrifos” de John Sladek (<i>E.P.</i>, nº 9, junio 1982: 34-61)</p> <p>“Schwartz entre las galaxias” de Robert Silverberg (<i>E.P.</i>, nº 9, junio 1982: 77-90)</p> <p>“Remonta la marea de la muerte” en Richard A. Lupoff (<i>E.P.</i>, nº 9, junio 1982: 99-111)</p> <p>“Los nuevos apócrifos” de John Sladek (<i>E.P.</i>, nº 10, nov. 1982: 81-103)</p> <p>“Suspensión deficiente” de Philip K. Dick (<i>E.P.</i>, nº 10, nov. 1982: 105-117)</p> <p>“Reclutamiento forzoso” de Robert Silverberg (<i>E.P.</i>, nº 11, sept. 1986: 25-28)</p> <p>“Los ojos de las alas de las mariposas” (<i>E.P.</i>, nº 11, sept. 1986: 65-70)</p> <p>“La guerra número 81-Q” de Genevieve Lnebarger (<i>E.P.</i>, nº 11, sept. 1986: 87-89)</p> <p>“Barco ebrio” de Cordwainer Smith (<i>E.P.</i>, nº 11, sept. 1986: 91-111)</p> <p>“Un regalo de los hombres grises” de Michael Bishop (<i>E.P.</i>, nº 12, oct. 1986: 11-21)</p> <p>“Un manojo de nervios” de H. L.</p>	
--	---	--

	<p>Gold (<i>E.P.</i>, nº 12, oct. 1986: 27-31)</p> <p>“La educación de Drusilla Strange” de Theodore Sturgeon (<i>E.P.</i>, nº 12, oct. 1986: 59-79)</p> <p>“El llanto de los perros azotados” de Harlan Ellison (<i>E.P.</i>, nº 12, oct. 1986: 101-111)</p> <p>“Salida de Ciudad 5” de Barrington Bayley (<i>E.P.</i>, nº 13, nov. 1986: 11-28)</p> <p>“Mazirian el Mago” de Jack Vance (<i>E.P.</i>, nº 13, nov. 1986: 47-56)</p> <p>“Aventuras en la jungla de pulpa” de Sam J. Lundwall (<i>E.P.</i>, nº 13, nov. 1986: 66-78)</p> <p>“Mis experiencias en la Tercera Guerra Mundial” de Michael Moorcock (<i>E.P.</i>, nº 14, feb. 1987: 15-45)</p> <p>¿Dónde está el pájaro de fuego?” de Thomas Burnett Swann (<i>E.P.</i>, nº 15, mayo 1987: 15-44)</p> <p>“Aire negro” de Kim Stanley Robinson (<i>E.P.</i>, nº 15, mayo 1987: 103-118)</p>	
<p>Ensayos/ reseñas/ entrevistas</p>	<p>“Travesuras de un patafísico” (<i>E.P.</i>, nº 1, mayo 1981: 61-66)</p>	<p>“Etcétera: La aventura continúa” (<i>M.</i>, nº 1, abril 1983: 5-8)</p> <p>“Entrevista con Pablo Capanna” (<i>M.</i>, nº 1, abril 1983: 51-64)</p> <p>“Etcétera: Viaje al centro de la mente” (<i>M.</i>, nº 2, julio 1983: 5-11)</p> <p>“Etcétera: La ciencia contraataca” (<i>M.</i>, nº 2, julio 1983: 17-21)</p> <p>“Etcétera: Andanzas de un viejo primate” (<i>M.</i>, nº 3, sept. 1983: 12-17)</p> <p>“Etcétera: Premios, nominaciones y transmigraciones” (<i>M.</i>, nº 4, nov. 1983: 5-8)</p> <p>“Etcétera: Cuando dos mundos chocan” (<i>M.</i>, nº 4, nov. 1983: 12-17)</p> <p>“Etcétera: Miedo de volar” (<i>M.</i>, nº 5, enero 1984: 10-17)</p> <p>“Etcétera: ¿Quién le teme al lobo feroz?” (<i>M.</i>, nº 6, mayo 1984: 10, 11)</p> <p>"Libros: Visiones y visionarios" (<i>M.</i>, nº 7, agosto 1984: 122- 126)</p> <p>"Libros: Naves de la imaginación" (<i>M.</i>, nº 8, nov. 1984: 116-120)</p> <p>"Libros: La persistencia de las visiones" (<i>M.</i>, nº 11, marzo 1986: 125-128)</p>

Anexo 13. Publicidad de *Alien (el octavo pasajero)* en *El Péndulo*, primera época, número 3, en noviembre de 1979.



Anexo 14. Entrevista a Marcial Souto, 19 de junio de 2024, Buenos Aires.

Marcial Souto nació en La Coruña, en España, y fue escritor de los libros *Para bajar a un pozo de estrellas* (1983) y *Trampas para pesadillas* (1988). Fue traductor de gran parte de la obra de Ray Bradbury y J. G. Ballard, y también de cuentos publicados en las revistas que él mismo editó y dirigió, como *Revista de Ciencia Ficción y Fantasía*, *Entropía*, *El Péndulo* y *Minotauro segunda época*.

¿Cómo fueron tus comienzos en el mundo editorial y tu vínculo con Paco Porrúa?

Yo era asesor de Minotauro durante décadas. Me encontré por primera vez en Argentina con Paco; éste tenía una oficina en Sudamericana y empezamos a conversar. Y ahí iniciamos el contacto. Me dijo que iba a haber una convención de ciencia ficción en Mar del Plata, y me consiguió una invitación para asistir; yo ahí vivía en Montevideo. Viajamos en tren, y ahí conocí también a Pablo Capanna. Fue gente fundamental para mi trayectoria.

Los libros de Porrúa eran únicos dentro del idioma, espléndidamente elegidos. Las traducciones eran mejores que el original. Publicaba cada 6 meses. Las tapas eran de un patafísico, Juan Esteban Fassio, éstas no tenían nada que ver con lo que se hacía en la ciencia ficción, y era lo que yo quería hacer con *El Péndulo*. Yo incluso le mandé durante años la revista a Porrúa, y por eso aceptó después hacer *Minotauro segunda época*. Estábamos totalmente de acuerdo.

Yo, estando en Uruguay, gané una beca para estudiar en Estados Unidos, e hice coincidir la fecha con la convención de ciencia ficción, donde conocí a gente clave. Había cerca de 3000 personas, y yo previamente había leído a medio mundo. Investigué bien cómo funcionaban los congresos. Yo estaba en contacto con una revista española que se llamaba *Nueva Dimensión*, y era amigo epistolar de su director. También trabajaba como el corresponsal de Uruguay y me mandaron 20 ejemplares para distribuir en la convención. Había ya un corresponsal en Estados Unidos que me empezó a presentar gente, él era un coleccionista. Y ahí conocí a Ray Bradbury y a J. G. Ballard, lo que luego me llevó a traer a Bradbury a la Feria del Libro en Argentina en 1997, y a ser el traductor al español de la obra de Ballard, con quien fui muy cercano.

La colaboración con Carlos Gardini, especialmente en su rol de traductor, se realizó desde forma temprana en los años 70, con su trabajo para *La Revista de Ciencia Ficción y Fantasía*. ¿Cómo se inició la relación con Carlos y por qué lo elegiste para participar del proyecto?

Él traducía para la librería Fausto y también para la imprenta de Torres Agüero, un impresor que publicaba libros. Gardini traducía allí, y eso es lo primero que vi de él, después hizo un volumen de cuentos populares italianos que había recopilado Italo Calvino. Era alguien bastante especial, y me gustaron mucho sus traducciones.

En esa época alguien me propuso hacer la *Revista de Ciencia Ficción y Fantasía*. Ediciones Orión, donde se publicó, era de Poldy Bird, una mujer famosa por escribir libros lacrimógenos que tenían una enorme venta. Y decidieron hacer con su marido Martín Renaud, una edición argentina de una revista de cuentos policiales, con selección de Floreal Mazía. Luego, entró como jefe de ventas a la editorial un amigo mío, Dionisio Pérez, que estaba también en Sudamericana y que era amigo del matrimonio. Me dijo: “Aprovechá para hacer una revista para ellos”. Y lo aceptaron de inmediato. Hicimos esos 3 números, pero era un momento muy inestable, años 76-77. Ahí es cuando empecé a hacer algo con Gardini. Y él trabajaba muy rápido, y no frustraba. Era un malabarista, con numerosas cosas simultáneas, y cumplía siempre con todas.

¿Cómo era el proceso de selección de artículos para traducir y la obtención de derechos de autor?

Yo quería publicar tales escritores y cuentos precisos. Les daba una fotocopia a los traductores y les decía “bueno, necesito que me traduzcas esto”, y así nos manejábamos. Con Gardini nos veíamos una o dos veces por semana en una época porque era mucho lo que hacíamos. Y yo después leía atentamente el texto, lo editaba poco, a veces no había casi tiempo. Y después iba a las correctoras de la editorial, que eran de estilo ortotipográficas, no eran demasiado profundas.

Era una época muy complicada para conseguir los derechos. No se podía mandar plata afuera para pagar las cosas. Había unas restricciones enormes y un desbarajuste total de Martínez de Hoz, antes y después de la dictadura. Había que comprar cheques en cuevas para mandar a tal país. Después descubrí que había una agencia en España, una subagencia que funcionaba como intermediaria. Se compraba a través de ellos. Esta agencia presentaba para el idioma a varias agencias de Estados Unidos e Inglaterra, que era lo que me interesaba. El 98% venía de ahí. Eso alivió un

poco las cosas. Yo mandaba una carta con líneas ajustadas y una oferta para cada cuento.

Era una especie de Tetris armar *El Péndulo*. Pensaba: “¿cómo hago para encajar todo esto?” Consigo lo que quiero y puedo comprarlo y logro que me lo acepten. Yo quería comprar lo que quería. Por ejemplo, así fue con David R. Bunch, un autor que escribía cuentos muy cortos e intensos, sobre un sitio que se llamaba Moderan, en un mundo robotizado. Él era cartógrafo de las Fuerzas Aéreas Norteamericanas. Tuve que comprar varios relatos porque desde Ediciones de la Urraca me pidieron hacer una oferta por varios. Después los lectores empezaron a protestar por qué se repetían tanto algún autor. Y era porque la editorial me decía si ya lo tenemos hay que usarlo. Hasta de Ediciones de la Urraca protestaron porque a Gardini le publiqué varios relatos del libro *Cuentos de Vendavalía*. A mí me pareció muy bueno y Gardini era el principal colaborador de la revista.

¿Cómo fue la dinámica de trabajo en torno a *El Péndulo*?

Andrés Cascioli tenía el control y visión completa en la primera época de *El Péndulo*. Yo elegía los materiales, los procesaba, los traducía y los entregaba para maquetarlos. Pablo Capanna escribía un artículo que yo le pedía, y lo editaba. Y después no me ocupaba de nada más. Cascioli diseñaba todo y se ocupaba de gran parte del proyecto. Pero ya en la segunda época, cuando fue el formato definitivo de la revista, ahí sí yo me ocupaba de todo; cuándo había ilustraciones en la página, y todo el formato libro.

Entonces yo leía mucho material, tenía mucho material. Conocía a gran parte de los autores por exhibiciones y a sus agentes.

Yo había estado en Estados Unidos algunas veces y sabía cómo hacer todo eso. Entonces me organizaba cada número, calculaba exactamente cuánto ocupaba cada texto y hacía la pauta del número. Y después con eso iba cuatro o cinco horas al lado de los dos diseñadores que hubo, y, con el dedo, les iba mostrando, “bueno, esto que empieza aquí en esta página y tiene que llegar hasta ahí”. Íbamos calculando los epígrafes o frases resaltadas para descansar la lectura. Tenía que quedar como un reloj. Después se corregía sobre eso, una vez más, y se fotografiaba y se mandaba al taller.

Por lo general, nos juntábamos en bares donde Gardini me entregaba una cosa, y Capanna otra. Algún ilustrador me dejaba a mí sus dibujos o en Ediciones de la Urraca.

Yo planificaba cada parte, por ejemplo, este cuento lo va a ilustrar tal persona y cuántas ilustraciones y en qué páginas iban. Sabía si eran pares o impares. Era tal el esfuerzo... no teníamos casi recursos. Había que decidir qué cuentos iban en cada número y en qué orden, tenía que empezar con un muy buen cuento y terminar con otro buen cuento y que fueran bien diferentes. Y finalmente decidí que ilustraran Luis Scafati y Carlos Nine.

El promedio de cuentos era 6. Me di cuenta de que era una fórmula que funcionaba. Después venía el artículo medio largo de Capanna; yo le conseguía los libros y se los daba para que hiciera un artículo de determinado tema.

Era la cosa más artesana del mundo, hecha sobre todo en bares, habitualmente cerca de la Urraca, y después iba a ver a Gardini y a Capanna a sus casas.

Fue profesional, pero hecho a mano.

En la colaboración de Gardini en los diferentes proyectos editoriales, como *La Revista de Ciencia Ficción y Fantasía*, *El Péndulo*, *Minotauro*, ¿cómo fue la publicación de sus cuentos?

Él me empezó a mostrar cosas que hacía, el primero que me presentó fue "Fases". Y yo los leía y editaba un mínimo y se publicaban. Iban en consonancia con lo que yo buscaba en la revista.

¿Cómo fue la elección de las tapas tanto en *El Péndulo* como en *Minotauro* segunda época? Porque se mantuvieron muchos nombres iniciados en la primera época en torno a *Humor*. Y, por otro lado, ¿cómo esta decisión estuvo asociada al proyecto editorial del tipo de literatura que buscabas difundir?

Todas las semanas aparecía alguien en *Humor*, con unas carpetas con cosas. La primera etapa de *El Péndulo*, no me encargué de nada, y las ilustraciones y tapas se hacían con un asesor externo. Además, se ilustraban los cuentos escena por

escena; la sensación que tenía Cascioli era que la gente no leía, y yo discrepaba completamente de eso.

Después de ese año, Andrés me llamó y me dijo: “Creo que tengo la solución para lo que querés hacer. Vení a la redacción”. La secretaria de Cascioli trabajaba en Ediciones de la Urraca, y allí se terminó publicando la revista, en sus talleres.

“Se va a poder hacer lo que vos querías”, me dijo Cascioli. Ediciones de páginas completa, una revista con lomo, que se pueda guardar, que se pueda coleccionar, que los textos sean limpios y que no estén mezclados con ilustraciones, con chistes. Y nos pusimos de acuerdo en seguida. Y empecé a trabajar en eso.

Y yo quería que las ilustraciones no tuvieran nada que ver con lo que se hacía en la ciencia ficción, nada figurativo, quería que no fueran las imágenes habituales de la ciencia ficción; esa iconografía clásica de naves espaciales, paisajes de otros mundos, monstruos arrancando la ropa a mujeres, y esa ridiculez de las revistas de los años 20, 30 y 40. Y tuve libertad total para elegir las tapas.

Andrés Cascioli guardaba cosas increíbles que le llegaban de ilustradores y las terminamos usando. Las primeras fueron de Raúl Fortín que trabajaba dentro de la editorial, era uno de sus empleados. Era surrealista, y era daltónico, tenía numerado los colores. Después hizo una revista para chicos con su mujer. Él sabía amoldarse al objetivo de cada proyecto.

¿Cómo surgió la decisión editorial de publicar *Mi cerebro animal* y *Juegos malabares* de Gardini en *Minotauro* y cómo fue su cambio a otras editoriales?

Bueno, va de la mano del proyecto que yo había iniciado de publicar una colección de autores rioplatenses. Era toda gente que yo conocía. Gardini ya estaba publicando, a Gorodisher la conocía desde la época de la convención en Mar del Plata y era amiga mía. Sabía que Mario Levrero tenía un libro que me interesaba mucho, y yo ya le había publicado su primer libro *La ciudad*. Después Rogelio Ramos Signes, era un escritor en Tucumán que yo conocí a través de Elvio Gandolfo en un día que fui a Rosario y paré en su casa. Y ahí Rogelio me pasó un cuento. Me gustó mucho y cuando empecé con *El Péndulo* lo llamé para que publicara algo. Después Eduardo Abel Giménez, también era amigo mío, especialista en juegos mentales; yo sabía que estaba escribiendo entonces también le pedí.

En ese momento de publicación de la colección, había faltante de papel, por lo que decidimos que los libros no pasaran de las 120 páginas. Y llegamos a la Feria del libro el 4 de mayo, con *Minotauro I* y *Mi cerebro animal*. La gente estaba exultante en esa época, con Alfonsín.

Después Gardini, por motivos más económicos, decidió publicar en otras editoriales, ya que le habían ofrecido más plata. También fue por ello que inició el proyecto de escribir cuentos infantiles. En aquella época, los autores que vivían de la escritura eran los de la literatura juvenil e infantil.

¿Cómo fue el acercamiento de figuras como Ricardo Piglia y Jorge Luis Borges y su presencia en las revistas? (Borges publicó el ensayo “Los caminos de la imaginación” en *Minotauro segunda época*, número 8, y Piglia el cuento “La isla de Finnengans” en el libro número 2 de *El Péndulo*)

Borges hizo un libro, *Atlas*, con María Kodama, de fotos comentadas de ellos viajando. Un día fueron a Sudamericana para corregirlo y es cuando estaba Enrique Pezzoni como director, y era muy amigo mío. Estuve conversando mucho con ellos, y Borges me preguntó qué hacía, y le conté que realizaba una revista para tal editorial, me preguntó cómo era y cuál era el propósito. Y le dije que me encantaría tener algo suyo, y poder atar de algún modo lo que él escribía y leía. Y un día me dijo “vení a buscar el texto”. Aunque el ensayo fuera algo predecible, era perfecto.

Piglia, era mi vecino, nos conocíamos desde hace muchos años. Un día fuimos a tomar un café y me dijo tengo este texto, creo que encajaría. Yo encantado, era el tipo de cosas diferentes que cabían en *El Péndulo*; en la revista cabían muchas cosas que no se habían tenido en cuenta. Y ahí me enteré de que seguía y leía *El Péndulo*. Incluso, una vez, dio un curso en la facultad sobre la novela policial y me propuso hacer un curso paralelo de ciencia ficción con él, pero no llegamos a hacerlo y yo después me fui a España.

¿Creés que sirvió la publicidad de la revista en diarios, por ejemplo de *Minotauro segunda época*, para su llegada a los posibles lectores?

Sudamericana tenía un aviso mensual en el diario *La Nación*, que era como una cosa más institucional. Sudamericana te anunciaba las novedades de ese mes. Ésta era socia de Minotauro, tenía la mitad de la editorial. Y Paco Porrúa fue el director literario de Sudamericana, por eso iban mezcladas las publicidades. Era para que la gente se enterara de qué salía. Yo creo que los lectores descubrían las revistas más en los kioscos o en librerías. *El Péndulo* fue a kioscos, pero la segunda etapa a librerías y ahí disminuyó la venta a la mitad. Había gente que lo descubría en los kioscos y la compraba, en la librería ese lector no entraba tanto.

¿A qué se debió esa decisión de cambiar de kiosco a librería?

Yo no tenía experiencia en kioscos, son mundos completamente diferentes. En los kioscos hay una especie de redes y hasta contaban con espacios que funcionaba como bancos propios para no andar con el dinero en la mano. Ellos vendían mucho, lo distribuían bien, lo mostraban y Sudamericana no podía soñar que se vendiera en los kioscos. En las librerías la editorial sí tenía poder, pero sólo por la plata. Y ahí bajó mucho la venta. Fue muy difícil.

¿Tuvieron problemas de censura o trabas en *El Péndulo* debido a su contexto de publicación durante la dictadura?

Cascioli tenía un estudio en un segundo piso con una escalera que salía a la terraza, para poder escabullirse si lo iban a buscar. Yo me llevé cosas de *El Péndulo* a mi casa, cuando se estaba maquetando. Pero no había ninguna amenaza ni nada. Sólo cuando salió el número uno, una de las correctoras me llamó para decirme “Ojo con ese cuento y la Iglesia, no es broma”. Era un cuento de Mario Levrero que se llamaba “Casa de conejos” que yo anunciaba en el primer número, para publicar en el siguiente. Había cazadores y chicas desnudas y masturbación. Lo llamé a Levrero y me dijo “no importa, no lo publiques”, y lo sacamos.

Y años después, cuando decidí publicar la novela *El Lugar*, en el número 6, la misma correctora me llamó para decirme “Ojo con esta escena que está hacia el final”. Había policías como gente de robocop con ropas violentas, y látigos para torturar, haciendo alusión a que eran opresores. Y lo llamé a Levrero y sacamos dos

páginas, porque no interrumpían la lectura. Cuando se reeditó más tarde se volvieron a añadir.

El Péndulo no necesitaba pasar por el censor, sólo *Humor*; a *El Péndulo* nunca le pidieron nada. Yo creo que no lo veían, ni se enteraron. Sí, años más tarde me enteré por Cascioli, cuando volvió la democracia, que la revista tenía prohibida la entrada a las cárceles. Para mí eso fue una novedad. Quizás la pusieron en el mismo lote que *Humor*. Pero nadie buscaba algo especial en la literatura fantástica, aún cuando ésta habla más de la realidad que otros géneros.

¿Qué repercusión tuvo el Círculo Argentino de Ciencia Ficción y Fantasía para la difusión del género?

Bueno, fue un invento de alguien que estaba merodeando en la revista, queriendo publicar y que lo organizó para hacer presencia con sus siete amigos. Incluso organizaban premios, pero Gardini cuando se enteró cómo era el sistema de los certámenes y del proyecto, se enojó mucho. Yo lamento haberme asociado con ellos, así que prefiero no hablar de esto.

¿Cuál era el vínculo con otras revistas dentro del campo literario?

No había contacto con otras revistas. A veces intercambiábamos publicidades, como con *Fierro*, *Sinergia* o *Parsec*; estas últimas no me interesaba leer. Nos conocíamos, por ejemplo, con Sarlo y Heker, pero cada uno estaba haciendo lo suyo y además no daba el tiempo para más cosas.

¿Qué cambios notaste en el mundo editorial y literario con respecto al género entre la década del 70/80 y las siguientes?

Hay un profundo desconocimiento y un profundo desinterés. Y si no hay alguien ahí, todo el tiempo, que machaque o haga ruido, la gente está en otra cosa. Yo agradezco lo que hizo Porrúa y haber podido intervenir en eso.

Es difícil encontrar dónde publicar. Y estos fenómenos ocurren cuando hay revistas porque el libro es una cosa mucho más personal y perdida, no trasciende del círculo íntimo. Una revista te muestra una variedad de cosas, y si está bien hecha y

logra la atención de unos cuantos, termina produciendo un cambio. Es la importancia también de tener un lugar donde poder practicar. Y eso es lo que hace una revista.