

Los efectos de la presión (ciencia).

CONTENIDOS DEL NÚMERO 4 (NOVIEMBRE DE 1947, ANUNCIADO)

- Más allá de las estrellas, por Edmond Hamilton (cuento).²⁹
 El antiguo cerebro, por A. G. Stangland (cuento).³⁰
 Robot A-1, por Oscar J. Friend (cuento).³¹
 Tiempo de sobra, por Lewis Pladgett (cuento).³²
 El mundo sin nombre (cuento, no se menciona el autor).³³
 Resultados del concurso.

OBRAS CITADAS

- Abós, Álvaro. *El tabano. Vida, pasión y muerte de Natalio Botana, el creador de Crítica*. Buenos Aires: Sudamericana, 2001.
 Botana, Helio Ideltonso. *Cuentos con ángeles y demonios*. Buenos Aires: Lantaro, 1947.
 Entrevista realizada por Carlos Abraham. Buenos Aires, 22 mayo 2004.
 _____ *Memorias tras los dientes del perro*. Buenos Aires: Peña Lillo, 1977.
 _____ *San Martín de Tours*. Buenos Aires: Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1979.
 _____ *Hombres del futuro* 1-3 (ago.-oct. 1947).
 Louis, Annick. "Cuando Borges escribiera historias – El humorista vicario". *Primer Plano. Suplemento Cultural de Página 12*. 21 ago. 1994: 2-3.
²⁹ "The quest beyond the stars", en: *Captain Future*, vol. 3, n° 3, invierno 1941. Constituye la novena novelle de la saga del Captain Future.
³⁰ "The Ancient Brain", en: *Startling Stories*, vol. 8, n° 3, noviembre 1942.
³¹ "Robot A-1", en: *Startling Stories*, vol. 2, n° 1, julio 1939.
³² "Time Enough", en: *Astonishing Science Fiction*, n° 193, diciembre 1946.
³³ Se trata de Edwin K. Sloat. "World Without a Name" apareció en *Startling Stories*, vol. 2, n° 1, julio 1939.



ESPACIO, TIEMPO, CIUDAD:
 LA REPRESENTACIÓN DE BUENOS AIRES
 EN *EL ETERNAUTA* (1957-1959) DE HÉCTOR GERMAN OESTERHELD

POR

BENJAMIN FRASER
The College of Charleston
 CLAUDIA MÉNDEZ
Christopher Newport University

...por primera vez me pintaba en toda su
 desnudez la catástrofe que nos rodeaba, toda
 la muerte que se había abatido sobre la gran
 Buenos Aires.
 —el personaje Juan Salvo, en *El Eternauta*,
 1957-59, 28

*We thus need to explore the proposition that
 the distinctiveness of SF as a genre has less
 to do with time (history, past, future) than
 with space.*

—Fredric Jameson, "Science Fiction as a Spatial
 Genre," 1987, 58

HÉCTOR GERMAN OESTERHELD (1919-1978?): AUTOR DE *EL ETERNAUTA*

No hay duda de que HGO—la abreviación por la cual más frecuentemente se reconoce Héctor Germán Oesterheld—realiza con su historieta/novela gráfica *El Eternauta* un producto tan atrevido como fascinante. La obra fue publicada por entregas durante los años 1957 y 1959 en la revista argentina llamada *Hora Cero Semanal* (fundada por el autor mismo) y se puede considerar un doble éxito: a través de la narración de una trama intrigante que sobrepasa los límites de la historieta y se aproxima a la extensión de novela, HGO logra lanzar una crítica política e invocar además los elementos fundamentales de la ciencia-ficción (de aquí y en adelante CF; en inglés se abrevia SF). En *El Eternauta* se oyen los ecos de obras consideradas como esenciales tanto desde la perspectiva de la CF entendida como género literario (como *The Time Machine* [1895] y *The War of*

¹ Como subraya Alfredo V. E. Rubione, Oesterheld también publicaba cuentos bajo seudónimo (Héctor Sánchez Pujol) en la revista *Más Allá* (230).

the Worlds [1898] de H.G. Wells [1866-1946]) como dentro de la gran tradición de la literatura fantástica argentina (los cuentos de Borges y Bioy Casares en particular). Para algunos, esta obra magistral de HGO marca un hito en la historia de CF en Argentina y por extensión toda América Latina. Por ejemplo, el crítico argentino Alfredo V.E. Rubione afirma que “nuestra ciencia ficción surge a través de la historieta,” y hasta declara aún más atrevidamente que “*El Eternauta* [...] establece el momento preciso en que la ciencia ficción argentina abandona los tópicos y los modos de representación propios de la ciencia ficción anglosajona y consolida los suyos” (229). Se nota que, en el período antes de la publicación de *El Eternauta*, era común ubicar la trama de la ciencia ficción argentina en EE.UU., algo de lo cual se quejaba públicamente HGO en por lo menos una revista de ese tiempo (Rubione 230).² y Oesterheld en efecto “[invirtió] el lugar de la enunciación” (Rubione 232) de la CF. En estas circunstancias, es aun apropiado especificar que la utilización del espacio bonaerense³ en la historieta en cuestión desempeña un papel sumamente legitimizador en cuanto al establecimiento de la ciencia ficción argentina autóctona.

Dado que Oesterheld fue un creador inolvidable, casi tan mítico como su personaje El Eternauta, primero es lícito dedicar algunas líneas sobre su vida, que empezó en Buenos Aires el 23 de julio de 1919, siendo hijo de un estanciero de origen alemán. En su infancia, la familia perdió el campo y se mudaron durante un tiempo a Rosario, más tarde se radicaron en Buenos Aires, donde el autor hizo sus estudios secundarios. En la universidad estudió geología, se recibió y consiguió un trabajo en su área profesional; al mismo tiempo, escribió artículos, cuentos infantiles y guiones de historietas.⁴ Se casó y tuvo 4 hijas; tuvo que elegir entre la profesión y el pasatiempo y eligió la literatura. Más tarde estuvo comprometido con la lucha política, fue jefe de prensa de la organización Montoneros y desapareció el 27 de abril de 1977. Hay testimonios orales que declararon haberlo visto en diferentes centros clandestinos de detención durante la dictadura militar y fue asesinado, con toda probabilidad, en 1978. Lo cierto es que después de la Navidad

de 1977 no se supo más nada de él. También desaparecieron sus cuatro hijas, sus dos yernos y dos de sus nietos; otros dos nietos más fueron recuperados. Sus sobrevivientes mantienen la memoria viva de esta historia reciente (Tcherkaski, 184-85).⁵

El Eternauta, la historia más famosa de este prodigioso creador, se puede leer como una profecía de su propio destino. Tal vez sólo sea un consuelo, pero es bueno imaginar que Oesterheld será también un viajero de la eternidad que vuelva a contarnos la historia de sus andanzas cuando quiera descansar en la eterna búsqueda de su familia. Al mismo tiempo se puede afirmar que esta obra podría ser considerada un verdadero cantar de gesta argentino, que pone a su creador a la altura de José Hernández o Jorge Luis Borges. De hecho, en uno de los pocos testimonios que se conservan de su voz en primera persona, él dijo que tenía más lectores que Borges.

Publicado cuando HGO tenía el total control del medio en el que aparecía su obra,⁶ *El Eternauta* nace exactamente veinte años antes de la represión militar, cuando no podía suponerse cuál iba a ser el desarrollo de los acontecimientos. Como un cantar de gesta, la obra presenta un héroe que posee muchas de las virtudes que los argentinos siguen valorando –el personaje y su creador son hombres de familia, capaces de enfrentar terribles desafíos históricos y de trabajar con otros para la resolución de los problemas sociales. Valientes sin bravuconerías, decididos pero pensantes, dispuestos a aceptar las decisiones colectivas, aun sin estar de acuerdo, sentimentales pero capaces de elegir la razón en momentos de crisis. La invasión extraterrestre en Buenos Aires les da la oportunidad de mostrar cómo es ético reaccionar frente a una amenaza ineludible. Igualmente, refleja la deprimente realidad del no poder ayudar a sus co-nacionales en tiempos de violentas crisis. La incapacidad de salvar a los ciudadanos argentinos que mueren en las calles a causa de los efectos de la invasión se hace palpable en la historieta, particularmente al principio (31, 46). Pero la obra no sólo refleja los valores e historia nacionales de Argentina sino también los valores éticos de su creador.

No es casual que se presente la historieta como un relato enmarcado y el propio Oesterheld aparece en las primeras viñetas –a él se le aparece el personaje titular y a

² En una entrevista realizada el 5 de mayo de 1975 por Carlos Trillo y Guillermo Saccomano y publicada en forma completa en *Oesterheld en primera persona* (2005), el guionista explica que otro de sus famosos personajes, el Sargento Kirk, había sido creado como un desertor del ejército argentino, pero tuvo que ser adaptado como personaje de un western a pedido de la editorial italiana. Así, puede decirse que en Argentina y en Italia era común ubicar las situaciones en los Estados Unidos, tendencia que se hizo mucho más notoria cuando las historietas eran de ciencia ficción.

³ La palabra bonaerense significa “de Buenos Aires”, y cuando se habla del ámbito de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires se usa la palabra porteño para excluir a los suburbios o a la provincia. En este trabajo vamos a usar “bonaerense” para referirnos en sentido amplio a todo lo concerniente a Buenos Aires como ciudad y como provincia. En esta historia, parte de la acción sucede en los suburbios y otra parte en el centro.

⁴ Asilo cuenta Oesterheld en sus propias palabras en una sección titulada “El guionista relata humorística-mente su biografía en cuarenta y un cuadros” (Oesterheld 2005).

⁵ Las circunstancias de la vida de Héctor Germán Oesterheld son más propias de uno de los personajes que su imaginación inventó, pero tristemente sus célebres desgracias familiares y personales fueron testimoniadas como parte de una historia desgarrante y verdadera. Fue uno de los casos de personalidades desaparecidas más famosas y aún así, toda la celebridad no pudo rescatarlo de la pesadilla de su cautiverio y final desaparición. Véase Tcherkaski, *Mirar la muerte*. Especialmente interesante es el testimonio de Elsa Sánchez de Oesterheld, una entrevista dividida en tres partes.

⁶ Cuenta su vida que en 1957, Oesterheld y su hermano habían hecho su propia editorial y para esta contrataron a los mejores dibujantes de la época. *El Eternauta* original fue hecho en colaboración con Francisco Solano López, dice que HGO le preguntó que quería dibujar y Solano López pidió algo de ciencia ficción, parece que Oesterheld estaba trabajando la idea del *Eternauta* para una novela, y la desarrollaron en colaboración aunque HGO siempre afirma que son los guionistas los que hacen la historieta.



el le cuenta la historia para que la ponga en un guión. Es la casa de Oesterheld la que aparece dibujada y la casa del *Eternauta* es muy similar.⁷ Este dato lo apunta Solano López, el dibujante. No obstante señalar esta información pertinente, este ensayo no busca realizar un estudio biográfico en la obra—solamente contextualizar.

Volviendo al comentario de Frederic Jameson (epígrafe, arriba), se propone en este ensayo indagar más en el papel del espacio (terrestre) en *El Eternauta* en dos sentidos relacionados. Primero, las persistentes referencias visuales a los espacios concretos de Buenos Aires en la mitad del siglo XX (entre otros, el Estadio de River Plate y la Avenida General Paz) atestiguan la importancia de la adaptación de CF a un nuevo contexto argentino. También, estas referencias evocan la formación e importancia de una conciencia urbana generalizada (Harvey, *The Urban Experience*) y por ende contextualizan el concepto de la revolución moderna como una revolución urbana (Lefebvre, *The Urban Revolution*). La siguiente sección de este ensayo explorará estas dimensiones críticas de la obra—dimensiones poco estudiadas hasta ahora— a través de un recuento del papel significativo de sus espacios concretos bonaerenses.

Segundo, el espacio también tiene un papel muy significativo en la obra desde una perspectiva más abstracta. Remonándose hacia una tradición fuerte de la CF, HGO efectivamente "espacializa" el tiempo, algo que hace posible el viaje por el tiempo del protagonista mismo de la obra *El Eternauta*, un ser dotado de un nombre simbólico, Juan Salvo. La famosa crítica de la "espacialización del tiempo" articulado por el filósofo Henri Bergson y más tarde incorporada como parte de la teoría urbana de Henri Lefebvre informa nuestro análisis de este aspecto de la historieta argentina para poder ver cómo este permite conciliar el espacio concreto con el espacio abstracto y simultáneamente la "revolución urbana" de las calles con las texturas de vida como marcadas por el capitalismo lineal, ambos discutido a fondo por Lefebvre.

Es imprescindible destacar, como hace el ensayo de Rubione, los cambios al sistema semántico de la CF que efectúa HGO en su obra, "tales como el narrativo al icónico y el verbal al no verbal" (229)—pero también lo es señalar la posibilidad que esta conclusión resalta un poco exagerada en el caso de Oesterheld. Eso, no porque *El Eternauta* carece de aspecto icónico/no verbal sino porque netamente conserva una tradición narrativa y verbal de manera extrema—es indudable que las palabras cumplen con las imágenes para ganar la atención del lector. La densidad del texto escrito que acompaña a las imágenes en la obra misma sugiere que Oesterheld concibió la obra originalmente como novela, y más tarde se les ocurrió a él y a Francisco Solano López

⁷ Más adelante en su carrera Oesterheld hizo con el personaje otra versión con algunas modificaciones, dibujada por Brechia y aún desarrolló otros proyectos que incluyeron a Solano López, como la segunda parte del *Eternauta*. Pero de todos los *Eternautas* es el original, que alcanzó gran éxito en 1957, el que queremos analizar aquí.

(el ilustrador) la idea de publicarla como historieta." Esta raíz conceptual en su posible formación como novela se ve claramente en lo que casi parece una subordinación de la imagen a la palabra, algo poco común en historietas. En este caso, definitivamente son las imágenes que acompañan a las palabras y no al revés como en otros casos donde una trama básica se elabora a través de las particularidades de su desarrollo gráfico. No negamos la importancia de un detallado análisis gráfico de la obra (véase Rosenblatt, por ejemplo), solo que nos mantenemos fieles a la posibilidad de analizar la historieta en su capacidad como literatura (mencionada por Canaparo 873). Tampoco negamos la dimensión política de la obra, la cual es claramente organizada sobre el concepto de la resistencia como nota Rubione (230), sólo que esta resistencia se debe clasificar como urbana, y además que el espacio en sí merece nuestra atención crítica. Este papel del espacio se puede leer conforme con los estudios ya clásicos sobre la ciencia-ficción, por ejemplo, lo que Darko Suvin (co-fundador de *Science Fiction Studies*) llama el "novum." El "novum" es el "elemento fantástico" característico de la CF, es decir, la introducción de lo no familiar en un contexto familiar que para algunos constituye la CF. (véase Adam Rosenblatt 84, Brian McHale 1987: 59, Suvin 1979, cap. 4, "SF and the Novum"), y en este caso es doble. No solo abarca la introducción intradiegética de los extraterrestres al espacio de Buenos Aires, sino también la introducción intradiegética de Buenos Aires como un espacio a la tradición de un género anteriormente anglosajón en su representación del espacio.

UN BREVE RESUMEN DE *EL ETERNAUTA*

Aunque no sin cometer el pecado de reducir una inmensa obra bajo fines prácticos, la trama de *El Eternauta* se puede resumir brevemente como la siguiente: una noche se reúnen los amigos Favalli ("Fava"), Lucas, Herbert, Polsky en la casa de Juan Salvo para gozar del juego de naipes tradicional de Argentina: el truco. El contexto temporal se establece aproximadamente como mediados del siglo XX—de hecho, la narración menciona los "ensayos atómicos" (23) por parte de EE.UU.—y de repente los amigos se dan cuenta de que una misteriosa "nevada de la muerte" cae sobre las casas y calles de los suburbios en el norte de Buenos Aires (principio de la nevada, 23; fin, 140). El peligro de la nevada se nota cuando Polsky se aventura fuera de casa y es matado por los copos que los amigos presumen ser un tipo de materia radioactiva. Efectivamente se inicia un periodo de guerra callejera: la esposa e hija de Juan Salvo (Elena y Marita) se quedan en casa mientras los demás, ahora habiendo construido trajes protectores, se

⁸ De hecho, aunque Rubione caracteriza *El Eternauta* como un texto híbrido ("collage" y ciencia ficción y también [...] guión cinematográfico e historieta", 229) se niega mencionar el influjo de la novela. Véase la página 233 del mismo para una mención de *El Eternauta* como posible novela.



arriesgan a salir a las calles para conseguir las provisiones necesarias para sobrevivir el desastre hasta ahora inexplicable. Muy pronto, los amigos se juntan al ejército que se está organizando (y reclutando a otros) para enfrentarse a una verdadera invasión de extraterrestres.

Hay, claro, muchos otros personajes significativos o secundantes que toman parte en la acción—entre ellos un chico, Pablo, con el cual se tropiezan los amigos al principio y un periodista llamado Rupert Mosca metido al ejército quien intenta documentar la historia de lo ocurrido para futuros lectores, pero lo crucial es la batalla que sigue entre los humanos y unos extraterrestres encontrados por estos. En este primer encuentro se destaca una especie de insectos de tamaño humano que son capaces de operar cierta tecnología avanzada y destructora como los lanzarrayos que forman una parte importante de la batalla callejera que ahora se despliega hacia el centro de la ciudad de Buenos Aires. Al ver que las acciones de los insectos son controladas desde lejos por collares (116), los protagonistas llegan a entender que “los cascarrudos [los insectos] no son los verdaderos enemigos” (139). Pero también se revela que otro grupo de extraterrestres ausentes ha logrado insertarles un aparato en la nuca (166) convirtiéndolos en una especie de control que permite dirigirlos a distancia, estos dispositivos serán más tarde aplicados a los seres humanos—que se transformarán así en unos “hombres-robot” (169) otra forma de colaboración involuntaria con los extraterrestres. Es en el pabellón de orquesta en Belgrano (barrio de los suburbios, ya cerca del centro de la ciudad) donde Juan logra ver a un “Mano”, otra especie más inteligente que la de los cascarrudos y cree que se trata de los verdaderos invasores. Al intentar explotar el pabellón con una granada, Juan y un amigo (Franco, un tornero reclutado por el ejército) son paralizados por un rayo emitido desde un punto del pabellón y son capturados por el invasor.

De allí empieza otra lucha—el invasor, uno de los llamados ‘manos’, los paraliza para poder convertirlos no en hombres-robots simples sino en seres con estructuras cerebrales cambiadas que piensan exactamente como los ‘manos’ (191). Sin embargo, Franco y Juan se escapan. Llevan al ‘mano’ como prisionero, hacen explotar el pabellón con granadas, y pronto llega una nave flotante de la cual corren otra vez. El ‘mano’, ahora capturado y, resignado al fin de su viaje, hace una defensa loable de lo humano al comentar una cafetera que ve como una escultura: “Cada cosa irradiaba aquí milenios de inteligencia... milenios de arte, milenios de temura... lástima no tener tiempo para saber por qué ese recipiente es cilíndrico, porque tiene molduras la pata de esa mesa y por qué...” (202). El ‘mano’ pronto muere debido al terror que ha sentido y, como había explicado él mismo, revelando que un grupo diabólico llamado ‘ellos’, amos de los ‘manos’, han insertado una sustancia venenosa en una glándula de los “manos” para que al sentir éstos terror, mueran.

Descubren entonces los humanos que son ‘ellos’ los verdaderos invasores y que han traído consigo a varias especies de otras culturas a las que someten como los enormes monstruos destructivos llamados ‘gurbos’ para domesticar la tierra. Es esta lucha que se

despliega a lo largo del texto por las calles de Buenos Aires. Efectivamente, la ciudad es la protagonista de la obra, retratada desde un sin fin de perspectivas y navegada por los personajes. Amenazados por los invasores, los edificios simbólicos son destruidos. Es justo notar que una vez tomado el riesgo de ubicar una acción en lugares tan conocidos, el público tiene que haber recibido gozosamente el cambio y esta bien pudo haber sido una de las razones del éxito. Los dibujos muestran espacios urbanos conocidos por todos, el realismo de los lugares sirve para acercar al lector a la historia narrada. Siente, por así decirlo, que los invasores ocupan el espacio que conoce verdaderamente.

ESPACIO URBANO: VIAJE HACIA EL CENTRO DE LA CIUDAD

Hasta por este resumen breve se puede ver cómo *El Eternauta* dialoga con varias obras clásicas de CF y que a la vez refleja una *urbanización* de estas obras. Si una de las más antiguas tradiciones de CF es el viaje, según Suvin (147), en Oesterheld, se manifiesta como el viaje no hacia el centro de la tierra sino el viaje hacia el centro de *la ciudad*. La historia de Oesterheld privilegia la urbe no sólo como contexto sino también como destino, y a lo largo de la obra, los personajes hacen un viaje específicamente desde los suburbios de Buenos Aires hacia el centro de la ciudad, por la avenida General Paz (103), hacia el Estadio de River Plate (122), y más allá, hacia el pabellón de la orquesta (173-78), la Plazuela Falucho (226), la Plaza Italia (241) y larga lista de calles: la calle Once de setiembre (175), la calle Pampa (219, 221) y luego una marcha “Once de Setiembre, 3 de Febrero, O’Higgins, Arcos, Cuba, todas las calles que corran Pampa estaban bloqueadas por edificios en ruinas” (224) y “José Hernández, Pino, Arrondissement, Zabala... atrás fueron quedando las calles familiares” (225), Santa Fé, Serrano, la Avenida Sarmiento y Las Heras (228). Mientras Suvin escribe de la obra Verne que ésta constituye “the triumph of imaginary cartography” (150), en *El Eternauta* lo que se propone es el triunfo de una cartografía *real*, una cartografía icónica, indéxica que se refiere metonímicamente al espacio urbano bonaerense. Es importante notar que las referencias a las calles son específicas, que los lugares son emblemáticos, y que además si se puede hacer el recorrido en el tiempo que el relato establece—el tiempo que se tarda para ir de un lugar a otro también es realista.

La primera referencia a un lugar geográfico concreto en *El Eternauta* se da cuando se presenta a Favalli que es el profesor universitario de física cuya diversión es navegar en Olivos, donde tiene su velero, pero más tarde nos enteramos que la casa en la que los personajes están encerrados está en Vicente López, un suburbio de clase media. Refiriéndose a su ciudad dirá el personaje Juan Salvo al pensar que la supervivencia será difícil ante la invasión extraterrestre: “este barrio siempre tan apacible se convertirá en una jungla donde todo será cuestión de matar o morir” (20). Así el lugar habitual se convertirá en el escenario de luchas entre humanos por sobrevivir, contra el invasor. El aislamiento de la casa en los suburbios es lo que les permite sobrevivir en principio.

Cuando los personajes piensan en lo que está pasando con sus familias (Elena se pregunta qué habrá pasado con sus hermanas, una vive en La Lucía y la otra en el Centro) aparecen otras referencias a la zona norte de Buenos Aires, muy vinculada con la clase media, y cercanas al río: Olivos, Vicente López, La Lucía... En contraste, la invasión extraterrestre se produce en el centro de Buenos Aires –en la Plaza de los Congresos, desde donde se dirige la operación– y este cambio de lugar tiene que haber sido una sorpresa para los lectores de este tipo de literatura. Hay que recordar que muchas de las historietas se compraban a Estados Unidos o Europa y la mención de ciertos lugares era clásica en los escenarios de ciencia ficción. El lector no solía saber con exactitud cuáles historias eran nacionales y cuáles traducciones de cómics importados por las principales editoriales comerciales. En este ejemplo, el reconocimiento de las costumbres, las referencias a lo conocido, pero sobre todo la ordenada enumeración de lugares son elementos únicos de *El Errantia*.

Gran parte de la primera mitad de la obra concierne la batalla por el espacio de la capital argentina, y retrata el lento avance del ejército humano hacia el centro de Buenos Aires para desalojar a los invasores. Aquí la visión del espacio de la obra se mantiene fiel a las estrategias milicianas. La narración nota que los extraterrestres –como están poco acostumbrados al combate terrestre– han escogido su ubicación de ataque al azar, sin entender las ventajas y desventajas ofrecidas por la topografía urbana (109). Marchándose por la Avenida General Paz (103), el ejército logra ocupar una plaza crucial (113) y después de iniciar el “asedio de River Plate” (116) logran finalmente ocupar el Estadio (122, 207) que se privilegia hasta hoy en día como ancla visual del espacio urbano bonaerense. La decisión por parte de Oesterheld de incluir estas persistentes referencias arquitectónicas y urbanas a la ciudad concreta de Buenos Aires sin duda es indicadora del intento de –como bien ha escrito Rubione (arriba)– invertir lo que nosotros describiríamos como el imaginario espacial tradicional de CF como género literario. Como se ha comentado, en este sentido, la recuperación literaria del espacio concreto de Buenos Aires señala una apropiación nitidamente autóctona y definitivamente política por extensión considerada dentro del contexto de CF como género internacional. Sin embargo, Oesterheld también revela una actitud notablemente ambigua hacia la ciudad y el espacio urbano que contrasta con la visión crítica sencilla y hasta distópica de la ciencia ficción en general. Como *El Errantia* comienza con la idea de una posible explosión nuclear (23, arriba), es más que apropiado invocar lo que ha escrito Martha A. Bartter en su artículo “Nuclear Holocaust as Urban Renewal”, publicado en *Science Fiction Studies*: Como escribe de obras de CF: “Many authors see atomic war not only as destroying cities but also as leaving the survivors with a widespread fear of them” (153). Esta actitud está bien presente en la obra, por ejemplo en la denuncia de lo urbano vocalizada por uno de los protagonistas muy temprano en la obra “la ciudad es ya una jungla” (74). Al fin y al cabo, el Congreso de la Nación, donde diputados y senadores discuten en la Buenos Aires real, es destruido por la bomba nuclear teledirigida desde

“el norte” –y es fácil que esta referencia se refiera al hecho de que en 1957 ya hace más de una década desde que Estados Unidos ha demostrado su capacidad de usar su poderío nuclear sin pensar en la pérdida de vidas humanas.⁹

Pero simultáneamente con este temor de la ciudad dentro del paradigma de la guerra nuclear que por cierto existe en *El Errantia*, hay también una validación de la ciudad, un deseo implícito de recuperar lo bueno de la vida urbana. Es notable desde esta perspectiva que en la novela gráfica no hay personaje alguno que quiera volver al estado previo de la ciudad. *El Errantia* presenta una visión ambigua de lo urbano que resuena con la obra de Henri Lefebvre –los personajes tal vez temen la ciudad hasta cierto punto, pero también luchan para protegerla. Para apropiarse una frase de Raymond Williams, ellos se sientan arraigados en las “structures of feeling” urbanas sin que activen una visión conservadora nostálgica de la ciudad. Esta noción de ser arraigado en el espacio concreto de la ciudad es algo que Oesterheld permite que sus lectores argentinos sientan junto con los personajes de la obra. En contraste con muchas otras manifestaciones de CF, *El Errantia* no distrae al lector con un mundo ficticio lejano. Jameson escribe que

Many SF cityscapes and utopias seem to me to participate in this curious paradox: that what signals the constructed, invented, artificial nature of SF as a genre –the palpable fact that an author has strained her or his invention to contrive some near or far culture’s city (and to make it somehow distinctive and different from those of rivals or predecessors)– that very lack of ontological density for the reader, that very artifice and unbelieveability which are surely disastrous in the most realistic novels, is here an unexpected source of strength, feeding into the more traditional SF estrangement effects in a curiously formal, reflexive and overdetermined way. (54)

Mientras que en muchas instancias de CF, las ciudades inventadas funcionan como una crítica de la “failure of imagination” (Jameson 54) empleada en la construcción de las ciudades contemporáneas al mundo del lector, en *El Errantia* la ciudad y la representación de una Buenos Aires concreta no invoca una crítica de lo urbano sino una recuperación de lo bueno que se asocia con esto. En su ensayo, Jameson comenta lo que efectivamente es *el placer de consumir un mundo ajeno*, aunque no en estas palabras¹⁰

⁹ En la “remake” de la versión original de *El Errantia* (con ilustraciones de A. Breccia publicada por *Gene*) la tensión entre EE.UU. y América del Sur se hace más palpable como comenta Adam Rosenblatt (82-83).

¹⁰ Escribe Jameson: “Spatial representation wholly enables, and serves as a pretext for, the more punctual figures, devices and gimmicks touched on above; but it also somehow transcends the SF plot interest in a more general way. The hypothesis is then that, whatever our immediate narrative interest in this particular SF plot and its resolutions, we also attend to and derive a readerly gratification from the development of space in this particular SF world, a gratification not noticeably damaged by awkwardnesses in the handling of the plot proper” (53).

—pero notablemente, a los lectores de la obra de Oesterheld se les niega esta posibilidad.

No hay duda de que los lectores argentinos de *El Eternauta* gozan de una identificación con su ciudad que les permite entenderse con el texto. La “lucha callejera” (139) que se despliega en la novela gráfica es, entonces, una representación visual del deseo de retomar la ciudad como parte de lo que Lefebvre denomina una revolución urbana (1970), aunque en este caso sea en contra de unos extraterrestres. La presentación de la ciudad es multi-dimensional, en que hay un balance entre espacios interiores y exteriores, las batallas tienen lugar al aire libre, generalmente, dentro de las casas, edificios, o túneles del subte es donde los personajes buscan refugio y algunas veces lo encuentran. La revolución urbana es para los bonaerenses —y por extensión todos los seres humanos— fiel al propósito de cambiar la sociedad. Como señala Lefebvre (1974), no hay revolución exitosa que no transforme el espacio. De igual modo, es importante que el método que ha elegido Oesterheld para combatir la invasión sea colectivo —una idea apoyada por muchos teóricos de la ciudad (Lefebvre, Jane Jacobs, David Harvey). No es individualmente sino en grupos solidarios como se resiste —además, Juan Salvo, el Eternauta mismo, es un héroe involuntario y sólo uno de los múltiples protagonistas.¹¹ La resistencia se organiza espontáneamente y en ella participan ambos civiles y militares. La valentía, la solidaridad, la protección mutua es lo que les permite resistir. De este modo, *El Eternauta* cuadra bien con una tradición que intenta valorizar la vida de la ciudad y la potencia, si no el estado actual, de la vida urbana contemporánea.

LA TRADICIÓN DE CF Y LA ESPACIALIZACIÓN DEL TIEMPO

Como obra de CF, *El Eternauta* es fiel a varias tendencias del género. Una de esas, tal vez la más obvia, es la presencia de tecnología novedosa. El crítico Canaparo hace bien en querer “situar a *El Eternauta* como una historieta que describe elementos de tecnología pero intenta presentarlos como componentes de un ‘saber’” (875) —y entonces discute la manera en que la *ciencia-tecnología* misma se manifiesta en la historieta a través de referencias no sólo a los “platos voladores”, “Viajes en el tiempo”, “nieve que mata”, sino también a “las constantes especulaciones acerca de ‘mundos’, viajes, viajeros, extranjeros, interacción entre hombres y máquinas, evaporación del tiempo [...]” (875) y hasta al papel de los medios de comunicación (878). El ensayo de Canaparo

¹¹ Es imprescindible señalar que, aunque esto tal vez sea una función de la evolución del género de CF en general, las mujeres no tienen un papel tan significativo como los hombres. La mujer e hija de Juan Salvo, por ejemplo, Elena y Maritza, están en el interior la mayor parte del tiempo —son importantes como motivación pero sus tareas en la resistencia son tareas de apoyo. En el exterior aparece una mujer desconocida en un momento clave pero resulta una trampa y la descubre un obrero. Son los únicos personajes femeninos de la historieta y es obvio que está escrita para hombres —y hombres son sus principales personajes, con la brillante representación de los lectores en las figuras de Pablo y Franco, el tornero.

nos lleva por un análisis iluminador de la importancia del físico Favalli, del laboratorio de Juan Salvo, de los hombres-robots, etc... pero es necesario dar un paso más allá y ampliar la comprensión de la tecnología real o inventada. De esta perspectiva se nota que también el tratamiento que el espacio y el tiempo reciben a través de la obra refleja la relación espacio-tiempo que según críticos como Henri Lefebvre y David Harvey sostiene el capitalismo.

Para indagar más en la relación entre el espacio y el tiempo que sostiene la obra de HGO y que puede considerarse como una tradición de la CF en general, primero es esencial explorar brevemente la opinión de Lefebvre al caso. La obra lefebriana titulada *The Production of Space* (1974), tanto como las obras clave de la segunda mitad de su producción teórica (por ejemplo: *The Right to the City*—1968—, *The Urban Revolution*—1970—), señala un giro en el enfoque filosófico del pensador. Mientras que al principio de su carrera dedicaba más esfuerzo a la elaboración del concepto marxista de alienación (por ejemplo: *Mystified Consciousness*—1936—, *Existentialism*—1946—, *Critique of Everyday Life*, vol. 1, vol. 2—1947, 1961—), tras la explosión de los eventos de 1968 (véase *The Explosion*—1968—) Lefebvre se enfocó más y más en una elaboración marxista de la idea del espacio —un aspecto que definitivamente había eludido a Marx según Lefebvre y teóricos lefebrianos más contemporáneos como David Harvey (esp. 2000). Como se hace explícita en *The Production of Space*, para Lefebvre, el análisis del espacio debe abarcar a la vez aspectos materiales e inmateriales y por ende posee una dimensión netamente filosófica. Escribe el teórico:

What term should be used to describe the division which keeps the various types of space away from each other, so that physical space, mental space and social space do not overlap? Distortion? Disjunction? Schism? Break? As a matter of fact the term used is far less important than the distance that separates ‘ideal’ space, which has to do with mental (logico-mathematical) categories, from ‘real’ space, which is the space of social practice. In actuality each of these two kinds of space involves, underpins and presupposes the other [...]. Philosophers have themselves helped bring about the schism with which we are concerned by developing abstract (metaphysical) representations of space, among them the Cartesian notion of space as absolute, infinite *res extensa*, a divine property which may be grasped in a single act of intuition because of its homogeneous (isotopic) character. (14)

En esta página, como también en su obra *The Urban Revolution*, Lefebvre sugiere que la conciliación del espacio real y del espacio ideal es y debe ser una de las metas del análisis espacial. En la susodicha obra, recalca el teórico el papel que desempeña la filosofía en un análisis del fenómeno urbano: “The philosopher and philosophy can do nothing by themselves, but what can we do without them? Shouldn’t we make use of the entire realm of philosophy, along with scientific understanding, in our approach to

the urban phenomenon?" (*The Urban Revolution* 64).¹²

El meollo del problema para Lefebvre, no obstante, es una separación fundamental entre el espacio y el tiempo que es producido no sólo del pensamiento humano sino también del capitalismo en sí (Fraser "Toward a Philosophy"). El capitalismo se ha hecho dueño de la producción del espacio desde el siglo diecinueve (*The Right to the City*), como expone Lefebvre en uno de sus dichos más difundidos, ha sobrevivido durante el siglo xx "por producir espacio, por ocupar un espacio" (*The Survival of Capitalism* 21). El capitalismo, fiel a la descripción ofrecida por David Harvey, se hace palpable en la producción y la destrucción creadora de medio-ambientes urbanizados dirigidos hacia la acumulación del capital en un momento dado, pero es al fin y al cabo, como el capital mismo, "una relación" (Harvey *Spaces of Hope*, 27). Esta relación presume una subordinación del tiempo al espacio, como comenta Lefebvre en su *Critique of Everyday Life*, vol. 3 ("The general problem here is the spatialization of temporal processes" 129), y otra vez en *The Urban Revolution*: "The relation between time and space that confers absolute priority to space is in fact a social relationship inherent in a society in which a certain form of rationality governing duration predominates. This reduces and can even destroy, temporality" (73-74). Para Lefebvre, el capitalismo se dirige siempre hacia la cuantificación de lo cualitativo, hacia la espacialización de lo temporal –y describe el efecto de ello como "the splintering of space and time in general homogeneity, and the crushing of natural rhythms and cycles by linearity" (*Critique* vol. 3, 135). Actualizando una crítica lanzada mas notablemente por su precursor Henri Bergson, Lefebvre hace una llamada para rechazar la noción estática y espacializada que rige el pensamiento constructivista capitalista y para recuperar los aspectos temporales e inconvertibles de la experiencia humana.

El Eternauta por cierto mantiene una tradición argentina fantástica que recalca distorsiones, innovaciones y conciliaciones del tiempo y espacio –que por esto se entienden los cuentos de Borges de los 40 o *La invención de Morel* por Adolfo Bioy Casares, buen amigo de éste (véase Fraser "Reconciling"). Pero al mismo tiempo, hay cierta tensión que existe entre el uso creativo que la historia hace del tiempo, 'espacializado' y la primacía que asigna al papel del espacio urbano. Al fin y al cabo, esta tensión reproduce la visión capitalista del tiempo como eje lineal. Claro que en *El Eternauta*, la experiencia humana temporal está sumamente presente en el uso por parte de Oesterheld de un relato enmarcado. Al principio de la obra visual, una presencia visita al narrador/guionista (Oesterheld mismo) en su casa. Se introduce el Eternauta al lector como un "navegante de tiempo" (21), una de las fuertes tradiciones del género de la CF. El relato enmarcado reaparece de vez en cuando a lo largo de la obra a través de

¹² En sus obras tardías, Lefebvre hasta proclama que la división entre el espacio real y el espacio ideal se la puede combatir a través de un estilo de pensamiento no analítico que él denomina el "trimonanalisis" (*Rhythmanalysis* 1992).

un cambio abrupto que vuelve de la acción intradiegética a la casa de Oesterheld, y al final de la obra, los dos tiempos se concilian dentro de la trama –se vuelve al suburbio indeterminado del primer plano del relato enmarcado y se descubre que se está en Vicente López, cerca de la casa de Juan Salvo, unos cuatro años antes de la historia sucedida. La invasión extraterrestre sucederá en 1963 mientras la acción se relata en 1959. La narración enfatiza que falta tiempo para evitar lo que va a pasar, pero el nuevo problema es que el personaje central –al reunirse con su familia y fundir su personalidad del futuro con la de su pasado al fin del libro– ya ha olvidado todo respecto a la invasión, y el único que conserva la memoria de lo que ocurrirá dentro de pocos años es el guionista. Como muchos relatos de ciencia ficción la acción se ubica en el futuro, pero un futuro muy cercano –y esta es otra de las originalidades que presenta el guión.

Hay, en *El Eternauta*, una disonancia clave que se presenta en la yuxtaposición y fusión de dos tiempos, o mejor dicho, de dos viajes. En el primer viaje se cuenta en las aventuras de los ciudadanos que recorren gran cantidad de espacio, de los suburbios al centro (de norte a sur) de Buenos Aires y desde luego de sur a norte, desde el centro a los suburbios (arriba). Pero también hay un segundo viaje que irrumpe en la trama a finales de la obra que consiste en el movimiento desde allí hacia el interior del país, desde Junín hacia el tiempo. Se mantiene fiel a la idea, tan potente en la CF, del tiempo como la cuarta dimensión del espacio (Westfahl, Slusser y Leyby 2), una distancia para recorrer. Sobre la obra clásica *Journey to the Center of the Earth* (1864) comenta el crítico Suvín que revela la noción del cambio de "quantified time translated into quantified space" (149) –pero igualmente se puede aplicar esta idea a *El Eternauta*.

En contra de los retratos innovadores del tiempo en las obras de Borges y Bioy Casares, por ejemplo –pero notablemente fiel a la tradición de H. G. Wells– *El Eternauta* constituye una recuperación del tiempo lineal. De hecho, la idea de que el tiempo es una dimensión como el espacio aparece en el texto clásico *The Time Machine* (1895), vocalizado en la conversación entre un personaje conocido como "the Medical Man" y el "Time Traveller" mismo (Wells 11).¹³ Como afirma Andrew Sawyer, "H. G. Wells introduced *The Time Machine* with a philosophical discussion involving time as a fourth dimension in which movement is possible" (52). Además, *El Eternauta* también refleja dos otras ideas sobre el tiempo que predomina en la CF. Primero, la yuxtaposición formal entre dos tipos de tiempo (los dos también invocados en *The Time Machine* de Wells) que David Leyby clasifica como un concepto "A-Series [...] the consciousness (a dynamic concept)" y un "B-Series [...] the Rigid Universe (a static structure)" (43), una yuxtaposición es llevada a cabo a través del formato del relato enmarcado. También,

¹³ Pregunta "the Medical Man": "But, said the Medical Man, staring hard at a coal in the fire, 'if Time is really only a fourth dimension of Space, why is it, and why has it always been, regarded as something different? And why cannot we move in Time as we move about in the other dimensions of Space?'" (11).

el uso de un modo temporal que se llama 'anticipación' es sinónimo con la CF, como nota Richard Saint-Gelais (25). Este modo temporal –el que localiza la acción de una muestra dada de CF en el futuro– igualmente refleja una concepción lineal del tiempo. Escribe Saint-Gelais, "despite its imaginary nature, anticipation is situated in linear –albeit, imaginary– time, delineated by the past and present" (26).

Aceptar que *El Eternauta* 'espacializa el tiempo' (es decir, aparece el tiempo como cuarta dimensión del espacio, una distancia a recorrer según un eje lineal), no es determinar su significado como una obra revolucionaria o capitalista –al contrario, es precisamente porque es una obra que incorpora la rebelión urbana y también se elabora esta rebelión a través de una línea que cuadra bien con el entendimiento lineal del tiempo del capitalismo que tiene una fuerza innegable. No es una ficción que existe en un mundo de sueños, en la pura imaginación y fuera de todo sistema conocido, sino una concepción que rompe con este mundo para criticarlo, pero sin poder alejarse completamente de la ideología del mundo que lo ha formado. Desde esta perspectiva, es significativo que HGO toma la decisión consistentemente a lo largo de su obra no a imaginar su mundo ficticio así de la nada, sino a dar un solo paso más allá de lo conocido. Esto lo hace el autor de *El Eternauta*, por ejemplo, al ubicar la historieta en Buenos Aires (y no en Estados Unidos o Europa), y al enfatizar (como hace al final de la historieta con la conciliación de los dos tiempos narrativos, aunque sean lineales) que el futuro no tiene que estar predeterminado. Pero mientras que en *The Time Machine* de H. G. Wells el personaje del Time Traveller sigue con su memoria intacta y una máquina temporal que todavía funciona, aquí el único que persiste con sus facultades intactas es el guionista, un hecho que hace hincapié en que el relato es uno que privilegia la cuestión, la posibilidad y la difícil realización del cambio colectivo.

Para resumir, la obra es, como *The Time Machine*, un excelente experimento del pensar, guiando al lector hacia una nueva formulación del mundo en que vive, el mundo del Buenos Aires en la mitad del siglo xx. Pero si en un nivel es un éxito, en otro es un fracaso. Mientras que en el mundo de la historieta el tiempo es reversible hasta cierto punto, como Lefebvre subraya en su *Critique of Everyday Life*, en el mundo real, el tiempo real es irreversible (vol. 3), y sólo parece no serlo cuando es visto a través de uno de los mitos que falsifican el mundo compartido frente a los ojos nuestros (vol. 1). Es a este mundo de difíciles decisiones que se enfrentaron los argentinos del siglo xx y que seguimos enfrentado nosotros en el siglo XXI.

BIBLIOGRAFÍA

Barter, Martha A. "Nuclear Holocaust as Urban Renewal." *Science Fiction Studies* 13 (1986): 148-58.

Canaparo, Claudio. "Mobilis in mobile: ciencia y tecnología en *El Eternauta*". *Revista Iberoamericana* LXXII/221 (2007): 871-86.

Fraser, Benjamin. "Toward a Philosophy of the Urban: Henri Lefebvre's Uncomfortable Application of Bergsonism." *Environment and Planning D: Society and Space* 26/2 (2008): 338-58.

"Reconciling Film Studies & Geography: Adolfo Bioy Casares's *La invención de Morel*." *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature* 41/1 (2008): 153-68.

Harvey, David. *Spaces of Hope*. Berkeley: U of California P, 2000.

_____. *The Urban Experience*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1989.

Jamesson, Fredric. "Science Fiction as a Spatial Genre: Generic Discontinuities and the Problem of Figuration in Yonda McIntyre's *The Exile Waiting*." *Science Fiction Studies* 14 (1987): 44-59.

Leiby, David. "The Jaws of the Intellect Grip the Flesh of Occurrence: Order in Time Travel." *Worlds Enough and Time Explorations of Time in Science Fiction and Fantasy*. Gary Westfahl, George Slusser y David Leiby, eds. Westport, CT: Greenwood Press, 2002. 37-47.

Lefebvre, Henri. *The Survival of Capitalism*. Londres: Allison & Busby, 1973.

_____. *Critique of Everyday Life, Vol. 1*. [1947]. John Moore, trad. Londres: Verso, 1991a.

_____. *The Production of Space*. [1974]. Donald Nicholson-Smith, trad. Oxford, UK: Cambridge, MA: Blackwell, 1991b.

_____. *The Right to the City*. [1968]. *Writings on Cities*. E. Kofman & E. Lebas, ed. y trad. Oxford: Blackwell, 1996. 63-181.

_____. *Critique of Everyday Life, Vol. 2*. [1961]. John Moore, trad. Londres: Verso, 2002.

_____. *The Urban Revolution*. [1970]. Robert Bonomo, trad. Minneapolis: U of Minnesota P, 2003.

_____. *Critique of Everyday Life, Vol. 3*. [1981]. Gregory Elliott, trad. Londres: Verso, 2005.

_____. *Rhythmanalysis*. [1992]. Stuart Elden y Gerald Moore, trad. Londres: Continuum, 2006.

_____. *The Explosion: Marxism and the French Upheaval*. [1968]. Alfred Ehrenfeld, trad. New York and London: Monthly Review Press, 2005.

_____. *L'Existentialisme*. Paris: Editions Sagittaire, 1946.

Lefebvre, Henri and Norbert Guterman. *La conscience mystifiée*. [1936]. Paris: Syllepse, 1999.

McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. Nueva York: Methuen, 1987.

Oesterheld, Héctor Germán. *El Eternauta*. Ilustrador: Francisco Solano López. *Hora Cero*. Buenos Aires: 200X. (pub. orig.: 1957-1959, *Hora Cero Semanal*.)

_____. *Oesterheld en primera persona. HGO, su vida y su obra*. Buenos Aires: Ediciones La bañadera del cómic, 2005.

Rosenblatt, Adam. "The Making and Remaking of *El Eternauta*." *IJCCA* (2007): 81-92.



- Rubione, Alfredo V. E. "H. G. Oesterheld: géneros erráticos y avatares de la ficción." *Jornadas Internacionales de Literatura Argentina/Comparatística* (1995): 229-34.
- Saint-Gelais, Richard. "Impossible Times: Some Temporal Labyrinths in Science Fiction." *Worlds Enough and Time Explorations of Time in Science Fiction and Fantasy*. Gary Westfahl, George Slusser y David Leiby, eds. Westport, CT: Greenwood Press, 2002. 25-35.
- Sawyer, Andrew. "'Backward, Turn Backward': Narratives of Reversed Time in Science Fiction." *Worlds Enough and Time Explorations of Time in Science Fiction and Fantasy*. Gary Westfahl, George Slusser y David Leiby, eds. Westport, CT: Greenwood Press, 2002. 49-62.
- Suvin, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven: Yale UP, 1979.
- Tcherkaski, José. *Mirar la muerte: conversaciones con mujeres de escritores desaparecidos*. Buenos Aires: Catálogos, 2008.
- Wells, H. G. *The Time Machine*. Park Ridge, NJ: Andor, 1976.
- Westfahl, Gary, George Slusser y David Leiby, eds. *Worlds Enough and Time: Explorations of Time in Science Fiction and Fantasy*. Westport, CT: Greenwood Press, 2002.
- Williams, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford UP, 1977.

VIRTUALIDADES DISTÓPICAS EN LA FICCIÓN ANALÓGICA:
LA INVENCIÓN DE MOREL, DE ADOLFO BIOY CASARES

POR

TERESA LÓPEZ PELLISA
Universidad Autónoma de Barcelona

¿Les cuesta a usted vivir un sistema de reproducción de vida tan mecánico y artificial? Recuerden que en nuestra incapacidad de ver los movimientos del prestidigitador se convierten en magia.

La invención de Morel, Bioy Casares

Con *La invención de Morel* (1940), el escritor de ciencia-ficción y literatura fantástica Adolfo Bioy Casares (1914-1999) nos presenta una distopía científica al tiempo que Morel –el científico protagonista de la ficción– simula su *tecnoutopía*: la inmortalidad junto a su amada virtual Fausaine. La máquina de Morel genera una suerte de realidad virtual, basada en la fusión de tecnología cinematográfica y holográfica, inmersa en un *arroz eterno retorno* que reproduce una semana de vacaciones en la isla. Las lecturas multiformes que permite este artefacto literario incluyen el análisis de la nueva ecología mediática de principios de siglo xx en Argentina, y también del siglo xxi, donde el impacto de las nuevas tecnologías informáticas y los medios de representación han transformado nuestro espacio simbólico. A continuación presentamos una lectura cibercultural de la novela y algunos de los discursos intermediales que la articulan.

FOTO(FANTASMA)GRAFÍA EN MOVIMIENTO

“¿Quién no desconfiaría de una persona que dijera: Yo y mis compañeros somos apariencias, somos una nueva clase de fotografías?” (160), nos interroga nuestro escritor y fugitivo protagonista de *La invención de Morel*. A finales del siglo xix la fotografía se había insertado en el campo simbólico rioplatense y la literatura se hacía eco de las posibilidades sugeridas de la reproducción mecánica, como muestra la influencia de la tecnología del fonógrafo, la fotografía y el cinematógrafo en algunos relatos de Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Rubén Darío y Eduardo Ladrillero Holmberg, entre