

Lo que va del Eternauta al Nestornauta: Génesis y tribulaciones de la ciencia ficción argentina

From the Eternauta to the Nestornauta: Genesis and tribulations of Argentine Science Fiction

Pablo Francescutti
Universidad Rey Juan Carlos
Móstoles, España
luispablo.francescutti@urjc.es

LIS. Letra. Imagen. Sonido. Ciudad mediatizada
Año IX, #17, Primer semestre 2017
Buenos Aires, ARG | Págs. 15 a 34
ISSN 1851-8931 / eISSN 2545-658X

Recepción: 30/4/2017 - Aceptación: 8/6/2017

Resumen:

Desde la recuperación de la democracia en 1983, la popularidad de *El Eternauta*, la historieta de H.G. Oesterheld y Francisco Solano López, no ha dejado de aumentar. La apropiación en el año 2010 de la figura de su protagonista por el partido gobernante para honrar la memoria del difunto presidente Néstor Kirchner (el “Nestornauta”) marcó el cénit de su fama. Tomando este hecho como punto de partida, en este artículo se proyecta una mirada retrospectiva sobre la génesis de la ciencia ficción en Argentina y su desarrollo ulterior. A la luz del concepto de traducción semiótica, se ofrece una interpretación de por qué las incursiones de Lugones, Borges y Bioy Casares en la fantasía científica no se adscriben a la ciencia ficción y por qué la versión autóctona del género surgió en los *bajos fondos* de la cultura, la historieta. Se concluye que la *canonización* de Oesterheld y del Eternauta tiene más de operación nostálgica que de consagración de un género que nunca despegó.

Palabras Clave: *Eternauta, historieta, ciencia ficción, semiótica de la cultura*

Abstract:

Since the restoration of democracy in 1983, El Eternauta's popularity in Argentina has continued to grow. The Sci-Fi comic created by H.G. Oesterheld and Francisco Solano Lopez reached its peak popularity when the ruling party took advantage of its main character in 2010 to honour the memory of the late president Néstor Kirchner ("Nestornauta"). Adopting this event as a starting point, we adopt a retrospective gaze into the origins of Argentine science-fiction and its subsequent unfolding. In the light of the concept of semiotic translation, we explain why Lugones, Borges and Bioy Casares' forays into scientific fantasy cannot be considered science-fiction and why this genre was born in culture's lower strata: comics. We conclude that the apotheosis of Oesterheld and El Eternauta is more a nostalgic gesture than an enshrinement of a genre that never took off.

Key Words: *Eternauta, comic, science fiction, semiotics of culture*

En la primera década del siglo XXI, la popularidad de El Eternauta, el protagonista de la historieta creada en 1957 por Héctor G. Oesterheld y Francisco Solano López, alcanzó en Argentina cotas impresionantes. A la distribución en las escuelas públicas del libro-homenaje *50/30 50 años con El Eternauta, 30 años sin Oesterheld*, impulsada en el año 2007 por el Ministerio de Educación, se agregó en 2010 la institución del 4 de septiembre como Día de la Historieta por ley del Congreso Nacional (el mismo día de 1957 salió a la calle el primer número de la revista *Hora Cero Semanal*, donde se publicó *El Eternauta*); seguida por el homenaje rendido por la presidenta Cristina Fernández a la viuda de Oesterheld, el 10 de octubre de 2010; y, por las mismas fechas, por la difusión en Buenos Aires de afiches con la figura del viajero del tiempo, sobre cuyo rostro se habían sobreimpresos las facciones del extinto presidente Néstor Kirchner, apodado el *Nestornauta*.

En otra ocasión, analizamos la polémica surgida sobre esa apropiación icónica, homenaje legítimo para unos, maniobra propagandística para otros (Francescutti, 2015). Aquí nos interesa la identificación enco-miástica de un jefe de Estado con un personaje de ciencia ficción, un gesto sin precedentes dentro y fuera del país. Nos preocupa menos qué dice el *Nestornauta* del kirchnerismo y de la coyuntura política que la luz que arroja, siquiera de modo oblicuo, sobre *El Eternauta* y el calado sociocultural de un ente ficticio adscripto a formas narrativas menores: el cómic y la ciencia ficción. ¿Cómo leer su encumbramiento? ¿Como un índice de la

salida definitiva de la historieta de su ghetto cultural? ¿O como prueba de la revalorización de la ciencia ficción criolla en el sistema argentino del arte? La búsqueda de una respuesta a esos interrogantes nos conducirá hasta su génesis, para luego retornar al *Nestornauta* y ver en qué medida este fenómeno, junto con la canonización de Oesterheld, iluminan el estatuto de la ciencia ficción en la cultura argentina.



Figura 1: el Nestornauta

De qué hablamos cuando hablamos de ciencia ficción

De entrada, abordar un género tan trajinado por la crítica y el público obliga a poner sobre la mesa las categorías que emplearemos para trazar su fisonomía. Con estas disquisiciones preliminares no pretendemos alzar nuevas murallas en torno a su perímetro —meras convenciones, a fin de cuentas— sino hacernos con una definición apropiada para seguir su rastro desde su origen hasta la fecha.

De las innumerables definiciones de la ciencia ficción disponibles tomaremos la de Suvin (1984), caracterizada por la centralidad que tiene en ella el *Novum científico*, vale decir la novedad científico-tecnológica, y, en particular, objeto la reflexión sobre su poliédrico impacto en el cuerpo social. Tal impacto, agregamos nosotros, suele abordarse desde la perspectiva del riesgo (Francescutti, 2004). La naturaleza hipotética y virtual del riesgo —una previsión de los eventuales perjuicios que puedan deri-

varse de una actividad— separa a este género de los relatos sobre las consecuencias palpables de la ciencia y técnica, como la crónica del programa Mercury hecha por Tom Wolfe en *The Right Stuff* (1979). Su énfasis en los *efectos adversos* de la innovación hizo de la ciencia ficción la narrativa por antonomasia de la sociedad del riesgo (Beck, 1998); una narrativa no exenta de ambivalencia, patente en cierta tecnofilia muy acusada en su correlato fílmico. En la estética del desastre cultivada por el cine (Sontag, 1984), la crítica de los excesos tecnológicos se apoya en los efectos especiales, la desmesura de la máquina de la visión¹. Y en la paradoja se refleja la dualidad de la sociedad del riesgo, que desconfía de la ciencia pero no puede vivir sin ella.

La ciencia ficción explora su *Novum* mediante el extrañamiento cognoscitivo, un procedimiento cuya función es “poner un espejo distanciador y revelador por encima de una realidad demasiado familiar” (Suvin, 1984:83). A la pregunta *¿Qué pasaría si...?*, responde con extrapolaciones espaciales (islas perdidas, cosmonaves, escenarios cósmicos) o temporales, situando la acción en el futuro, el presente o el pasado —como hace Mark Twain en *Un yanqui en la corte del Rey Arturo* (1889) al imaginar el choque de la tecnología moderna en una sociedad feudal.

Junto a esos criterios internos tendremos en cuenta los factores exógenos (canales, públicos, dinámicas del campo intelectual) que determinan en última instancia la identidad de la ciencia ficción. Estas premisas nos llevan a entender por género narrativo “un dispositivo analítico para comprender los movimientos en el juego de escritura y lectura, como negociaciones en una institución social regulando los términos del contrato entre lector y texto” (Broderick, 1995:39). Las diferencias genéricas reflejarían diferentes protocolos de lectura. A un género lo definen las expectativas culturales de la audiencia, entendiéndose por tal una serie narrativa que funciona como tal en un contexto histórico concreto (Tudor, 1975). A los fines de nuestro estudio, el parámetro fundamental lo constituyen los consensos tácitos o explícitos que en Argentina catalogaron unos textos como ciencia ficción y otros no.

De lo expuesto, se entiende que tratamos con una expresión congénitamente moderna, incubada por oleadas de innovaciones científico-tecnológica, un cambio social acelerado y el malestar de la civilización

1 Los elementos utópicos diseminados en la ciencia ficción satisfacen anhelos anti-quísimos: volar (la mochila con reactor); ver sin ser visto (la invisibilidad); vencer a la Historia (el viaje temporal) y a la muerte (la inmortalidad); aunque tales sueños se insertan por lo común en relatos con desenlaces disfóricos. Hoy, los discursos utópicos sobre la ciencia y la técnica circulan por otros carriles: el ensayo futuro-lógico, la divulgación, la propaganda política y las estrategias autopromocionales de los investigadores. Una tácita división de tareas en el mercado mediático asignó a la ciencia ficción lo que los demás dejaban fuera: dudas, miedos, premoniciones de peligros y desastres cósmicos...

industrial, con el británico H. G. Wells fungiendo de *padre fundador*. A ojos de esta comprensión, el rastreo de sus orígenes en la Antigüedad o en el Barroco se revela una empresa inútil. Anexas a un género contemporáneo la novela griega de aventuras o el *roman planétaire* —en donde la falta del elemento científico es notoria— sólo es factible al precio de forzar las categorías al punto de tornarlas irreconocibles y, por ende, carentes de eficacia operativa.

A nadie no se le escapará el intrínsculo teórico que a nuestra definición le plantea la existencia del género en países periféricos como Argentina. En pocas palabras: si la ciencia ficción es hija de la revolución industrial, ¿cómo puede concebirse fuera de los dominios de la máquina de vapor y el ferrocarril?; o, expresado en términos más extremos: ¿cómo puede prosperar en naciones sin una base científica? A este respecto la experiencia rusa brinda pistas esclarecedoras. Como es sabido, el imperio zarista no participó sino de un modo parcial y tardío de la modernización, lo que no obstó a que figuras egregias de su intelligentsia (Chernichevsky y Tsiolkovsky, entre otros) se inspirasen en las transformaciones de Europa Occidental para urdir una cantidad considerable de utopías y anticipaciones (Fetzer, 1982). Otro tanto ocurrió en la Italia de principios del siglo XX: allí, al igual que en Rusia, de los enclaves industriales en un entorno precapitalista emergió el futurismo, una vanguardia artística adoradora del maquinismo y la aceleración (Gentile, 2003).

De los dos episodios se deriva la misma lección: la conciencia del atraso nacional, unida al contacto directo con una industrialización incipiente, puede ser un acicate a la imaginación futurista. La enseñanza desbarata los enfoques reduccionistas que sitúan al género en dependencia directa de la industrialización. Que no existe relación directa entre cultura y economía lo corroboró Levi-Strauss (1987) al notar que la falta real de un recurso (los salmones) estimula su presencia conspicua en los mitos de los indios kwakiutl, si bien en posición invertida: los salmones ausentes en los ríos abundan en su cielo mitológico. En igual medida, nada impide que la infraestructura científica ausente en una nación se materialice en sus sueños colectivos, máxime cuando su ideario visualiza en la ciencia y la técnica las palancas para salir del atraso (Haywood Ferreira, 2011). Eso sí, para que esas visiones cuajen la intelligentsia debe tener contacto con la ciencia-técnica siquiera a través de sus representaciones; de ahí que la producción artística gestada en tales circunstancias exhiba un aire de segunda mano, el fruto de una experiencia obtenida por procuración.

Mencionar por último una categoría idónea para el análisis del trasvase de géneros oriundos de los países centrales a las culturas periféricas:

la de traducción semiótica. Señala Lotman (1996) que toda traducción entraña modificaciones orientadas a hacer inteligible el texto extraño en la cultura receptora —la semiosfera, en su terminología—; cambios que necesariamente repercuten en su función, significados y destinatarios. El proceso, junto con las inevitables pérdidas en la traducción, se ejecuta a través de los filtros de la semiosfera encargados de preservar la identidad cultural². En la traducción semiótica, se decide la fisonomía poética y genética que tomará el texto exógeno y la acogida que le dispensarán sus nuevos lectores. De ahí que el recorrido de la ciencia ficción en Argentina admita verse como una sucesión de traducciones cuyas modalidades condicionaron la respuesta del público y su inserción en el sistema artístico.

La ciencia ficción como etiqueta

En nuestro viaje a los orígenes de la ciencia ficción argentina nos detendremos en los distintos momentos calificados de fundacionales por la bibliografía académica. Comenzaremos por los cuentos del naturalista Eduardo Holmberg (*Viaje maravilloso del señor Nic Nac*, 1876; *Horacio Kalibang o Los autómatas*, 1879) y de los escritores Leopoldo Lugones (*Las fuerzas extrañas*, 1906) y Horacio Quiroga (*El hombre artificial*, 1910). Tributarios de la *ghost story*, la novela gótica, el romanticismo, el modernismo y el positivismo de la Generación del '80, esos relatos delatan una confusión de epistemes patente en la mezcla de ciencia y teosofía, darwinismo y espiritismo, electricidad y metempsicosis (de hecho, la travesía a Marte del señor Nic Nac es ¡un viaje astral!). Estos desvíos les inhabilitan para formar parte de un canon refractario a las causalidades mágicas o sobrenaturales. En cuanto a las escasas piezas que sí se ajustan a los patrones estéticos de la ciencia ficción, no bastan para configurar un corpus susceptible de ser diferenciado por autores y lectores del relato modernista o fantástico, cabiéndoles mejor el título de textos precursores.

Pasemos a las obras de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, cronológicamente posteriores. En sus páginas abundan citas, préstamos y reescrituras de la ciencia ficción europea, leída en sus lenguas originales y en castellano (las primeras ediciones porteñas de H.G. Wells datan de 1900). Aparte de apadrinar su introducción en Argentina con prólogos y

2 En el esquema de Lotman “la dinámica cultural no puede ser representada ni como proceso inmanente aislado ni como esfera sujeta pasivamente a influencias externas. Ambas tendencias se realizan según nuestro autor en una tensión recíproca”, observa Lozano (1997). Es precisamente la elevadísima tensión que produce la imposibilidad de una traducción literal la que funciona como fuente generadora de nuevos sentidos. En breve: la traducción de un elemento ajeno a una semiosfera determinada no se concretiza en su incorporación simple y llana; lo que ocurre es la creación de un nuevo plexo de sentido distinto del original traducido como de los demás ingredientes de dicho espacio semiótico.

traducciones, ambos autores aprovecharán su *modus operandi* en beneficio de su propia escritura: Borges escribirá variaciones de piezas de Lasswitz, Stapledon, Lewis, Lovecraft y Wells³; y Bioy explotará sus tópicos de la clonación, los mundos paralelos y los viajes en el tiempo en una novela (*La invención de Morel*, 1940) y numerosos relatos. No obstante ello, los dos rechazan en bloque la nomenclatura *ciencia ficción* para sus relatos, prefiriendo la más difusa de *literatura fantástica* y logrando que críticos y lectores los lean en ese registro. Sin dudas, varios de sus textos merecerían figurar en cualquier antología de la ciencia ficción escrita en tierras australes, de no ser porque el borramiento de las huellas genéricas⁴ y las instrucciones de lectura implícitas dificultan esa adscripción.

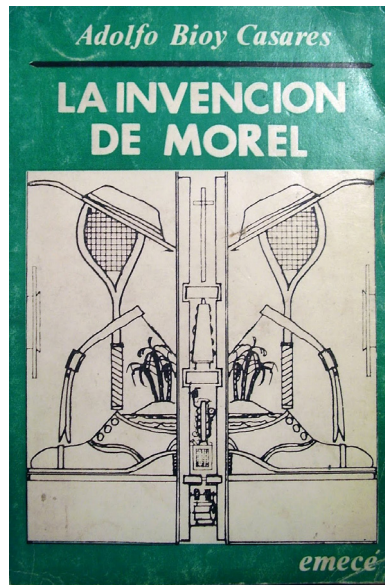


Figura 2: la narrativa fantástica de Bioy Casares.

- 3 La sagaz lectura de Abraham (2005) ha detectado varios de esos préstamos: *La biblioteca de Babel* derivaría de *La biblioteca universal* de Lasswitz; *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, de *Out of the Silent Planet* de C. S. Lewis; *El jardín de senderos que se bifurcan* y *Examen de la obra de Herbert Quain*, de un fragmento de *Star Maker*, de Stapledon; *La casa de Asterión*, del relato *The Outsider* de H. P. Lovecraft; *El Aleph*, de *The Crystal Egg*, de Wells (en este último se manifiesta con especial claridad el método de apropiación borgeano: el huevo de cristal de origen alienígena pergeñado por el escritor británico se convierte en un objeto casi-místico creado por una civilización antigua).
- 4 “Ese encubrimiento de la ciencia ficción bajo el rótulo de literatura fantástica es intencional y programático, y forma parte del proyecto borgiano de implantación del género fantástico en la literatura argentina (proyecto compartido con otros autores, como Bioy Casares, Silvina Ocampo y J. Rodolfo Wilcock”, anota Abraham (2005:98) y acto seguido endosa la interpretación de Podlubne de ese proceder: “Para Borges, lo fantástico oscila estratégicamente entre ser un género de convenciones rigurosas, a veces tan rigurosas como las del policial, y convertirse en una forma aún más extensa, al punto de confundirse con la idea misma de ficción”. El marchamo “fantástico” le sirve de salvoconducto para escribir la literatura deseada, libre de constricciones genéricas y epistemológicas —las del realismo, sobre todo.

Al mismo tiempo que los escritores patricios adoptan los artificios del género sin identificarse con él, una tecnofilia galopante se apodera de las capas plebeyas de la cultura argentina. Sarlo (2004) reconstruyó ese clima de devoción por la técnica, un saber investido de propiedades cuasi míticas que parecía más accesible que la ciencia recluida en la academia. En el Buenos Aires de los años '20 y '30 proliferan inventores, radioaficionados y autodidactos que tienen en Roberto Arlt un fiel exponente. Lectores de revistas de mecánica, electrónica y divulgación, consumen asimismo *science fiction* (SF), la síntesis estadounidense del utopismo tecnológico, el relato de aventuras y la anticipación europea. Nacida en las publicaciones pulp dedicadas a abastecer de mitologías ultramodernas a la “clase media de orientación científica y tecnológica” (Klein, 1977), la SF llega a los argentinos por vía de las historietas *Brick Bradford*, *Buck Rogers* —publicadas en el diario *Crítica* en los años '30— y *Flash Gordon* —reproducida en la revista *Rataplán* en los '40— de los cuentos traducidos en las revistas *Leoplán* (1933), *Rojinegro* (1933); *Narraciones Terroríficas* (1939-1952); *Hombres del futuro* (1947) y *Más Allá* (1953-57); y de los estrenos de Hollywood en las salas de cine locales. Completan su recepción la labor de la colección *Nebulae* (1955), que bajo el marchamo *literatura fantástica* o *novela futurista* difunde a Van Vogt, Heinlein y Clarke; y de la editorial *Minotauro* (1955), que hace lo propio con Bradbury, Sturgeon y Ballard con el rótulo *ciencia ficción*. Argentina se torna entonces el gran centro editor del género en castellano, posición que mantendrá hasta los '70, cuando España tome el relevo.

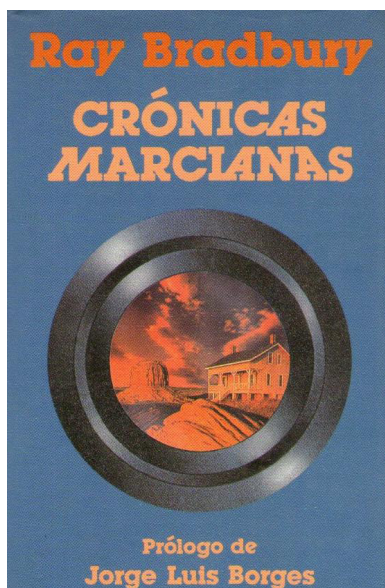


Figura 3: las traducciones de Editorial Minotauro.

Esa vasta audiencia, semiculta y ajena a las tradiciones veneradas por los círculos de la *alta literatura*, otorga carta de ciudadanía a la ciencia ficción que no teme llamarse por su nombre. Sus miembros devoran en *Más Allá* los primeros relatos firmados por argentinos y su vertiente historietística. Posiblemente sea *Robert Ax, médico del siglo XXX* (Grassi y Clemen, 1954) la primera serie *made in Argentina*. Mas el factor decisivo lo representa la irrupción de Oesterheld, que en 1952 guioniza *Bull Rockett*, un personaje que evoluciona de piloto de pruebas a héroe provisto de conocimientos científicos y deslumbrantes recursos técnicos. Un encadenamiento de títulos le convierte en el guionista más prolífico en aventuras de ciencia ficción: en 1957, *Rolo, el marciano adoptivo* (revista *Hora Cero Mensual*) y *El Eternauta: una cita con el futuro* (*Hora Cero Semanal*); y en 1958, *Rul de la Luna* (revista *Frontera*) y *Sherlock Time* (*Hora Cero Extra*).

El auge editorial, la multiplicación de los lectores y la creatividad de los autores⁵ se recortan contra un fondo de optimismo tecnológico y social emanado de la expansión industrial y el establecimiento de un sistema estatal de I+D durante los gobiernos de Perón. La confianza en la tecnología propia (el programa atómico Huemul, el avión reactor Pulqui...), el eco de los hitos científicos en el hemisferio norte y la escolarización masiva sientan las bases de un rudimentario imaginario de la ciencia, enriquecido con los códigos de la *space opera* y la *hard science fiction* difundidos por las industrias culturales. Se congrega así un público semejante al que sostenía a las narraciones *pulp* en Estados Unidos: un conglomerado de tecnólogos, inventores y obreros formados en escuelas técnicas; pero con una diferencia sustancial: los lectores de *Amazing Stories* eran testigos y partícipes del prodigioso desenvolvimiento del fordismo y su imaginaria; los argentinos debían conformarse con modestas réplicas. De esta audiencia con experiencia de segunda mano en las Eras Espacial y Atómica, resignada a soñar fantasías importadas, saldrá un geólogo reciclado en guionista —Oesterheld— capaz de escribir aventuras de cowboys, soldados y astronautas mucho más cercanas a su estructura de sentimientos que los originales del exterior.

5 Las series mentadas aparecieron durante la llamada Edad Dorada de la historieta nacional (1943/60), recordada por la calidad de las obras, la proliferación de cabeceras y la masa lectora que consumía cientos de miles de ejemplares al mes (Saccomano y Trillo, 1980). Imitando al principio a los estadounidenses Caniff, Falk, Eisner, y luego en posesión de estilos personales, los guionistas y dibujantes suministraron historietas de piratas, gauchos, western, espionaje, capa y espada y ciencia ficción a un público compuesto en buena medida por adultos, gracias en parte a la respetabilidad ganada para el cómic por la revista *Intervalo* con sus adaptaciones de clásicos literarios (Ferreiro y Ostuni, 2012).

El Eternauta: ¿nacionalización o traducción de la aventura?

La historieta de ciencia ficción argentina más célebre —y con toda seguridad la historieta argentina más célebre— se publica a lo largo de dos años en el momento álgido de la Edad Dorada. Su argumento pivota en una invasión extraterrestre, con la peculiaridad de que ésta acontece en el Buenos Aires de 1963, cinco años adelante respecto del presente de la narración. Con dibujo verista y escenografía porteña, la serie reelabora una temática teñida de mala conciencia colonialista y paranoias de la Guerra Fría⁶. A contrapelo del disimulo profesado por Borges y Bioy en sus préstamos del género, sus autores exhiben sin complejos el utillaje de la *science fiction* (el artefacto de control mental inspirado en la novela *The Puppet Masters*, de 1951; el escudo antimisiles y los invasores macrocefálicos del filme *This Island Earth*, de 1955...).

En sus viñetas se recombinan miedos extendidos a escala planetaria (holocausto nuclear, test atómicos, deshumanización tecnológica, totalitarismo...) y temores localizados (guerra civil entre peronistas y antiperonistas, pérdida de la soberanía nacional a manos de potencias extranjeras...). Pero lo más revelador no pasa por la naturaleza de la amenaza, pues, como advertía Biskind (1983) a propósito de las invasiones y monstruos del cine de Serie B, su valor para el análisis sociológico reside en el estamento encargado de repelerlas (científicos, militares, periodistas...), cuyo desempeño deja entrever las percepciones sobre los liderazgos sociales en una coyuntura dada. De sus antecesores *El Eternauta* se desmarca con una propuesta original: el protagonismo de un colectivo de individuos de clases media y trabajadora. Su alternativa al heroísmo individual de los superhéroes extranjero será su aportación ética y estética más celebrada.

Su otro legado estriba en lo que Sasturain llamó “la nacionalización de la aventura” (1995). El concepto, que conlleva una analogía entre la apropiación de fórmulas narrativas extranjeras y la estatización de sectores estratégicos de la economía bajo el peronismo —y con ello el enrolamiento de Oesterheld y sus pares en el frente cultural de la gesta nacio-

6 La trama de la invasión extraterrestre la inauguró Wells en su novela *The War of the Worlds* (1897). A través de extrapolaciones e inversiones administra a los británicos la medicina que estos habían aplicado a los habitantes autóctonos de sus colonias (“los tasmanios fueron exterminados por completo en una guerra de extinción llevada a cabo por los inmigrantes europeos durante un lapso que duró escasamente cincuenta años. ¿Es que somos acaso tan misericordiosos como para quejarnos si los marcianos guerrearán con las mismas intenciones con respecto a nosotros?”, reflexiona el narrador). En 1938, la radio neoyorquina al mando de Orson Welles recrea la invasión en Nueva Jersey ligándola al temor a un guerra total en territorio americano alentado por el clima bélico reinante. Posteriormente, Hollywood condensa en la agresión extraterrestre las pesadillas de control fomentadas por el pánico anticomunista, el auge de la automatización, la masificación y las “formas ocultas de la persuasión” denunciadas por Vance Packard.

nalista—, designa la adaptación de tramas foráneas a las circunstancias argentinas espacio-temporales (territorio argentino, tiempo presente) y en sus actores (porteños de a pie). Fijar en la patria el “domicilio de la aventura”, prosigue Sasturain, significa abrir los dominios de la ficción a los creadores nativos para que los exploren conforme a su idiosincrasia y, a la postre, al servicio de la emancipación nacional. Y concluye: el héroe colectivo que *El Eternauta* pone al frente de la resistencia rompe con los modelos de superhéroes foráneos y postula un liderazgo social surgido de la unión de los intelectuales, la clase trabajadora, la pequeña burguesía y los militares patriotas (Sasturain, 1985). Bien mirado, si se la despoja de su envoltorio político la susodicha *nacionalización* no es otra cosa que una traducción semiótica eficaz. Con localizaciones próximas al lector y protagonistas con acento rioplatense, la serie apela a su memoria de género sorprendiéndolo con una presentación novedosa de tópicos familiares y permitiéndole paladear el sublime tecnológico (Nye, 1994) mediante el espectáculo de la aniquilación nuclear de Buenos Aires. Procediendo de tal manera, Oesterheld secundaba en el plano de la cultura de masas la aclimatación de tropos y tramas de la literatura occidental que Borges acometía en el plano literario al mostrar un Aleph escondido en un sótano de la calle Garay; un libro imposible alojado en la Biblioteca Nacional; los sacrificios humanos de una secta drusa en Belgrano R.; y al padre Brown, Auguste Dupin y Sherlock Holmes resolviendo enigmas caracterizados de porteños viejos. Por separado, uno y otro trabajaban en pos del mismo objetivo: ampliar los límites de lo artísticamente decible en un país dependiente, abriendo ingentes posibilidades a la expresión de los creadores y a la fruición estética de las audiencias.

Tras la conclusión de la serie en 1959, su onda expansiva atraviesa lentamente los estratos superiores de la cultura. En 1969, un semanario de actualidad encarga a Oesterheld su *remake*, pero el perturbador pesimismo de sus dibujos provoca su cancelación abrupta. El guionista seguirá urdiendo variaciones sobre el tema de la invasión al compás de su radicalización política. En 1973, guioniza en el diario *Noticias*, editado por la organización Montoneros, *La guerra de los Antartes*: una versión del desembarco alienígena como trasunto del imperialismo. En 1976, tras la reedición de *El Eternauta* por Editorial Récord, Oesterheld imprime a la secuela *El Eternauta II* un velado mensaje antidictatorial, poco antes de su secuestro y posterior asesinato a manos de los militares.

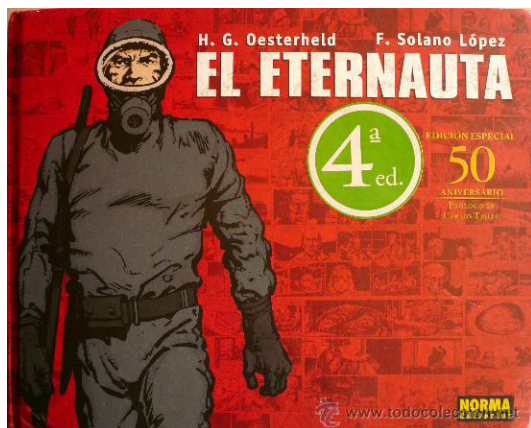


Figura 4: *El Eternauta*, reeditado.

Eclosión de corto aliento

En retrospectiva se aprecia que, lejos de ser el heraldo de la historieta futurista, *El Eternauta* fue el canto de cisne de la Era Dorada (Oesterheld sufrió el fin de esa etapa con el fracaso de sus dos publicaciones de ciencia ficción: *El Eternauta*, 1961/63; y *Géminis*, 1965). El relevo vino esta vez del campo de las letras: al rebufo del entusiasmo despertado por el boom latinoamericano, eclosiona por fin una literatura de ciencia ficción. Se publican antologías y se dan a conocer autores de hálito humanista, especulativo y socialmente inconformista en la estela de la *New Wave*⁷: Vanasco y Goligorsky (1966, 1967), Rodrigué (1966) y Goligorski (1968); y despunta una crítica especializada (Capana, 1966) con toques psicoanalíticos (Langer y Rodrigué, 1969), un índice del interés suscitado en las clases medias cultas, el vivero de los nuevos lectores⁸.

La efervescencia literaria pierde fuelle al término de la década. Las convenciones nacionales de ciencia ficción de 1967 y 1968 —eventos capitales de la *science fiction* que en Norteamérica aglutinan a fans, editores y autores— no tienen continuidad. La revista *Minotauro*, la principal publicación del género en castellano, deja de publicarse y la española *Nueva Dimensión* toma el testigo. Sacando a Angélica Gorodischer, la única es-

7 Corriente de la ciencia ficción anglosajona activa en los años '60 y '70, cuyos autores —Ballard, Moorcock, Aldiss, Harrison o Le Guin— se distancian del énfasis en el viaje estelar, la telepatía y los gadgets de la *science-fiction* clásica, privilegiando los espacios interiores de la mente, el poder de los *mass media*, los enfoques feministas o críticos con el militarismo y el racismo, todo acompañado de mayores pretensiones estilísticas y experimentación formal.

8 No nos parece descabellado relacionar ese interés a la emergencia en Argentina de la nueva clase media profesional ligada a los servicios, al empuje industrializador de finales de los '50/principios de los '60, y a la consolidación de la comunidad científica con la fundación del Conicet y el fomento de la investigación universitaria (Hurtado, 2010).

critora que desde 1973 mantiene una obra constante y reconocida internacionalmente, los demás autores enmudecen. La antología de nuevos narradores coordinada por Sánchez (1978) y la corta vida de la revista *El Péndulo* (1979) no bastan para revertir el declive.



Figura 5: la ciencia ficción que se llama por su nombre.

La ciencia ficción se refugia en la editorial *Minotauro*, que abastece a un público fiel y minoritario con lo más granado de la producción foránea; y en la historieta, en los álbumes de editorial Columba (*Tony*, *D'Artagnan*, *Fantasia*), que alternan la escasa producción propia (*Gilgamesh el inmortal*, Lucho Olivera, 1969), los clásicos (*Brick Bradford*, *Flash Gordon...*) y los superhéroes de Marvel Comics; y más tarde en las revistas de editorial Récord, abierta al comic extranjero de autor (singularizado en *Corto Maltés*) y también a las viejas glorias de la Edad Dorada. Es en ese reducto desapercibido donde se produce el punto de inflexión con la reedición de *El Eternauta* y la publicación de su secuela. Una circunstancia que antiguos lectores de la serie devenidos críticos (Trillo, Sasturain, Saccomanno) aprovecharán para reescribir la historia de la historieta argentina en función de la centralidad conferida a Oesterheld, a quien sacarán del olvido.

Con el retorno de la democracia en 1983 se organiza un culto al guionista desaparecido, dentro y fuera del campo historietístico⁹. Su doble condición de autor y víctima de la dictadura gana proyección pública al calor de la lucha por los derechos humanos, al igual que del proselitismo

9 Entre los tributos destacan el mural con viñetas del Eternauta, pintado en 1991 en la estación Uruguay del subterráneo de Buenos Aires; el bautizo con el nombre de Oesterheld de una plaza de Puerto Madero en 1997; inclusión de *El Eternauta* en la colección de clásicos de la literatura argentina editada por Clarín en el año 2000, por decisión de Ricardo Piglia y Osvaldo Tcherkaski; la muestra de homenaje *Héroes Colectivos* en 2002 en el Palais de Glace; la muestra *50/30, 50 años de El Eternauta... 30 años sin Oesterheld* en 2007, en el Museo Dr. Arturo Jauretche (Buenos Aires).

de sus admiradores intelectuales, empeñados en que la suya sea recordada como una vida ejemplar. A su favor juegan asimismo la reedición de su producción y las lecturas que hacen de *El Eternauta* una gesta antiimperialista. El broche final lo colocan los gobiernos de Néstor y Cristina Kirchner, cuya recuperación de valores de la cultura militante de los años '70 contribuye a consagrar a Oesterheld como dechado de artista nacional y popular.



Figura 6: dos iconos de la cultura de masas argentina.

El agigantamiento del creador y su criatura contrasta con la penuria de la ciencia ficción patria en ese período. Visto el consumo masivo de novelas y películas extranjeras del género, no puede hablarse de desinterés de la audiencia local; más plausible parece atribuir la situación a la indiferencia de los creadores. El cine ofrece un ejemplo palmario: a la paupérrima filmografía de las décadas anteriores —*El extraño caso del hombre y la bestia* (1951); *Cinco gallinas y el cielo* (1957); *Extraña invasión* (1965) e *Invasión* (1969)— se suman unas pocas realizaciones con más éxito de crítica que de taquilla: *Lo que Vendrá* (G. Mosquera, 1988); *Moebius* (G. Mosquera, 1996); *La Sonámbula* (F. Spiner, 1998). La animación, tan fecunda en otras latitudes, no registra más que un largometraje: *Cóndor Crux* (Buscarini et al., 1999), resultando significativo que la fama de *El Eternauta* no motivase su trasposición a la pantalla. El cómic, por su parte, se ve mermado por el cierre de la revista *Skorpio* y la editorial Columba. Subsiste *Fierro*, con lectores de clase media muy distintos de los jóvenes y adultos de extracción popular que formaban el público de la Edad de Oro: en la Argentina de hoy, la ciencia ficción en viñetas se ha vuelto afición de minorías.

No lucen más saludables sus manifestaciones literarias. Quitando autores sueltos, lo verdaderamente creativo se escribe fuera de sus márgenes. En épocas de pastiches y fronteras líquidas, la ciencia ficción pierde

el copyright de su acervo, que sirve de materia prima a los escritores vanguardistas (Puig, 1979; Lamborghini, 2005; Cohen, 1996; Aira, 2000). La mayor fidelidad al género en su acepción canónica se observa en la academia —el presente texto es un síntoma— y sus afanes por dilucidar qué fue esa cosa llamada ciencia ficción argentina.

En estas circunstancias los muros de Buenos Aires se cubren con la imagen del *Nestornauta*.

Conclusiones: lo que pudo ser y no fue

La génesis de la ciencia ficción argentina ya no guarda misterio: sobre el terreno abonado por las traducciones extranjeras y la demanda masiva de aventuras futuristas, en los años '50 cuajó un género así denominado que no guardaba parentesco con los precedentes de Holmberg, Lugones o Borges, pues su modelo era la *science-fiction*. Nació plebeyo, bajo el signo de la historieta, y solo entre sus lectores tuvo una respuesta masiva. Con el paso de los años, perdió esa audiencia¹⁰; pérdida que no paliaron los escritores especializados ni el cine. Al final del itinerario lo que resta es una débil sombra del género nacido en las naciones avanzadas. Tiempo ha, Gandolfo (1978) afirmó que la ciencia ficción argentina no existe; lo que hay, agregó, es una sucursal del fantástico. Matizamos: sí existe, pero como aspiración truncada. Su destino intelectual no difiere de lo sucedido en los países vecinos. En Brasil y México se observan pautas similares: incursiones aisladas en el género por parte de escritores de pedigrí, eclosión literaria en los años '60, desgana del cine local, pérdida de impulso y raquitismo final (Haywood Ferreira, 2011). Lo que distingue a la Argentina es su pujanza editorial y el rol de la historieta en la cristalización del género.

¿Por qué se malogró su despegue? No resulta fácil dar respuestas con asidero empírico. Si a menudo cuesta identificar la razón de ser de un hecho observable, señalar las causas de una inexistencia se antoja todavía más arduo. ¿Qué faltaba en Argentina para que la ciencia ficción adquiriese masa crítica? En Rusia e Italia fue suficiente una incipiente modernización y un campo intelectual receptivo a los simbolismos científico-técnicos. La primera condición se cumplía en el Río de la Plata, uno de los polos industriales de Latinoamérica; el positivismo de la generación del '80 parecía garantizar la segunda; sin embargo, en un breve lapso de tiempo la disposición *cientifizante* se debilitó. ¿Razones posibles? Se

10 Repárese en que la ciencia ficción suponía solo un ingrediente de la dieta de lecturas de ese público omnívoro. Un termómetro social del entusiasmo de las audiencias lo representan los clubs de aficionados, fanzines y convenciones, el entramado responsable de la vitalidad del género anglosajón (Moskowitz, 1974). No hubo nada similar en Argentina.

nos ocurren algunas: el rechazo de la intelectualidad latinoamericana al imperialismo yanqui y a la tecnificación y masificación indisociable de la potencia “filitea y materialista” (Jáuregui, 2008: 311). En sintonía con la generación española del '98, los bienpensantes de Sudamérica abrazaron el humanismo elitista y desdeñoso de lo práctico y utilitario propugnado en el *Ariel* de Rodó (1900)¹¹. Y el arielismo, junto a las diatribas de Waldo Frank contra la mecanización, impregnó a los herederos de la élite de los '80, el grupo Sur. En el americanismo ingenuo y optimista de este centro intelectual, el papel redentor no lo jugaba la ciencia sino la cultura; entendida como puente entre el Viejo y el Nuevo Mundo a través del debido proceso de traducción (Wilson, 2004). Las traducciones de Borges y Bioy eran coherentes con ese proyecto; no tenían por meta acuñar una ciencia ficción o un policial *a la argentina* sino la creación de una literatura propia, nacional.

Sacando a Mujica Láinez (*Los espías*, 1968), los escarceos con la ficción científica de los próceres literarios no tuvieron seguidores entre sus pares. La generación del '55 y los autores de los años '60 y '70 se distanciaron de lo que juzgaban juegos frívolos de Sur, optando por inmersiones en la memoria a la manera del alto modernismo, o por la crítica política del presente (es paradigmático el abandono del relato de enigmas por Rodolfo Walsh en favor del reportaje de denuncia).

En el repudio del positivismo y las soluciones tecnocráticas podría haber influenciado un fenómeno conexo: la ausencia de un repertorio de visiones, lucubraciones y representaciones del porvenir nacional. Aquí no se puede aducir la falta de tradición utópica, pues su reguero es perceptible desde los manifiestos de la Generación del '37 a obras tales como *Argirópolis* (Sarmiento, 1850); *Buenos Aires en 1950 bajo un régimen socialista* (Dittrich, 1908); *La ciudad anarquista americana* (Quiroule, 1914); *Olimpio Pitango de Monalia* (Holmberg, 1915); Estados Unidos de la América Latina (Cuéllar, 1921); o *La Nueva Argentina* (Molina y Vedia, 1929). El dato crucial es que esa corriente utopista se desvaneció en la década del '30. ¿Motivos? Se nos ocurre uno: el descrédito del polo civilización frente al de *barbarie* en la dicotomía fijada por el liberalismo dominante. Descreída de la idea de progreso, la intelectualidad buscó inspiración en las raíces identitarias, el pasado hispano-criollo, lo telúrico¹², y, en consecuencia, la radical reo-

11 En el alejamiento de la vanguardia artística de los años '20 del cientificismo de Ingenieros y Ramos Mejía se inscribe la metafísica transfigurada de Macedonio Fernández, de gran predicamento en la intelectualidad (Cadús, 2004).

12 Una prueba del viraje de las élites la ofrece el espíritu que guía los fastos del Cuarto Centenario de la fundación de Buenos Aires, celebrados en 1936. En esa ocasión, el modernismo arquitectónico desiste de proponer un modelo ideal de futuro en favor de “la recuperación moral y estética de un pasado olvidado pero real” (Gorelik y Silvestri, 1992: 25). Ya no se coloca el destino de la capital de la república bajo la caución del

orientación de los focos de atención reflexiva secó las fuentes de la imaginación futurista¹³.

Fue en las clases populares en donde el espíritu positivista siguió vivo, integrado en un revoltijo bizarro de innovación y ocultismo (de nuevo Arlt es el exponente). Cortado el suministro interno de fantasías científicas, esos sectores recurrieron a materiales extranjeros. En su seno se generó una demanda de ficciones *al uso nostro*, y de ese fermento propicio emergieron autores decididos a atenderla. Sabiendo que, de no brindársele un verosímil convincente, los lectores preferirán el original a la copia, los autores afrontaron el reto de recrear formas foráneas de manera adecuada. Aquí entraron a tallar Oesterheld y sus colegas, que supieron plasmar ese verosímil, aunque a la postre sus creaciones apenas trascendieron los confines del cómic. En lo relativo a la ciencia ficción, la *nacionalización de la aventura* tuvo un ámbito muy acotado.

Llegados a este punto, el juego de factores descrito invita a reformular los modos en los que se ejerció la coacción objetiva del medio sobre la narrativa examinada. Los conocimientos adquiridos se pueden volcar en el siguiente postulado: en la modernidad periférica, el influjo del entorno se canaliza a través de vías más complejas que la determinación lineal defendida por la hipótesis reduccionista/economicista. En lo concerniente a la ciencia ficción surgida en su seno, la ecuación del género no funciona si a los dos elementos referidos (una élite predisuelta y una industrialización embrionaria) no se le añade un tercero: un público plebeyo capaz de sostener dicha expresión cultural y prohijar creadores originales.

Rescapitando: vistos los antecedentes y considerada la situación actual, la reivindicación de *El Eternauta* implícita en el *Nestornauta* y la multiplicación de los homenajes a Oesterheld se nos presentan como operaciones nostálgicas sin relación con el rango alicaído de la escuela argentina de ciencia ficción. De las andanzas del viajero del tiempo sus admiradores rescatan una épica antiimperialista; del Oesterheld devoto de la fantasía científica, al artista comprometido; de su obra polifacética, el costado más asimilable a la estética populista. A resultas de lo cual, en vez de la consagración definitiva de la ciencia ficción vernácula tenemos una exaltación de la Era Dorada de la historieta argentina; y, por extensión,

progreso; en su lugar se procede a recuperar esencias nacionales definidas por ciertos rasgos del pasado nacional y del proyecto liberal decimonónico.

13 No debe echarse todo el fardo sobre las espaldas de la intelectualidad; la realidad socio-económica tampoco ayudaba. Tras el ciclo modernizador de 1959/1966, Argentina se deslizó en el estancamiento, la desindustrialización y el deterioro de la base científica. La imaginación futurista se vio así privada de su acicate: las esperanzas en el avance científico-técnico y los miedos inspirados por su contracara, el riesgo. Excepción hecha, claro está, de la Fundación Bariloche, que en los años '60 esbozó una futurología tercermundista, antes de que los militares sofocasen el intento.

de las condiciones que la hicieron posible: léase la mejora del bienestar social y el auge industrial bajo el primer peronismo¹⁴. En esta arqueología celebratoria, el género, su capacidad de transmutar la cognición científica en cognición estética y su don para vislumbrar otros horizontes de existencia, quedan olvidados. Por misericordia tal vez, los exégetas no han querido recordar el imaginario que nunca se desplegó, lo que pudo haber sido y no fue.

BIBLIOGRAFÍA

- Abraham, C. (2000). *Borges y la ciencia ficción*. Buenos Aires: Ed. Quadrata.
- Aira, C. (2000). *El juego de los mundos*. La Plata: El Broche.
- Beck, U. (1998). *La sociedad del riesgo: Hacia una nueva modernidad*. Barcelona: Paidós.
- Biskind, P. (1983). War of the Worlds. *American Films*, 9 (3), 36-42.
- Broderick, D. (1995). *Reading by Starlight*. London: Routledge.
- Cohen, M. (1996). *Inolvidables veladas*. Buenos Aires: Minotauro.
- Capanna, P. (1966). *El sentido de la ciencia ficción*. Buenos Aires: Columba.
- Ferreiro, A. y Ostuni, H. (2012). Revistas de aventuras y para adultos argentinas. En A. Guiral (ed.) *Del tebeo al manga: Una historia de los cómics*, Vol. 9. Barcelona: Panini.
- Fetzer, L. (ed.) (1982). *Pre-Revolutionary Russian Science Fiction: An Anthology. Seven Utopias and a Dream*. Ann Arbor: Ardis.
- Francescutti, P. (2004). *La Pantalla profética*. Cátedra: Madrid.
- Francescutti, P. (2015). Del Eternauta al Nestornauta: la transformación de un icono cultural en un símbolo político. *CIC Cuadernos de Información y Comunicación*, Vol. 20, 27-43.
- Franklin, B. (2010). *Star Wars. Guerra, ciencia ficción y hegemonía imperialista*. Buenos Aires: Final Abierto.
- Gandolfo, E. (1978). La ciencia-ficción argentina. Prólogo. En J. A. Sánchez (ed.) *Los universos vislumbrados (Antología de ciencia ficción argentina)*. Buenos Aires: Andrómeda.
- Gentile, E. (2003). *The Struggle for Modernity: Nationalism, Futurism, and Fascism*. Wesport: Praeger Publishers.
- Goligorsky, E., y Langer, M. (1969). *Ciencia ficción. Realidad y psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.

14 Parte de esa misma operación nostálgica la obra plástica de Daniel Santoro, dedicadas a recrear un "mundo peronista" soñado, de melancólica celebración de la utopía perdida, con la recuperación de objetos asociados a los primeros gobiernos de Perón (las máquinas de coser Singer, la arquitectura monumentalista, el reactor Pulqui....)

- Gorelik, A. y Silvestri, G. (1992). El pasado como futuro. Una utopía reactiva en Buenos Aires. *Punto de Vista*, 42, 22-26.
- Haywood Ferreira, R. (2011). *The Emergence of Latin American Science Fiction*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Klein, G. (1977). Discontent in American Science Fiction. *Science Fiction Studies*, 4, 3-13.
- Hurtado, D. (2010). *La Ciencia Argentina, un proyecto inconcluso: 1930-2000*. Buenos Aires: Edhasa.
- Jaúregui, C. A. (2008). *Canibalia: canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Madrid: Iberoamericana.
- Lamborghini, O. (2005). *Los Tadeys*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Lévi-Strauss, C. (1987). La gesta de Asdiwal. En *Antropología estructural II*. México: Siglo XXI, pp. 142-189.
- Lotman, Y. (1996). *La semiósfera. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra.
- Moskowitz, S. (1974). *Inmortal Storm: a History of Science Fiction Fandom*. Westport: Hyperion Press.
- Lozano, J. (1997). Traducir lo intraducible. *Revista de Libros*, 10, 36-37.
- Mujica Láinez, M. (1978). Los espías. En *El brazalete y los otros cuentos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Nye, D. E. (1994). *American Technological Sublime*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Puig, M. (1979). *Pubis Angelical*. Barcelona: Seix Barral.
- Oesterheld, H. G. y Solano López, F. (1975). *El Eternauta*. Buenos Aires: Editorial Record.
- (1976). *El Eternauta II*. Buenos Aires: Editorial Record.
- Rodó, J. E. (1967). *Ariel*. Cambridge, MA: Cambridge University Press, 1900.
- Rodrigué, E. (1966). *Plenipotencia*. Buenos Aires: Minotauro.
- Sánchez Jorge, A. (ed.) (1978). *Los universos vislumbrados*. Buenos Aires: Andrómeda.
- Saccomanno, G. y Trillo, C. (1980). *Historia de la historieta argentina*. Buenos Aires: Ed. Record.
- Sarlo, B. (2004). *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Sasturain, J. (1995). *El domicilio de la aventura*. Buenos Aires: Colihue.
- (1985). Oesterheld y el héroe nuevo. En *Especial Oesterheld (1952-1964)* (pp. 103-126). Buenos Aires: De la Urraca.
- Sontag, S. (1984). La imaginación del desastre. En *Contra la Interpretación* (pp. 274-295). Barcelona: Seix Barral.
- Suvin, D. (1984). *Metamorfosis de la ciencia ficción*. México: FCE.

Tudor, A. (1975). *Cine y comunicación social*. Barcelona: G. Gili.

Vanasco, A. y Goligorsky, E. (1966). *Memorias del futuro*. Buenos Aires: Minotauro.

– (1967). *Adiós al mañana*. Buenos Aires: Minotauro.

Wilson, P. (2004). *La constelación del sur: traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Siglo XXI.