

# FRENTE A LA CIVILIZACIÓN, LA BARBARIE DE LA TRANSGRESIÓN *MESTIZA* DE LA CIENCIA FICCIÓN ARGENTINA EN LOS 80

*BEFORE CIVILIZATION, THE BARBARIC  
OF THE MESTIZA TRANSGRESSION OF THE  
ARGENTINIAN'S SCIENCE FICTION IN THE 80S*

María Uehara  
Universidad de Buenos Aires  
Universidad Nacional de San Martín  
[uehara.maria30@gmail.com](mailto:uehara.maria30@gmail.com)

## ∞ RESUMEN

### ∞ PALABRAS CLAVE

Civilización  
Maniqueísmo  
Transgresión  
Ciencia ficción argentina  
Dictadura militar

*Este trabajo se interroga acerca de las particularidades genéricas que la ciencia ficción argentina conformó en su narrativa mestiza de los 80, alrededor de la línea de publicaciones El Péndulo, Minotauro 3 y Mi cerebro animal, a la vez que se analiza su inscripción dentro de un marco general de producción literaria nacional donde la crisis, la fractura y la transgresión, se volvieron un discurso colectivo que representó experiencias simbólicas de violencia, ruptura, desconcierto, fragmentación e irrealidad, debido a las contradicciones y desequilibrio vivenciados durante la dictadura militar. El eje que agrupa a estos textos será su conformación bárbara, divergente, en oposición al hermetismo y monosentido de la "verdad" que las Fuerzas Armadas erigieron en su misión civilizadora y patriótica.*

## ∞ ABSTRACT

### ∞ KEYWORDS

Civilization  
Manichaeism  
Transgression  
Argentinian science fiction  
Military dictatorship

*This paper examines the generic singularities that Argentinean science fiction shaped in its mestizo narrative of the 80s, around the publications El Péndulo, Minotauro 3 and Mi cerebro animal, while at the same time analyzes their inscription within a general framework of national literary production where crisis, fracture and transgression became a collective speech that represented symbolic experiences of violence, rupture, disconcert, fragmentation and unreality, due to the contradictions and instability experienced during the military dictatorship. The common trait that groups these texts together will be their barbaric, divergent conformation, in opposition to the hermeticism and monosense of the "truth" that the Armed Forces built in their civilising and patriotic mission.*



---

Recibido: 30/07/2020

Aceptado: 22/09/2020

Contra lo uno, lo múltiple; contra la certeza, la duda; contra la aseveración, el cuestionamiento  
Fernando O. Reati, “Nueva visión en la literatura”, *Nombrar lo innombrable*

El 4 de enero de 1978, el General Jorge Rafael Videla, en ese entonces Presidente y Comandante del Ejército de la primera Junta Militar (ocupó el cargo desde 1976 a 1981), declaraba ante la prensa: “un terrorista no es solamente alguien con un arma de fuego o una bomba, sino también alguien que difunde ideas *contrarias a la civilización occidental y cristiana*” (citado en Amnistía Internacional 1998: 1. Las cursivas son propias). Esta sentencia resulta central para ingresar a la lógica castrense, ya que ésta no solo erigió la doctrina de las Fuerzas Armadas durante la dictadura militar argentina (1976-1983), sino que surgió como el lema distintivo del cual se servirían los militares para justificar sus políticas represivas del pasado.<sup>1</sup> En este caso, iniciar el artículo con esta declaración nos permite remarcar dos aspectos a tener en cuenta: el primero, que la civilización se entiende en términos binómicos y, el segundo, que el terrorismo, u oposición “bárbara”, se definió por la violencia física, pero también como una suerte de ideario, que no solo determina caracteres, sino también discursividades.

Este razonamiento maniqueo no fue una novedad en la historia argentina. Por el contrario, dicha fórmula fue la que conformó el modelo de nación desde sus inicios, y con ello sus textos fundantes. Entablar lazos entre estos dos marcos discursivos, de casi un siglo de diferencia, servirá como una entrada para delimitar aquellas bases argumentales que conformaron la idea de Nación, y detrás de ella la de civilización, pero, sobre todo, nos permitirá estudiar la inserción de lo social en las resoluciones imaginarias que la literatura construye como acto simbólico.<sup>2</sup> Retomar la ya conocida dicotomía civilización-barbarie para estudiar la ciencia ficción a lo largo de la década del 80, posibilitará analizar las particularidades que rigieron los textos nacionales, no solo a razón de una singularidad genérica, sino también por su inscripción en un discurso colectivo de crisis y contradicciones irresolubles.

En este artículo, hemos decidido realizar un recorte analítico, debido a la extensión de la producción literaria, por lo que nos concentraremos en una selección de cuentos argentinos (y uno uruguayo) tomados de la revista *El Péndulo* y de publicaciones aledañas como *Minotauro 3* y el libro *Mi cerebro animal* de Carlos Gardini. En estos textos, se tendrán en cuenta aquellas particularidades narrativas que manifiestan una singularidad genérica nacional, pero que también implican una ruptura con un discurso maniqueo y autoritario, en pos de la conformación de producciones heterogéneas, fragmentarias, abiertas, absurdas, que presentan experiencias simbólicas, que lejos del orden y lo civil, nos hablan de un contexto externo de fracturas, violencia y desequilibrio.

---

<sup>1</sup> Para más información acerca del discurso de las Fuerzas Armadas durante el Proceso y la etapa democrática, véase: Feld y Salvi (2019).

<sup>2</sup> Frederic Jameson ha afirmado: “el acto estético es él mismo ideológico, y la producción de una forma estética o narrativa debe verse como un acto ideológico por derecho propio, con la función de inventar ‘soluciones’ imaginarias o formales a contradicciones sociales insolubles” (1989: 64).

## Las ideas que se matan son las *bárbaras*

Para los intelectuales del siglo XIX argentino, constituir un modelo político, pero también literario, fue central para erigir la nación. Un epítome de este objetivo ha sido Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), figura que no solo sintetizó simbólicamente la estructura dicotómica nacional, sino que erigió sus escritos y sus organizaciones políticas en torno de ella. Entre sus obras literarias, *Facundo* (1845), *Argirópolis* (1850), *Recuerdos de Provincia* (1850), la crítica ha observado el uso de la oposición como un procedimiento formal desde el cual éste construyó un lugar de enunciación, de clara distinción y partidismo frente a un *otro* singular, el bárbaro, ese caudillo irracional y violento, imposible de civilizar (Rodríguez Pérsico 1989 [1961]; Jitrik 2019 [1969]; Altamirano 1983; Ramos 1988; Rezende de Carvalho 2014). El binarismo no sólo le permitió definir literariamente caracteres que singularizaran a sus actores y sus respectivos escenarios; sobre todo, le funcionó como un argumento ideológico desde el cual pensar un programa para edificar la república. La posibilidad de ese proyecto, el de la unidad nacional, requería homogeneizar, pero, también, excluir. Como afirma Adriana Rodríguez Pérsico: “El sujeto patriota se constituye en un acto de defensa. Necesita del ataque para circunscribir su lugar, los límites de su espacio respecto de los espacios que ocupan los otros” (1990: 20). En este caso, la patria será quienes representen los valores republicanos y burgueses, que tengan a la razón, a la ley y a la educación como baluartes; en síntesis, los que simbolicen el ideario de la civilización occidental. En esta concepción, se retoman los postulados que habían elaborado los iluministas franceses en torno a la noción de cultura a partir del siglo XVIII; ésta era la que definía al Hombre y que nacía de su instrucción y refinamiento (Cuché 1996). En la misma línea, la civilización era entendida como un progreso colectivo que se debería extender a la humanidad en su totalidad, a partir de hacer frente a la ignorancia y la irracionalidad, gracias a la guía de las naciones más avanzadas. Tal como desarrolla Norbert Elías (2009 [1987]), la civilización atenuaba las diferencias y ponía el acento en lo que es común a todos los seres humanos. En el caso argentino, marcado por un contexto de formación del Estado, la civilización se nacionaliza y se vuelve el problema de un pueblo, se pierde ese rasgo totalizador francés donde las vistas estaban en toda la humanidad. Más allá de esta diferencia, en ambos casos, la homogeneización implica la supresión de las diferencias. En palabras de Sarmiento: “No hay amalgame posible entre un pueblo salvaje y uno civilizado. Donde este ponga su pie, deliberada o indeliberadamente, el otro tiene que abandonar el terreno y la existencia; porque tarde o temprano *ha de desaparecer de la superficie de la tierra*” (citado por Rodríguez Pérsico 1990: 148. Las cursivas son propias). Ese “abandono”, acá, estuvo constituido por la aniquilación de comunidades enteras y, casi un siglo más tarde, esa eliminación, tal como pronostica esta cita, se constituyó a partir de la desaparición y muerte explícita de más de 30.000 personas.

La civilización, entonces, será ese bien al que se debe aspirar como sociedad o el valor que le ha sido concedido a estos intelectuales como guías. Por ello, la producción literaria era el espacio ideal para erigir un imaginario nacional. Su efectividad no sólo residía en conformar un lugar de reflexión y crítica sobre la actualidad, asimismo, se reconocía a la literatura como generadora de *mitos* que, en su caso, implicaba la posibilidad de respaldar un orden externo y legitimar su posición hegemónica (Rodríguez Pérsico 1990, Jitrik 2019).<sup>3</sup> Para esta alta burguesía, por lo tanto, los

<sup>3</sup> Roland Barthes afirma: “El mito no niega las cosas [...], las purifica, las vuelve inocentes, las funda como naturaleza y eternidad, les confiere una claridad que no es la de la explicación, sino de la comprobación” (1980 [1957]: 20).

---

---

objetivos políticos se entrelazan con los literarios, la escritura se convierte en un programa a consumir. No obstante, primero, se debía hacer frente a aquellos obstáculos que estaban por fuera del espacio literario, y que son el verdadero freno para la nación utópica, entre ellos se pueden mencionar el caos, la irracionalidad y el anarquismo. Estos tres aspectos son los que Sarmiento ve en Argentina debido al desorden que provoca la guerra civil, generada por la lucha entre unitarios y federales. Por otra parte, esta degeneración la entenderá como un producto del accionar y la presencia de los “bárbaros”, a los que tacha de violentos, primitivos, irracionales, incapaces de ser encauzados, etc., en otras palabras, la encarnación del mal. Esta descalificación que estigmatiza y unifica a la otredad, no sólo legitimará cualquier tipo de coacción por parte de los “civilizados”, a su vez, permitirá eliminar cualquier tipo de ambigüedad o diferenciación dentro del mismo grupo. Todos son la barbarie. Para estabilizar el país y frenar este caos, Sarmiento organizará, en principio, dos soluciones: promover la civilización a través de la educación, tanto de la escuela como de la familia, o, en cambio, erradicar el peligro, a través de la milicia.

Hasta ahora, hemos hecho hincapié en cómo se originó un sistema nacional sostenido en una estructuración simbólica, y física, maniquea. Toda esta presentación nos servirá para resaltar las continuidades que esta idea de nación tendrá en los argumentos de las Fuerzas Armadas, tanto para justificar la constitución de un Estado represor como la figuración de sus víctimas. Detenernos en examinar la particularidad que conforma a estas formaciones discursivas nos permitirá, en el apartado siguiente, analizar la emergencia y expansión, en simultáneo, de una textualidad divergente al monólogo militar. Pero, antes de entrar en ello, es necesario identificar cómo este discurso patriótico y republicano del siglo XIX sobrevino, en el pasado reciente, como una fórmula castrense legitimadora.

Como ya adelantamos con la declaración de Videla, la Junta Militar también asumió, con un tono mesiánico, el cometido de devolverle al pueblo argentino su “‘integridad espiritual’, su ‘destino’ puesto en riesgo por la decadencia producida por la demagogia y el populismo” (Morresi 2010: 117). Al desorden y al caos de la “guerra civil” (estado político que los militares han defendido hasta el final) era menester combatirlos con la firmeza del orden. Esta “salvaguardia heroica” se vio traducida en un programa de políticas represivas, violencia indiscriminada, violación de la dignidad humana y “desapariciones”, que no fueron efectos colaterales o “excesos”, como se declaró, sino que formaron parte de una doctrina propia y sistemática de las Fuerzas Armadas (Mignone 1981). Los fundamentos se sostuvieron en la necesidad de luchar en un “combate excepcional”, en el que se tuvo que hacer uso de métodos que se alejaban de la ética cristiana para poder vencer a la “filosofía del enemigo”. Así como la instauración de un país civilizado había legitimado, un siglo antes, el uso de la violencia para restituir el orden y frenar el avance de la barbarie, en el pasado reciente, los “desvíos” fueron la única vía posible para reestablecer los valores tradicionales y la democracia. Esta estrategia discursiva, que buscaba imponer una interpretación hegemónica de lo ocurrido, también implicó crear una figura opositora y culpable de todo mal, que ya no se la denominó bárbaro, sino “subversivo”. Para las Fuerzas Armadas, las víctimas de la represión ilegal, en realidad, encarnaban la “otredad”, en su terrorismo y delincuencia. Como explica Valentina Salvi, la noción de subversión sirvió “para referirse no sólo a la guerrilla armada sino también a un conjunto de prácticas, valores y representaciones calificadas de amenazantes para la civilización occidental y cristiana” (2013: 6). Tal como a los bárbaros, se tachó a los “subversivos” de anarquistas, irracionales, violentos, “traidores activos y peligrosos”, eran un virus que había que erradicar. La unificación de los otros surge, también, por una

---

---

estigmatización que deja de lado cualquier tipo de ambigüedad; no importa si eran judíos, comunistas, marxistas, montoneros, homosexuales, todos ingresan en la misma lógica, son terroristas que ponen en riesgo la dignidad y la moral nacional. Esta caracterización buscaba justificar las medidas tomadas como romper con aquel discurso que se iniciaría en la posdictadura acerca de la inocencia de las víctimas.

Podemos ver cómo existe una persistencia de las estrategias discursivas, pese a su distancia temporal. El uso de la homogeneización, el estigma, el binarismo, la autoglorificación y el mesianismo, se sostienen como operaciones funcionales para legitimar el accionar represivo e imponer una jerarquía político-social. Por otro lado, la importancia de la moral, como elemento a salvaguardar, conllevará también la centralidad que cobró no sólo la coacción, sino también la censura y la imposición de un discurso maniqueo como única verdad, tanto en la cultura como en las escuelas y familias.

Como síntesis podemos afirmar que hubo una continuidad de estrategias en la construcción de discursos, que ha tenido en cuenta la centralidad del lenguaje como principio clasificatorio de la realidad. Esta confianza en la palabra se basó en la idea de que las fórmulas fijas y el establecimiento de un monosentido podía producir verdades o sobreimprimir significados en la totalidad de una nación. Al control y al ordenamiento, se le sumó, entonces, una clausura simbólica que conciliaría un programa político con una visión colectiva específica de la realidad.

## La transgresión como acto simbólico

Frente a este monólogo oficial, basado en la coerción tanto física como de la palabra, nos preguntamos qué otras discursividades coexistieron con él, qué particularidades presentaron, qué otras estrategias se desarrollaron no sólo en oposición, sino como resoluciones imaginarias que mostraran las contradicciones que se estaban viviendo en el conjunto de la nación. En principio, puntualizaremos que muchas de 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 comienza a dudar de los presupuestos y los estudios de corte positivista, que creían que se podía llegar a premisas universales y verdaderas (Agger 1991). Esto, asimismo, implicó un cuestionamiento acerca de las posibilidades artísticas de producir representaciones miméticas, como, también, generó que el lenguaje se volviera un elemento central a tener en cuenta. Más allá de esta innovación general, cuyo centro fue inicialmente europeo, en Argentina, debido a un contexto de dictaduras, grandes movilizaciones político-sociales, agravios y pérdida de antiguas promesas, la crisis se vio potenciada y extendida como una experiencia colectiva. Como explica Cristina Piña, “los hechos resultaban tan terribles que no alcanzaban para comprenderlos o representarlos los sistemas éticos y estéticos tradicionales, por lo cual, quienes quisieron articularlos literariamente se vieron en la necesidad de recurrir a estrategias de descentramiento” (1993: 125).

Entonces, a los cambios disciplinares se sumó, en los 70 y 80, una ruptura física y simbólica de las subjetividades, las certezas y los modos que se tenían para comunicar hechos que parecían superar la ficción y el lenguaje. Un interrogante surge como preocupación generalizada: ¿cómo *narrar* lo vivido? (Reati 1992; Piña 1993; Dalmaroni 2004; Sarlo 2007). Entre las estrategias que se

encontraron, se eligieron la metáfora, el desplazamiento, el humor, la ironía, la novela policial, el revisionismo histórico, la sexualidad, el uso de códigos extralingüísticos, es decir, metodologías oblicuas (Sarlo 2007), que se construyeron a partir de lo fragmentario, lo heterogéneo, lo abierto, lo irreal. Esta particularidad narrativa no solo habla de una experiencia de escisión colectiva, y de una censura contundente, también muestra la distancia con respecto a un lenguaje monocorde y cerrado; lejos de un discurso autoritario, se propenderá al quiebre y a la multiplicidad de sentidos. Entre aquellos ejemplos que más han sido mencionados por la crítica, aparecen *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig, *No habrá más penas ni glorias* (1978) de Osvaldo Soriano, *Nadie nada nunca* (1980) de Juan José Saer, *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia, *La vida entera* (1981) de Juan Carlos Martini, etc.

El cuestionamiento de aquel principio de realidad (Marcuse 1983 [1974]) que había regido a la sociedad, que rondaba alrededor del concepto de civilización y nación y que era recuperado como bastión de las Fuerzas Armadas, implicó posicionarse en aquel ideario y discursividad *otra*, que rechazaba la autoridad de una voz oficial reduccionista y aceptaba la existencia de lógicas divergentes. En este caso, poner en duda la homogeneidad del discurso conllevó, a su vez, una creciente desconfianza en aquellas representaciones y subjetividades rígidas, que se sostenían por un binarismo y categorías éticas que resultaban anacrónicas y contradictorias, ya que no condecían con la represión y violencia vividas. Esta experiencia escindida se generaliza y produce una voz colectiva que va más allá de las particularidades de cada autor. Ahora, vale preguntarse, ¿qué sucede con aquella escritura que se inserta en géneros insólitos (Abraham 2017) como el fantástico y la ciencia ficción, donde la dislocación, lo imposible, la otredad y la transgresión, son inherentes a su estructura narrativa? Para intentar un esbozo de respuesta, hemos decidido realizar una selección de cuentos de la década del 80, publicados tanto en la revista *El Péndulo* (1979-1987) como en producciones aledañas, *Minotauro* segunda época (1983-1986) y *Mi cerebro animal* (1983) de Carlos Gardini. De éstas se analizarán aquellos rasgos constitutivos de la diversidad genérica argentina y, por otro lado, las características que dialogan más específicamente con un marco general de producción nacional.

En principio, comenzaremos por describir y delimitar estas publicaciones, que estaban interrelacionadas entre sí. *El Péndulo* tuvo varios vaivenes en su camino; su primera tentativa fue en 1975, cuando Marcial Souto, como creador y futuro director editorial, se acercó a Andrés Cascioli, quien entonces dirigía *Chapinela*, con la idea de crear una revista de ciencia ficción y fantasía, sin embargo, a causa del *Rodrigazo* fue necesario interrumpir el proyecto.<sup>4</sup> Recién en 1979 surge una nueva prueba piloto, con el título *Suplemento de Hum® y Ciencia Ficción*, editado por Ediciones de la Urraca como un anexo de la revista *Hum®*; pero, sus dos únicas ediciones resultaron fallidas. En septiembre de ese mismo año aparecerá, de forma independiente, la primera época de *El Péndulo*, que constó de 4 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), como la tira de Inodoro Pereyra y “Las puertitas del Sr. López” de Carlos Trillo y Horacio Altuna. También esta tentativa llegó a su fin. Será en 1981 cuando *El Péndulo*, segunda época, se publicará, a lo largo de dos años, en 10 números. Esta vez, la estructuración como revista literaria será más definida, su formato libro constará de 130 páginas

<sup>4</sup> El *Rodrigazo* fue una crisis económica argentina de 1975, resultado de una serie de implementaciones, entre ellas el ajuste salarial, la devaluación y el tarifazo, llevadas a cabo por el ministro de Economía, Celestino Rodrigo.

(excepto por la edición especial donde se publicó *El lugar* de Mario Levrero, de forma completa). Ésta estaba integrada por alrededor de 6 cuentos, los artículos que ensayaban y examinaban lo que es 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. 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. La tercera etapa aparecerá 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,<sup>5</sup> y luego del intervalo realizado por Souto a razón de su nuevo proyecto con Paco Porrúa, *Minotauro*, segunda etapa. Esta tercera edición constará de 5 números, sus secciones se mantienen con un nuevo ordenamiento. Muchos nombres se repiten, sin embargo, el mayor cambio es la creciente producción nacional, entre ella aparecen Leonardo Moledo, Cristina Siscar y Luisa Axpe. En mayo de 1987, el proyecto *El Péndulo* vuelve a cerrarse debido al aumento de pérdidas y la imposibilidad de mantener la revista. La conclusión definitiva llegará con dos nuevos libros, en 1991 y 1992.

Con respecto al tipo de traducción que se publicaba, la revista continúa la línea que había empezado en la Época Dorada alrededor del editor John W. Campbell y su dirección en *Astounding*, con autores como Theodore Sturgeon y Alfred Bester, y que seguiría en la década de 1960 de la mano, principalmente, de Philip Dick y Stanislaw 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 cobran gran relevancia como interrogantes y argumentos narrativos. Todos estos cambios devendrán luego en la *New Wave*,<sup>6</sup> donde la influencia de las ciencias sociales y el posmodernismo surgirán como un centro que se aleja de las hipótesis más tecnológicas. Asimismo, se le dará una mayor importancia a las técnicas narrativas y estéticas, cuyo objetivo fue, también, adherirse al resto de la literatura. En este movimiento, cabe destacar las figuras de James G. Ballard, Brian Aldiss, Ursula K. Le Guin y Robert Silverberg.

Por último, las dos publicaciones que nos restan: *Minotauro*, segunda época, fue también un proyecto de Marcial Souto junto con Paco Porrúa, en España. Éste constó de 11 números y una

<sup>5</sup> Esta declaración de Sam Lundwall, en la revista *Foundation*, será publicada en *El Péndulo* en el número 13, bajo el título “Aventuras en la jungla de pulpa”.

<sup>6</sup> *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.

---

---

colección de libros de autores rioplatenses (entre ellos Eduardo Abel Giménez, Mario Levrero, Angélica Gorodischer, Ana María Sua), en donde se publicaron *Mi cerebro animal* (1983) y *Juegos Malabares* (1984) de Carlos Gardini. Pese a que se repetía un mismo estilo de organización (crítica de libros y de cine, biografía de escritores) y cierta estética, menos elaborada que *El Péndulo*, donde reaparecían ilustradores como Raúl Fortín, Luis Scafati y Carlos Nine, tuvieron sus diferentes modos de producción. Como afirma Luis Pestarini:

la primera 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).

Por otro lado, *Mi cerebro animal*, cuya portada también fue ilustrada por Carlos Nine, es una colección de cuentos de Gardini, que pueden leerse independientemente. En ésta conviven lo bélico, con la crueldad, la violencia, el erotismo, la creación de mundos y el delirio de *cerebros enfermos*.

Podemos decir, entonces, que entre las tres producciones elegidas existe una suerte de continuidad debido a que pertenecieron a un mismo círculo de editores y colaboradores, que se había iniciado con la primera revista. Esa asociación nos ha permitido entenderlas como un semi conjunto del cual es posible seleccionar y agrupar los cuentos para analizar.

## La disrupción del *mestizaje*

Ya hemos desarrollado la línea narrativa extranjera que fue publicada en las revistas. Ahora es importante detallar las particularidades que la producción nacional tuvo con respecto a la misma. Esto nos llevará no solo a entender la especificidad genérica local, sino que también nos permitirá dar cuenta de la *mestización*, una fusión de elementos, géneros y tradiciones, en los cuentos a estudiar.

En principio, tal como estableció sintéticamente Pablo Capanna (2007), la ciencia ficción argentina fue más un producto de lecturas que el resultado de innovaciones tecnológicas industriales presentes en el país. El rasgo “científico” local de nuestra ciencia ficción se originó con la tradición e historia latinoamericana de los siglos XVIII y XIX, donde los intelectuales habían utilizado la narrativa como laboratorio de hipótesis sociales y naturales (Kurlat Ares y De Rosso 2021) para pensar la experiencia y efectos de la modernidad.

Esta particularidad de la región se vio combinada posteriormente con la tradición fantástica local, de escritores como Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Julio Cortázar, pero, también, con aquel carácter heterodoxo de las fantasías científicas, como las de Eduardo Ladislao Holmberg y Leopoldo Lugones, donde se habían mezclado el paradigma positivista con las ciencias ocultas y el gótico (Martínez 2009). La ciencia ficción local se vuelve una criatura híbrida donde la ciencia se une con el fantástico, el maravilloso, el surrealismo y el misticismo. Esta heterogeneidad genérica se inscribirá, asimismo, entre los 60 y 80, en ese marco disciplinar general de transgresión y ruptura ante fórmulas fijas, verdades científicas y subjetividades cerradas, producto de la entreguerra. Por último, este carácter rupturista convivirá con los cambios estructurales que la narrativa argentina



---

---

generó en un contexto de crisis y grandes contradicciones, lo que llevó a que la desconfianza, el quiebre y la sensación de irrealidad y pesadilla se vieran potenciadas y extendidas.

Para el análisis, hemos agrupado los cuentos en tres subgrupos: fuerzas represivas, sexualidad y lo absurdo, aunque entre ellas haya constantes interrelaciones; no sólo existe un discurso heterogéneo y fragmentario, también, aparecerán el desconcierto, la ironía, la violencia, la crueldad como temas recurrentes.

En primera instancia, se ha decidido comenzar por aquellos cuentos más alusivos a un marco local, donde la representación de las fuerzas represivas no solo aparecerá como una presencia inquietante y cruel, sino que su propia función parece caer en una incoherencia absurda. Ambas estrategias narrativas cancelarán ese rasgo civil y mesiánico que las fuerzas habían querido sostener, a la vez que su escritura permite generar un espacio simbólico en el cual reflexionar acerca de una experiencia colectiva que adquiere rasgos fantásticos.

Comenzaremos nuestro análisis, en un orden cronológico, con “Una historia muy fácil de olvidar” (*EP2N07*) de Rogelio Ramos Signes, de marzo de 1982. Antes que nada, es importante subrayar el epígrafe que la revista ha puesto al texto: “Nada peor que caer en manos de monstruos” (71). El uso del plural nos advierte que los monstruos son varios, pese a que, al entrar al cuento, el lector se encuentra, inicialmente, con uno. El cuento está conformado a partir de una primera persona, que relata desde el futuro los hechos desconcertantes que vivió en su ciudad. No es aleatoria la oscilación entre un narrador infantil y uno adulto, ya que la mirada inocente chocará con una descripción irónica y desilusionada de los acontecimientos. El texto cuenta la aparición de una criatura, el “cílope”, en una cotidianeidad barrial, donde los vecinos y amigos ven televisión y los chicos miran películas. El caos reina en la ciudad debido a la aproximación de ese monstruo, las explosiones e “imaginaciones tontas”. La tensión aumenta hasta el enfrentamiento del gigante con el narrador, cuando este último lo confronta con un avioncito de papel. Sin embargo, esta expectativa se vuelve anticlimática cuando la bestialidad de esa criatura se pone en duda cuando ésta, maravillada, desea atrapar el juguetito e imitar el avión al tirar a una persona por el aire. Luego del acercamiento, le sigue un relato de los intentos de la policía de socavar al monstruo y las representaciones espeluznantes que hacen los medios de comunicación acerca del mismo. Nadie parece entender qué sucede realmente, ya que las fuerzas no solo no pueden atrapar al cílope, sino que también las respuestas de la policía y los diarios son contradictorias. Esta incoherencia le permite al cuento cuestionar, de forma irónica, tanto la criminalidad de esa criatura como su configuración monstruosa —era un simple hombre alto— y demostrar el carácter espectacular de la información que los medios y los agentes brindan a los habitantes. Luego del hostigamiento y maltrato hacia la criatura, se descarta su peligrosidad, y casi un año más tarde, nadie más se acuerda de ella, ni siquiera se intenta subsanar los daños que le habían hecho. En el final, se insiste en las consecuencias de esta damnificación. En palabras del narrador: “Hay cosas que no comprendo ni voy a comprender, la crueldad de la gente normal, nuestra crueldad [...]. No hay arma más certera que el olvido ni drama más cruel que ese instante de mentira que hace acreedor al hombre de una fama equívoca” (Ramos Signes, 1982: 75). Esta cadena de reputaciones y persecuciones que se representan en este relato tiene amplias resonancias nacionales cuando se lo inserta en su contexto de publicación en 1982, a la vez que la inoperancia y brutalidad de las fuerzas y su función ponen en duda la legitimidad de su autoridad civilizadora.

El segundo cuento elegido es “Perros en la noche” (*Mi cerebro animal*) de Carlos Gardini, de abril de 1983.<sup>7</sup> En él, la crueldad y la perversidad se recrudecen, principalmente, porque será un agente el narrador de la historia. En una escenografía apocalíptica, donde la ciudad está llena de “barrios mugrientos y ruinosos”, abandono, basurales y decadencia, dos hombres trabajan en la noche, cazan aquello que llaman *jodidos*, “mirada perdida, esos brazos flojos, esa piel pálida, [...] ese aire traicionero” (61), en áreas denominadas Zonas de Descontaminación. Tal como cazadores ante liebres, estos agentes se ocupan de dos procedimientos paralelos: uno, que sirve como pantalla, que es “rescatar” perros y llevarlos al Centro de Rehabilitación Animal, objetivo que también es un engaño, ya que serán usados como blancos de práctica. El otro, de rasgo clandestino, es “limpiar” los jodidos, es decir, secuestrarlos y dejarlos en el Hospital de Afectados. Creemos que este accionar, que recuerda a la caza de zombies de la ciencia ficción, contiene un estilo alusivo y referencial acerca de las operaciones realizadas por la *patota*<sup>8</sup> en la dictadura, no solo el procedimiento nocturno es semejante, también lo es la actitud de la policía. Tal como sucedió en Argentina, en la narración existen zonas libres, donde estos agentes pueden intervenir sin intromisión. Como explica el narrador: “estoy seguro que a la cana le cantaban las Zonas para que no se metiera. Entonces sí, jodido que veíamos, jodido que limpiábamos” (57). El cuento seguirá el procedimiento de estos compañeros en una noche; su entrada en un boliche, su enfrentamiento violento, y de rasgos clasistas, con motoqueros y, finalmente, la caza de un jodido en un callejón. La crudeza de los hechos se intensifica con el tono cínico, irreverente y natural, utilizado por el narrador. “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” (55). El problema surge cuando su compañero, el Turco, juzga su accionar como un “error”, ya que no habían revisado que la víctima fuera un jodido antes de matarlo. La presencia del Turco sirve como una estrategia narrativa, ya que su voz consciente y guía produce que el accionar y el carácter del narrador parezcan más impacientes, crueles y negligentes. Luego de esta “limpieza”, se cuenta, desde un flashback, cómo el protagonista se inició en ese trabajo, lo que sirve para explicar lo que realmente hacen. La labor es tomada desde una visión eugenésica, ellos cuidan la ciudad al mantenerla “limpia”. Los jodidos son vistos como enfermos contagiados. A las descripciones rencorosas y de aversión de esa otredad, se le suma un ideario machista, los agentes prefieren cazar mujeres, sin matarlas, solo deformarlas, porque “si hay menos mujeres, se reproducen menos” (64). Todo este procedimiento llegará a su fin cuando reciben órdenes de superiores de curar a los jodidos en vez de asesinarlos. Esa decisión lleva a los personajes a un enojo mayor, ya que consideran que, desde arriba, se desvalorizan sus tareas. No sólo se quedan sin trabajo, sino que, como admite el narrador, ya no tienen un medio de violencia para descomprimir el dolor y la bronca de su pasado, o acallar esa cosa oscura en el fondo del alma que los carcome.

Todo el cuento, más allá de su inscripción genérica en la ciencia ficción, puede vincularse con una vertiente local que existió en los 70 y 80, donde los escritores le dieron la voz a los represores, entre ellas *La última conquista de El Ángel* (1977) de Elvira Órphée, *El vuelo del tigre* (1981)

<sup>7</sup> Éste no ha sido el único cuento en el que Gardini le ha dado voz a las fuerzas represivas o que ha tratado una temática bélica, entre otros a mencionar: “Fuerza de ocupación”, “Tierra de nadie”, “Caídos”, “Primera línea”, “Días felices”, “Héroe de Guerra”, etc.

<sup>8</sup> Valentina Salvi parafrasea a Pilar Calveiro (1998) y explica: “en función de la división de tareas del sistema represivo implementado por la última dictadura militar, la patota era específicamente el grupo operativo que realizaba la operación de secuestro de personas, ya fuera en la calle, en su domicilio o en su lugar de trabajo” (2016: 23).

---

---

de Daniel Moyano, *La memoria extraviada* (1985) de Aníbal Cedrón. Como 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 este caso, relatar desde un agente permite hacer manifiestos los engaños y contradicciones que existen entre un discurso eugenésico y moralista y un accionar perverso y violento. Por otro lado, su efecto se incrementa cuando esta narración ficcional, verosímil en su género, parece identificarse en ese marco sociohistórico con un relato realista.

Esta misma sensación la encontramos en el último cuento de este subgrupo, “La estación terminal” (*Minotauro* 3) de Leonardo Moledo, de septiembre de 1983. Aquí, se relata un viaje en tren, cuya cotidianidad devendrá en el pánico de la incertidumbre y lo ilógico. Con ciertas reminiscencias cortazarianas, un medio de transporte se vuelve el escenario de un fenómeno inquietante que parece coincidir con la extrañeza del afuera. Como admite el narrador: “Algo lleva a pensar que las cosas cambian de forma durante la noche, pero vuelven a sus cabales al amanecer” (71). El cuento atraviesa un mismo espacio y dos temporalidades a la vez. Se narra sobre un pasado de familiaridad, de rutinas de reloj, de complicidad, en oposición a un futuro de desconfianza, de irregularidad, de recelo y peligro. Esa ruptura estará sintetizada en el boleto y la actitud de los guardas del tren. En el comienzo, el control de los vigilantes es normal, pese a que el narrador vaticina con su temprano miedo lo que sucederá. Sin embargo, el final deviene en una cacería y secuestro del protagonista, no solo por no tener el boleto, sino porque parece sospechoso de algo más, experiencias comunitarias conocidas para un lector nacional. Al efecto de una desesperación que va en aumento, se le suma un sentido de irrealidad y sinsentido, en el que la simple pérdida de un pasaje de tren termina con una expulsión y un fin siniestro entre criaturas harapientas. Otro elemento que descoloca es la ruptura entre los límites de ficción y realidad. Tal como Dahlmann, el protagonista pasa su tiempo de viaje leyendo. Las referencias literarias, principalmente de aventura y ciencia ficción, que oscilan entre verdaderas y falsas, se multiplican con el avance de la trama, sin embargo, su presencia cobra relevancia al final, cuando el personaje decide escapar. Para ello planifica posibles salidas a partir de sus lecturas, donde los héroes lograban enfrentar los peligros mortales con astucia. La envergadura de los acontecimientos parece caer en la hiperbolización de los relatos de aventura. Este quiebre de lo que diferencia lo real de lo inventado, no solo devendrá en un final que rompe con el relato heroico; asimismo, servirá como una metarreflexión de la propia realidad extratextual, cuya atrocidad y sinsentido superan cualquiera irrealidad imaginada; efecto que está sujeto a la operatividad genérica de lo fantástico donde la “dimensión transgresora va inevitablemente más allá de lo textual: su objetivo es siempre cuestionar los códigos que hemos diseñado para interpretar y representar lo real” (Roas 2009: 108).

Podemos decir que en los tres cuentos existe una recurrencia de preocupaciones y temáticas similares a abordar; la violencia, la crueldad y lo irreal reaparecen como aspectos que van más allá de la voz autoral. Por otro lado, la representación contradictoria de las fuerzas represivas muestra la otra cara de una figuración aparentemente real que pretendieron erigir los militares, acerca de sus códigos morales y su autoidentificación con lo que, comunitariamente, se consideraba la civilización. El reconocimiento de una atmósfera particular común revela un diálogo entre la ficción y las experiencias sociales compartidas en el mismo marco histórico.

Como segundo subgrupo, hemos elegido el tema de la sexualidad. La importancia de este motivo surge por su constitución disruptiva con respecto a una representación patriarcal, de gran relevancia durante la dictadura. Ambos cuentos tienen como narradores a mujeres, creemos que el

---

---

ingreso de estas voces *otras* implicará una *resolución imaginaria* donde encontrar un posicionamiento más activo de la mujer en sus prácticas y deseos.

“Fases” (EP2N05), de Carlos Gardini, es un cuento publicado primero en *El Péndulo*, en noviembre de 1981, y, luego, en *Mi cerebro animal*. La protagonista relata en primera persona su despertar y vivencia en un universo, que es ella misma, y que está entre tres lunas, cuyo progreso y recorrido de maduración (cenit y muerte) marcan su ciclo vital. Esta mujer forma parte de un grupo de Viajeras que buscan el mundo originario; su identidad se reduce a definirse en tres adjetivos, como “apasionada, sensual, agresiva”. Sin embargo, ella no se siente representada en esa síntesis y tampoco desea ser limitada. Esta mujer no solo es ese cuerpo, sino que forma parte de todo su mundo, está conectada y definida por él, tal como la naturaleza a su alrededor. Tanto la identificación de su subjetividad como del paisaje se harán a partir de la sexualidad. El bosque parece “imágenes anatómicas extravagantes” o restos de orgías violentas, las plantas son sensuales. El estado onírico de la protagonista continúa en la misma línea: “Estos días he soñado con ríos de sangre, con lentas y apasionadas copulaciones. Despierto húmeda, con ansias de matar” (66). Lo sexual y la muerte se vuelven dos caras de la misma experiencia. Sin embargo, esto no es producto de una violación, por el contrario, ella aparece en una posición activa, en una sensualidad que es para su propio disfrute. Pese a que su vida está marcada por la rotación lunar, ella aún mantiene un dominio sobre lo que es. Como afirma la narradora: “Ahora no siento necesidad de medirme ni vigilarme para responder a esa imagen preconcebida” (66). Finalmente, ella abandona su función como Viajera y decide hacer de su propio universo el Mundo Originario.

Varios aspectos podemos resaltar. En principio, que el autor sea hombre y decida travestir su voz rompe con la autoridad unívoca de un discurso que debe ser masculino. Asimismo, el hecho de que, en el cuento, sea la mujer quien disfruta de su sexualidad, y no otro, y que pueda decidir sobre sí misma, quiebra con la normatividad conservadora de una imposición externa que dice quién debe ser. Esta transgresión se intensifica cuando se tiene en cuenta que, en ese contexto histórico local, las Fuerzas Armadas habían delimitado qué estilos de vida eran correctos de aquellos que eran tomados como subversivos o inmorales (Burkart 2012).

En el cuento “El gato pardo” (EP3N13) de Laura Kraus, de noviembre de 1986, también nos encontramos con la unión entre sexualidad y violencia, pero definida a partir de una pareja. La historia trata de sus inicios, su cotidianeidad y su final, sin un orden progresivo. En ella nos encontramos con una relación que, tempranamente, esboza su perversidad: “Cuando era muy chica, el Gato Pardo venía todos los domingos de visita. Me sentaba en sus rodillas y me contaba historias” (60). Ese comienzo degenerará en crueldad, donde lo sexual surge por la fuerza, pese a derivar en un matrimonio consentido. La oscilación entre el amor y el odio se volverá una constante. Como declara la narradora: “Me ató a la cama, me golpeó y me vejó de la forma más brutal que pudo. Lo odié y juré que cuando me desatase lo mataría, pero cuando lo hizo lo recibí en mi pecho y le canté el arrorró” (63). Esta perversión se sintetizará en un regalo que él le hace, una cajita musical en la cual sonaba la marcha fúnebre. Esta degeneración lleva a la protagonista a querer terminar las cosas, pero le tiene miedo y no parece encontrar el valor. Él finalmente se va, y se reencontrarán cuando éste esté por morir. La crueldad aumenta cuando él le confiesa que ha decidido marcarla con el odio para que nunca lo olvide, por lo que regala todo su dinero y la deja en la miseria. Pese a este cierre, donde el hombre cree tener el poder, ella recupera su libertad cuando lo deja agonizar y morir solo, sin una última despedida; es ahí cuando ella logra dormir en paz.

Lo transgresivo, también, aparecerá en la estructuración narrativa. La extrañeza se produce ante la imposibilidad de definir límites; en principio, entre la mujer y su pareja, “no sabíamos delimitar bien el papel de cada uno, hasta a veces olvidábamos la diferencia de sexos” (61) y, a su vez, entre un hombre que aparece animalizado como un gato o un gato que es humanizado. Por otro lado, la edad tampoco se puede delimitar, la narradora es joven ante ese hombre viejo, pero ella misma dice sentirse grande, pese a que continua su juego con muñecas y se hace pis en la cama. El Gato Pardo es sesenta años más grande, pero, por otro lado, necesita la contención maternal y ser acunado como un bebé. Esta conformación paradójica aparece anticipada en el epígrafe de la revista, “Cambiar para que nada cambie” (59). A la desintegración de los límites identitarios, se le suma una estructura narrativa dislocada en la que se intercalan en la trama fragmentos disruptivos, a la vez que no existe una linealidad cronológica; por el contrario, el relato va hacia adelante y hacia atrás, sucesivamente, sin previo aviso. Cualquier intento de racionalizar y cerrar sentidos se vuelve inadecuado como objetivo. El efecto genérico se logra gracias a la superposición de lógicas, que vuelve este universo todo menos consolador (Campra 2001: 160).

Ambos cuentos confrontan la visión patriarcal de la mujer que necesita ser rescatada, a la vez que rompen con la normativa maniquea de los militares, apoyada en un discurso que establecía los roles sociales desde una valoración conservadora, tendiente a categorizar lo diferente como patológico. Por otro lado, la convivencia del deseo con la crueldad muestra la experiencia contradictoria de una sociedad donde lo sexual devino un método político de tortura y hostigamiento, a la par que sostenía un discurso moral cristiano (Reati 1992). La voz protagónica y activa de estos cuentos, en los que se reposiciona el papel de la mujer, ya no como víctima u objeto a violentar, sino como sujeto deseante, que decide sobre su sexualidad, ofrece una cierta reparación simbólica de una realidad extratextual opresiva y patriarcal.

Como último subgrupo hemos elegido lo absurdo. La fragmentariedad y el sentido de irrealidad no solo fueron construidos en *El Péndulo* con escenarios y tramas ominosos; la transgresión violenta y el desconcierto también pueden ser producto de la ironía y de la risa. En el cuento seleccionado, lo absurdo se vuelve inquietante porque desestabiliza cualquier código de realidad o *monosentido*. “Confesiones cotidianas” (EP3N15) de Mario Levrero, fue publicado en mayo de 1987. Creemos que es necesario hacer una acotación con respecto a este autor uruguayo, ya que su producción ha sido una constante en *El Péndulo*, donde ha tenido un lugar singular como escritor latinoamericano en la revista. Se han publicado sus relatos y también su novela *El lugar*, en un número especial. Vale resaltar, por otro lado, que la fragmentariedad y la narrativa distorsiva se las halla tempranamente en sus novelas previas y en su relato “Novela geométrica” (EP3N12) de 1986. Específicamente, en el cuento elegido, la corrupción de toda lógica surge por varias razones: la primera, debido al ejercicio formal donde las letras se cambian y dan por resultado la extrañeza de apellidos cotidianos como Nodríguez, Xernández o Xonzález. La irreverencia también se construye en 24 fragmentos o mini relatos absurdos, citamos uno en su totalidad: “Viene y se sienta en una silla. Yo me acerco y le indico que esa silla me corresponde. Él se levanta de la silla y busca otra, pero advierte que están todas ocupadas; queda de pie. Yo no me siento” (54). El sinsentido opera como una estrategia de apertura donde lo racional no tiene lugar. La incomprensión entre los personajes imposibilita un diálogo cerrado, el accionar de los mismos deviene siempre en estupidez o en incoherencia. El lector no puede adivinar lo que va a suceder. Asimismo, el uso de la ironía es utilizada para parodiar a los medios de comunicación, hecho que se observa en los capitulitos que abren y cierran el conjunto de fragmentos: el primero cuenta que

---

---

el señor Nodríguez es pisoteado por una estampida de búfalos y en el diario sale que fue atropellado por un camión. En el fragmento final se dice que un titular afirma “estampida de búfalos cobra víctima”, pero en la foto aparece una vaca que pastaba sola en el campo. Tal como lo ha sabido resumir Elvio E. Gandolfo: “el uruguayo se las ingenia para hacer trizas la coraza que el individuo se arma en sus actividades cotidianas por medio de la risa” (2019). En estos relatos, la ruptura no solo se genera por la fragmentariedad y el corte empleado en la estructura narrativa, sobre todo, se debe al uso del absurdo y el humor como estrategias de distancia que transgreden todo código de interpretación o lógica del cual sostenerse. La apertura y multiplicidad de sentidos apelan a una concepción donde la normatividad de lo real se vuelve irreal en sí misma.

## Conclusiones

A lo largo del artículo hemos buscado mostrar cómo el lenguaje, los discursos, la narrativa misma, son actos simbólicos e ideológicos, de envergadura social y política. Sin perder su especificidad estética y disciplinar, quisimos mostrar las continuidades, pero, también, las rupturas que la producción literaria nacional ha realizado en momentos de grandes contradicciones y desestabilización cultural. Toda palabra, en su historicismo, se recorta en una experiencia comunitaria compartida y como un horizonte de expectativa. En este caso, a lo largo de la dictadura militar, la civilización y la patria se volvieron fórmulas fijas, recicladas de antiguos mitos nacionales. Las esperanzas y nostalgias de estos conceptos entraron en crisis cuando su materialización significó la desaparición de personas, la violación de la dignidad humana y todo tipo de lazo comunitario. Como sociedad habíamos olvidado, en su cristalización, que esas nociones, un siglo antes, habían tenido el mismo efecto, la aniquilación del considerado opuesto.

Los cuentos que elegimos nos han ayudado a ver la otra cara discursiva del Proceso, donde la multiplicidad, la heterogeneidad, la fragmentación, la irrealidad, dan cuenta de una atmósfera donde la racionalidad y el monosentido han caído en la desconfianza y la inverosimilitud. Dentro de la especificidad genérica de lo estudiado, hallamos una operatividad narrativa para contar experiencias que quiebran toda lógica y cualquier código extratextual de interpretación. Asimismo, la conformación mestiza de estas producciones argentinas, y uruguayas, que se han inscripto genéricamente en revistas y ediciones de ciencia ficción, ha demostrado la productividad y creatividad de textos que, en su hibridez, logran ampliar la experiencia simbólica de lo imposible. Por otro lado, la importancia del ingreso al imaginario de la otredad, ese monstruo “bárbaro”, hace de la narrativa insólita el espacio indicado para representar y liberar diferentes subjetividades.

La pregunta que resta es: ¿qué nos queda después de este desgarramiento? En principio, la búsqueda por reconstruir las identidades individuales y colectivas. Por otro lado, desde la transición y la posdictadura, la lucha por un ideal democrático que se erigirá en un pluralismo político de apertura partidaria, ajeno al totalitarismo de las Fuerzas Armadas (Velázquez Ramírez 2019). Asimismo, a partir de los 90, de la mano del grupo Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (HIJOS), nos quedará la demanda de restitución de una justicia, a partir del testimonio, las crónicas y las autobiográficas que, ya no con la ruptura de sentido y la dislocación narrativa de los 70 y 80, sino a partir de operaciones de construcción de la memoria y de la identidad, buscarán conformar verdades que le habían sido negadas (Dalmaroni 2004). Por último, permanece la tarea de revisar los relatos que nos han erigido como sociedad.

---

MARÍA UEHARA, Lic. en Letras de la UBA y estudiante de la maestría en Sociología de la Cultura y Análisis cultural de la UNSAM. Trabaja en el grupo UBACyT “Constelaciones literarias en la prensa argentina: emergencia de géneros, crítica y polémicas”. Publicó reseñas como *Los unos y los otros. Comunidad y alteridad en la literatura latinoamericana* de Adriana Rodríguez Pérsico, en *Revista Iberoamericana* y *Ensayos y estudios de literatura argentina* de Noé Jitrik, en *Revista Exlibris*.

## Bibliografía

- AMNISTÍA INTERNACIONAL. 1998. “Los juicios en España por los crímenes contra la humanidad de los regímenes militares en Argentina y Chile”. *La responsabilidad de la comunidad internacional ante los crímenes contra la humanidad*. Madrid: Amnistía Internacional, pp-1-26.
- BARTHES, Roland. 1980 [1957]. *Mitologías*. México: Siglo XXI. Trad.: Héctor Schmucler.
- GANDOLFIO, Elvio E. 2019. “Reseña: Cuentos completos, de Mario Levrero. El universo de Mario Levrero y la imaginación del lecto”. *La Nación online*. <<https://www.lanacion.com.ar/opinion/el-universo-de-mario-levrero-y-la-imaginacion-del-lector-nid2262347/>> [Consulta: 15 de febrero de 2021].
- GARDINI, Carlos. 1981. “Fases”. *El Péndulo*, N° 5, pp. 65-7.
- \_\_\_\_\_. 1983. “Perros en la noche”. *Mi cerebro animal*. Buenos Aires: Minotauro, pp. 48-70.
- GRAZIANO, Martín E. 2019. “La historia de la revista de ciencia ficción ‘El Péndulo’, a cuarenta años de su creación”. *Página 12 online*. <<https://www.pagina12.com.ar/217528-la-historia-de-la-revista-de-ciencia-ficcion-el-pendolo-a-cu>> [Consulta: 10 de febrero de 2021].
- JAMESON, Frederic. 1989. *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Madrid: Visor. Trad.: Tomás Segovia.
- KRAUS, Laura. 1986. “El gato pardo”. *El Péndulo*. N° 13, pp. 59-65.
- KURLAT ARES, Silvia y Ezequiel DE ROSSO (eds.). 2021. *La ciencia ficción en América Latina. Crítica. Teoría. Historia*. Berna: Peter Lang.
- LEVRERO, Mario. 1987. “Confesiones cotidianas”. *El Péndulo*. N° 15, pp. 53-9.
- MOLEDO, Leonardo. 1983. “La estación terminal”. *Minotauro*. N° 3, pp. 71-7.
- 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.103-35.
- PESTARINI, Luis. 2018. “Las revistas de ciencia ficción en español III: Minotauro (segunda época)”. *Cuásar online*. <<http://cuasarcienciaficcion.blogspot.com/2018/10/las-revistas-de-ciencia-ficcion-en.html>> [Consulta: 15 de febrero de 2021].
- PIÑA, Cristina. 1993. “La narrativa argentina de los años setenta y ochenta”. *Cuadernos hispanoamericanos*. N° 517-519, pp. 121-38.

- RAMOS SIGNES, Rogelio. 1982. “Una historia muy fácil de olvidar”. *El Péndulo*. N° 7, pp.71-5.
- ROAS, David. 2009. “Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición”. Madrid: Asociación Cultural Xatafi, Universidad Carlos III de Madrid, pp. 94-120.
- RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana. 1990. *Un huracán llamado progreso. Utopía y autobiografía en Sarmiento y Alberdi*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- ROMERO, Norberto Luis. 1986. “Transgresiones”. *El Péndulo*. N° 11, pp. 43-52.
- SALVI, Valentina. 2013. “Relatos militares durante el período denominado Show del Horror”. En *Actas de las X Jornadas de Sociología*. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_. 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.