



**Ciencia ficción latinoamericana en el siglo XXI. Entre utopismos, libros y literaturas  
extrañas**

Gerardo Alfredo Guzmán Alvarado

Trabajo de grado presentado para optar al título de Antropólogo

Asesor

Simón Puerta Domínguez, Doctor (PhD) en Filosofía

Universidad de Antioquia  
Facultad de Ciencias Sociales y Humanas  
Antropología  
Medellín, Antioquia, Colombia  
2024

---

Cita

(Guzmán Alvarado, 2024)

---

**Referencia**

Guzmán Alvarado, G. (2024). *Ciencia ficción latinoamericana en el siglo XXI. Entre utopismos, libros y literaturas extrañas* [Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.

Estilo APA 7 (2020)

---



CRAI María Teresa Uribe (Facultad de Ciencias Sociales y Humanas)

**Repositorio Institucional:** <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - [www.udea.edu.co](http://www.udea.edu.co)

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos

### **Dedicatoria**

Papá,

A los sueños que tus manos de tabaco y arcilla depositaron sobre mis hermanas y hermanos.

A Mamá.

### **Agradecimientos**

A Libertad Guzmán por empujarme a tierras paisas.

A mis amigas. A Camilo Jurado, Kelly López y Valentina Pareja por la conspiración, la paciencia y la ternura que depositaron sobre nuestra relación a lo largo del pregrado.

A Eduardo Carletti y a Laura Ponce por atender a mi llamado y ofrecerme sus voces.

A Gilberto Díaz por aquella asesoría que revolcó el sentido de esta indagación.

A mis maestros: a Darío Blanco por sugerirme el camino, y a Simón Puerta por su gentil y riguroso acompañamiento.

---

## Tabla de contenido

Resumen .....	8
Abstract .....	9
Introducción .....	10
1. Sobre la función social del arte moderno y cómo abordar el estudio de la literatura de ciencia ficción.....	14
1.1 La ambivalencia del arte .....	14
1.1.1 Sobre cómo abordar el problema: la literatura como hecho social .....	18
1.1.2 El giro etnográfico del hecho social.....	24
1.2 Ciencia ficción y utopismo político: sin puntos de fuga porque no hay hacia donde huir...28	
1.2.1 Lo distópico: ansiedad, miedo y catástrofe.....	32
2. Arribando a un planeta extraño. Ciencia ficción latinoamericana: posicionamientos políticos y tendencias narrativas .....	36
2.1 New weird: contaminación cultural y angustia metafísica.....	40
2.2 Tendencias: entre la ciudad, el pasado, los cuerpos y lo no humano .....	44
3. <i>Las escritoras no escriben libros</i> . Sobre la producción del libro en Argentina y Colombia: los casos de Ediciones Ayarmanot y Ediciones Vestigio .....	51
3.1 La producción del libro en Latinoamérica: entre el oligopolio y la pequeña empresa ...51	
3.1.1 Las editoriales emergentes de ciencia ficción.....	57
3.1.2 La figura del editor/a como punto neurálgico de la obra literaria.....	60
3.2 Ayarmanot: una editorial unipersonal .....	63
3.2.1 Laura Ponce: activismo cultural.....	65
3.2.1.1 Houston, tenemos (más de) un problema.....	68
3.3 Ediciones Vestigio: la producción colombiana del libro extraño .....	71
3.3.1 La forma del proyecto.....	76

---

3.3.1 Las estrategias digitales .....	79
3.3.2 Rodrigo Bastidas: academia e imaginación .....	82
3.4 Puntos de convergencia y retos .....	85
4. El caso de Axxón: <i>edición en bits</i> .....	88
4.1 Del fanzine al webzine .....	88
4.2 Axxón en el cambio generacional .....	91
4.2.1 Eduardo Carletti: el maquinista .....	95
4.2.2 La edición digital: una visión del mundo.....	101
5. Algunos apuntes sobre <i>El Gusano</i> , de Luis Carlos Barragán e <i>Iris</i> , de Edmundo Paz Soldán	104
5.1 <i>El Gusano</i> .....	106
5.1.1 César y R34.....	109
5.1.2 R34: en defensa de lo humano.....	113
5.2 <i>Iris</i> .....	118
5.2.1 Xavier y Yaz: psicosis gore .....	120
5.3. El sujeto latinoamericano en el centro del problema .....	126
Consideraciones finales.....	129

---

**Lista de tablas**

**Tabla 1** Número de autores publicados por país (con su respectiva nacionalidad).....59

---

**Lista de figuras**

<b>Figura 1</b> <i>El Gusano</i> (segunda edición).....	78
<b>Figura 2</b> Tapa de la primera edición (1989).....	93
<b>Figura 3</b> Tapa de la octava edición (1990).....	96
<b>Figura 4</b> Página web de Axxón .....	100
<b>Figura 5</b> César y Sara .....	107
<b>Figura 6</b> R34 en la pampa argentina .....	112

## Resumen

El presente ejercicio investigativo procura insertarse en los debates sobre ciencia ficción y lo que recientemente se ha denominado el *new weird* latinoamericano. Mi interés investigativo está centrado específicamente en el campo de la literatura: busco comprender de qué manera estas expresiones artísticas se producen, circulan y se consumen en nuestros contextos regionales; comprender cuáles son sus supuestos teóricos y su pertinencia sociopolítica. En este sentido y desde un enfoque antropológico, en adelante decido enfocarme tanto en las apuestas representaciones ofrecidas por el género y sus autores, como en el plano de la producción del libro, aunque será sobre el segundo plano donde esta indagación más se demore, es decir, se realizará un mayor énfasis sobre los proyectos editoriales dinamizadores del campo. En síntesis, trataré de presentar de qué manera los discursos que gravitan en torno al género redoblan sobre las disposiciones culturales de los proyectos editoriales y sus editores, al mismo tiempo que sobre los universos ficcionales construidos por algunos autores representativos de la región.

*Palabras clave:* literatura en el siglo XXI, ciencia ficción latinoamericana, ficción distópica, new weird, edición independiente.

**Abstract**

The present research exercise seeks to insert itself in the debates on science fiction and what has recently been called the Latin American new weird. My research interest is specifically focused on the field of literature: I seek to understand how these artistic expressions are produced, circulated and consumed in our regional contexts; to understand what are their theoretical assumptions and their socio-political relevance. In this sense, and from an anthropological approach, I decide to focus on the representational stakes offered by the genre and its authors, as well as on the book production level, although it will be on the second level where this inquiry will be more delayed, that is to say, a greater emphasis will be placed on the publishing projects that energize the field. In short, I will try to show how the discourses that gravitate around the genre have a bearing on the cultural dispositions of publishing projects and their editors, as well as on the fictional universes constructed by some representative authors of the region.

*Keywords:* literature in the 21st century, latin american science fiction, dystopian fiction, new weird, independent publishing.

---

## Introducción

Este trabajo de grado surge del deseo por materializar mis inquietudes respecto a la asfixia política, la ansiedad y los miedos que el futuro suscita. Para reflexionar sobre esta cuestión acudo al arte, acudo al campo de la ciencia ficción. Aunque, en realidad, hablaré menos sobre el futuro que sobre algunas personas obsesionadas con él. El sentido de esta indagación estará guiado exclusivamente por el campo de la literatura, pero su corazón lo encontraremos en el campo editorial. Por esta razón, la materialización de mis inquietudes se tornará más bien en sensibilidad antropológica sobre el presente: procuraré presentar un relato etnográfico sobre el oficio del editor; trataré de dar cuenta sobre las condiciones materiales que determinan el carácter singular de la producción del libro de ciencia ficción en la región, como de los discursos que se entretajan en torno a este oficio. Así mismo, sobre el plano de la representación, de manera menos incisiva, ofrezco algunos comentarios sobre la expresión literaria que justifica el trabajo del editor, a saber: la literatura de ciencia ficción y sus géneros adyacentes, el fantástico y el terror. Pero, ante todo, deseo presentar un relato sobre el optimismo político, y aquellas voces que lo encarnan a través de sus apuestas culturales.

La indagación está pensada en tres momentos. Los primeros dos capítulos plantean una discusión teórica dividida en tres niveles. En el primero, establezco cuál es la función social del arte que me interesa explorar; defino qué entiendo por literatura y cómo estudiarla. En el segundo, elaboro el campo discursivo sobre el cual deseo acentuar mi punto de vista: la intersección entre ciencia ficción, utopismos políticos y ficción distópica. En el tercero, finalmente, introduzco a las discusiones académicas y a las tendencias estéticas respecto a la ciencia ficción pensada y escrita desde Latinoamérica.

El segundo momento, el tercer y cuarto capítulo, están dedicados al campo editorial. Se presenta el estado de la cuestión regional, al mismo tiempo que indago por la toma de posición de nuestros protagonistas dentro del campo. Sobre este nivel detallo cuáles son los objetivos que los proyectos de edición independiente, o emergentes, buscan alcanzar dentro de un mercado del libro cooptado por los grandes grupos empresariales de capital europeo. De manera más específica, tomo como estudios de caso dos proyectos dedicados a la publicación de ciencia ficción y literaturas extrañas: *Ediciones Ayarmanot* y *Ediciones Vestigio*. Hacer énfasis sobre estos dos proyectos permitirá mostrar un panorama sobre cómo funcionan las editoriales independientes, y por qué

resulta valioso abordar su estudio. Además, concentrarnos en sus editoras, los conocimientos que estas poseen y sus voces, de manera directa, nos conducirán a comprender mejor qué está ocurriendo en el plano representacional con el género. En síntesis, este momento holístico permitirá articular lo teórico y lo práctico, responder a preguntas como: ¿qué quiere decir la ciencia ficción regional? ¿quiénes la representan? y ¿cómo llega a pronunciarse? El cuarto capítulo está dedicado a *Axxón*, un proyecto editorial muy particular, que podría parecer ajeno al mundo de la profesionalización empresarial (y sí, lo es), pero en todo caso resulta pertinente su estudio dentro de este momento, siempre que *Axxón*, además de conectarse directamente con el proyecto de Laura Ponce, la editora de *Ayarmanot*, ilumina una región importante de la historia de la ciencia ficción producida desde América Latina, a saber: el fanzine, la autoproducción y, en general, el desarrollo de complejas y creativas estrategias de producción artística, de cara a la confrontación entre las personas que deciden incursionar en este estilo narrativo, y sus propios contextos nacionales, caracterizados por la precariedad económica y la inexistencia de mercados dedicados a la producción local.

Finalmente, el tercer momento, el quinto capítulo, se lo dedico a presentar cuáles son las apuestas artísticas en el plano representacional; en este capítulo por fin se plantea la actividad central de la producción literaria: la obra en sí. Los relatos fueron elegidos bajo dos criterios: en primer lugar, me interesa comprender cómo la ciencia ficción participa dentro de los circuitos de la producción oligopólica, por eso elijo una novela publicada por un sello editorial perteneciente a Penguin Random House: Alfaguara; y por otro lado, de manera complementaria al estudio de la edición independiente y específicamente de Ediciones Vestigio, elijo una de sus novelas publicadas. En segundo lugar, por una preocupación personal que, en sí, guiara la presentación de las obras: me interesa el lugar central que la representación sobre los cuerpos ocupa dentro de los dos mundos. Aunque, debo advertir que no profundizo en el análisis más allá de ilustrar cómo resuenan las voces que se producen dentro de la academia, las editoriales y los mundos autorales.

Como este es un trabajo fiel al mito *cyborg* de Donna Haraway (2022), la antropología digital se convirtió en el eje metodológico de nuestra indagación. De la mano de María Lodi & Pamela Scanio (2021), construí una bitácora *cyborg*, en la cual registré toda la información digital que, posteriormente, me permitió construir el esquema narrativo anteriormente mencionado, así como los ejes analíticos que guiaron el sentido argumentativo del trabajo.

Entonces, el primer acercamiento a la cuestión lo realicé con la intención de conocer cuáles son las discusiones académicas que se producen desde la región sobre el tema. De esta aproximación derivaron las categorías de análisis fundamentales del trabajo, a saber: el sentido político de la discusión; el protagonismo de la especulación filosófica y las ciencias sociales; y las tendencias estéticas y narrativas efectuadas dentro del campo de la ciencia ficción regional. Paralelamente al desarrollo de la pregunta por estos espacios de discusión académica, se fue elaborando la argumentación teórica que sustenta la pertinencia del estudio, pero también, las herramientas metodológicas necesarias para desagregar las diferentes capas constitutivas del campo literario. De este primer acercamiento surge la necesidad de complicar un poco el estudio, puesto que, hasta ese momento, todo indicaba que el corazón de la indagación sería el análisis literario, no obstante, gracias a este momento de aproximación académica-teórica, empiezo a dirigir mi atención hacia el campo editorial. Complicarlo, digo, porque desde la antropología, además de no participar dentro de las discusiones respecto a la ciencia ficción, no se han realizado estudios sobre el campo editorial, en general.

Así es como elijo los tres proyectos de edición ya mencionados. Comencé a preguntarme por ellos y a responder en la medida que me adentraba en las redes sociales *Facebook*, *Instagram*, *Youtube*. Axxón, Ayarmanot y Vestigio, Eduardo Carletti, Laura Ponce, Diego Cepeda y Rodrigo Bastidas, respectivamente, se convirtieron en el hilo de Ariadna que me condujo a los hipervínculos donde ellos aparecen como protagonistas: perfiles de redes sociales, entrevistas, videoconferencias, conversatorios, seminarios. De Axxón recolecté información de su perfil de *Facebook*; de su archivo histórico (soportado en su página web) y de un par de artículos académicos dedicados a él. También, tuve la oportunidad de sostener un par de entrevistas con Eduardo Carletti, vía *Google Meet*. En el caso de Ayarmanot y Laura Ponce, analicé varias entrevistas que, en el marco de su trabajo como escritora y editora, le realizaron y fueron resubidas a *Youtube*, y vía llamada por *Whatsapp* también tuve la oportunidad de entrevistarla en dos ocasiones. Finalmente, con Vestigio, realicé una descripción densa de sus redes sociales y de su catálogo web. Así mismo, exploré en la vida profesional de sus dos editores. En el caso específico de Diego Cepeda, analicé algunas de las entrevistas que le han realizado, y también tuve la oportunidad de asistir —en el marco de la *Fiesta del Libro de Medellín, 2023*, realizada en el Jardín Botánico— a una charla presencial sobre la edición independiente, de la cual el bogotano fue uno de sus protagonistas. Respecto a Rodrigo Bastidas, me centré en indagar por su figura como promotor cultural y académico influyente dentro

---

del contexto regional. Retomé problemáticas que elabora en su tesis doctoral dedicada a la historia de la ciencia ficción colombiana, seguí su actividad académica a través de grabaciones de videollamadas resubidas a redes sociales, y analicé algunos de los vídeos de los que participa en el canal de divulgación *Estereoscopio*, o algunas entrevistas que le realizaron medios de comunicación locales, por ejemplo, *El Colombiano* y *Semana*.

A modo de cierre, con los casos de las novelas, aunque en parte ya justifiqué su elección, lo que me ayudó a fijar su abordaje está relacionado con dos hallazgos. Por un lado, del primer momento teórico relacionado con las tendencias narrativas del género, se desprendieron unas categorías de análisis, y de estas, la que me suscitó mayor interés fue la que refería a la representación sobre los cuerpos. Por ello, no es fortuito que haya elegido a Edmundo Paz Soldán, puesto que, dentro de sus fijaciones narrativas, el cuerpo ocupa un lugar central. Por otro lado, el segundo hallazgo sí que es fortuito: a Luis Carlos Barragán llegué gracias a la Fiesta del Libro y al toldo de *Antimateria*, la librería aliada de Ediciones Vestigio, ubicada en el Barrio Laureles de Medellín. La mujer que atendía el toldo me comentó que en la librería se iban a realizar dos asambleas de lectura sobre *El Gusano*, y que, en la segunda, Luis Carlos, vía videollamada, iba a responder algunas de las inquietudes de los participantes. Así que compré el libro y asistí a los dos espacios dispuestos por la asamblea. Lo siguiente fue profundizar en la vida profesional de los dos autores, en suma, las preguntas que se iban construyendo en la medida que relacionaba el momento teórico de la ciencia ficción latinoamericana, los artículos académicos dedicados a los autores y a sus obras, reseñas, entrevistas y presentaciones de libros, construyen, de una u otra manera, el cierre de nuestra indagación.

## **1. Sobre la función social del arte moderno y cómo abordar el estudio de la literatura de ciencia ficción**

El presente capítulo está compuesto por dos momentos. En el primero presento el andamiaje teórico-metodológico que me permitió elaborar algunos supuestos respecto a la función social del arte en tiempos modernos y, particularmente, la función social de la literatura de ciencia ficción producida en Latinoamérica. Trato de plantear de qué manera las condiciones de producción material dinamizan el cambio cultural, al mismo tiempo que dejo explícito lo que entiendo por literatura, y también trato de pensar rutas que permitan abarcar ampliamente el campo de indagación. De manera introductoria, en el segundo momento, elijo presentar la ciencia ficción como género literario y como campo discursivo, desde donde se nos permite pensar en el problema del utopismo político.

### **1.1 La ambivalencia del arte**

En su lectura sobre la historia del arte, Walter Benjamin (en Puerta, 2015) va a exponer de qué manera las nuevas formas de producción artística desarrolladas desde finales del siglo XIX, como la fotografía y el cine, son concebidas como expresiones culturales con potencial emancipador. Durante este periodo, la reproductibilidad técnica propia del despliegue industrial del capitalismo provocó una disrupción en la forma de concebir el arte: el carácter *aurático* de la obra de arte tradicional, o el conjunto de cualidades que hacían de la expresión artística una muestra fija, única e irrepetible de su creador, la cual exigía una disposición ritual de interiorización por parte del espectador, perdería su función social y su sintonía con la época.

Según Benjamin, la reproductibilidad técnica potenciaría las posibilidades de producción de un *nuevo arte profano*, que acompañaría una praxis política distinta, a través de las formas de la fotografía y el cine. Sobre este punto, acorde al contexto social de la época y al optimismo utópico que residía en Benjamin, esta transformación histórica no se concebía necesariamente como la degradación de las expresiones artísticas a manos de las fuerzas económicas globalizantes, sino más bien como un vehículo masificador de las aptitudes racionales necesarias para que la revolución llegara a su realización plena. No obstante, Benjamin también advertía que el cambio en la función social del arte, al convertirse en un campo de batalla política y disponerse hacia las masas, también podría ser empleado con fines totalizantes por las fuerzas reaccionarias. En este

sentido, habría que hacer una distinción entre la función reaccionaria y la función revolucionaria de las nuevas expresiones artísticas. El arte revolucionario debería:

plantear fragmentaria y complejamente una imagen, de manera que no se presente como una revelación sino como un entramado de misterios, de manera opaca, ajena a la plenitud de sentido (como totalidad). La fuerza política, desde este punto de vista, es entonces fuerza crítica. (Puerta, 2015, p. 57)

Sin embargo, durante los acontecimientos acaecidos sobre la segunda mitad del siglo XX en Europa, la reproductibilidad técnica fue absorbida por las diferentes versiones de los nacionalismos y su propia estetización política; el potencial crítico y revolucionario que en ésta residía rápidamente se deshilvanó ante la contrarrevolución y el surgimiento de la hegemonía cultural estadounidense. Teóricos como Adorno y Horkheimer, en la interpretación de sus contextos sociales (principalmente desde Estados Unidos), criticaron con especial ahínco la instrumentalización ideológica de la nueva técnica a manos del capital. Para estos dos autores, expresiones artísticas como la literatura, la música y el cine, cooptadas por los grandes monopolios del entretenimiento, tendían a suprimir estilos que no fuesen susceptibles a ser producidos en serie. Esta serialización tendría como objetivo extirpar el principio político del arte, a saber:

La industria cultural impone una forma de apreciación de las obras cinematográficas que las inserta en las lógicas del consumo: las presenta como obras de arte con valor de culto, pero realmente las condiciona al ámbito de la distracción y el ocio: busca reducir su significación política y negativa al discurso formal que totaliza y empobrece en su unidimensionalidad —ocultando la tensión dialéctica. (Puerta, 2015, p. 49)

La imposición de esta forma de apreciación, como puro espectáculo, produjo un efecto desestabilizador en el significado de la obra artística: traicionada en su principio ritual, incapaz de alcanzar su potencia profana.

Las visiones contrapuestas entre Benjamin y Adorno y Horkheimer respecto a la función de la reproductibilidad técnica dentro del mundo cultural, bien como base material de un nuevo arte, profano y revolucionario, bien como banalización y sustento de una sociedad que se inmola a sí misma en un *mundo feliz* bajo el principio del goce unidimensional, son problematizadas por el

filósofo Herbert Marcuse en su trabajo *Acerca del carácter afirmativo de la cultura*, publicado en 1967. A juicio de Marcuse, en la base ontológica de la tradición occidental es posible encontrar una interpretación acertada a la ambivalencia irresuelta de la obra de arte en la época moderna. Según el alemán nacionalizado estadounidense, está en los principios filosóficos de las sociedades occidentales oponer lo funcional y lo necesario a lo bello y placentero, lo social a lo cultural, respectivamente.

Marcuse (2008) parte de la diferenciación de una teoría antigua y teoría moderna o burguesa. El idealismo esencial de la teoría antigua conduce a asumir el mundo como negación de las condiciones materiales, contrapuestas a la libertad trascendental, principalmente porque estas se rigen por la casualidad y la contingencia. Si el individuo en búsqueda de la autorrealización se entregase al mundo material, estaría perdiendo su condición autónoma, su libertad, pues la riqueza y el bienestar no se conseguirían sino a través de situaciones imprevisibles e inestables, mediadas por la irremediable codicia del ser humano. Muy por el contrario, aquel individuo que transita por el camino de la superioridad hallaría la verdadera riqueza únicamente negando el plano material en el que se desarrolla (polo de las necesidades, la miseria y, generalmente, génesis de todo sufrimiento individual y social) y apuntalando su praxis en el mundo de las ideas. Así, el individuo trascendería la vida y su condición de esclavitud y, supuestamente, podría transformar las condiciones de miseria material constitutivas de su realidad social. Entre tanto, la praxis material quedaría anquilosada en el mundo brutal y despiadado de la codicia y los instintos humanos, al mismo tiempo que librada de la responsabilidad por la verdad y la belleza, reservadas al quehacer teórico: “La separación ontológica entre los valores ideales y los materiales trae como consecuencia la despreocupación idealista por todo aquello que está relacionado con los procesos materiales de la vida” (Marcuse, 2008, p. 10).

Sin embargo, la teoría antigua no ignora que esta praxis superior solo se puede alcanzar en la medida que la sociedad se organice de tal manera que mientras exista una clase social que se dedique a trascender el plano de su realidad social, existan otros que se dediquen a garantizar las condiciones materiales necesarias para que el primero se pueda entregar plenamente a las actividades ociosas, bellas y verdaderas. Esta relación debe permanecer invariable, pues la concepción de las verdades superiores está estrechamente ligada a la creencia de que a estas solo puede acceder un grupo de personas igualmente “superior”: una clase élite. En pocas palabras, a

través y en nombre de las actividades trascendentales, se legitimaba explícitamente la existencia de una clase privilegiada, la cual sería la única capacitada para acceder la verdad y a lo bello.

Según Marcuse, esta forma trascendental de percibir el conocimiento y el arte permanece intacta hasta el ascenso de las clases burguesas, pero, lo que cambia radicalmente en ella a partir de este periodo histórico es su ocultamiento bajo los nuevos ideales de democracia y cultura universal propios del sistema económico emergente y de su *cultura afirmativa*, los cuales pregonan la verdad y la belleza como valores obligatorios y universales, pero no ofrecen las garantías necesarias para acceder a ellas. La *cultura afirmativa*, como la denomina Marcuse, en un sentido muy amplio tendría por característica fundamental:

[...] la afirmación de un mundo valioso, obligatorio para todos, que ha de ser afirmado incondicionalmente y que es eternamente superior, esencialmente diferente del mundo real de la lucha cotidiana por la existencia, pero que todo individuo “desde su interioridad”, sin modificar aquella situación fáctica, puede realizar por sí mismo. (Marcuse, 2008, p. 13)

Es decir, la obligatoriedad del mundo moderno, al igual que en el mundo de las teorías antiguas, se legitimaba a través de la creencia en valores ideales, aunque el acceso a estos valores estaba vedado a aquellas clases sociales incapaces de cultivar su interioridad espiritual. Sin embargo, la diferencia entre los antiguos y los modernos reside en que, si para los primeros esta actividad interior era considerada una praxis de élite, para los segundos también, pero se ocultaba tras el principio ideológico de la democracia.

Las luchas revolucionarias que sostuvieron las clases burguesas contra los sistemas feudales fueron promovidas por un nuevo ideal de sujeto construido a partir de los principios de racionalidad, igualdad y libertad universal. Sin embargo, este ideal de sujeto moderno, igual entre sus iguales, tras el ascenso de las clases burguesas no llegó a concretarse. Por el contrario, se convirtió en el principio legitimador de la desigualdad y la miseria, siempre que ocultó la determinación de la vida material como la base fundamental de su realización efectiva, y condenó al sujeto concreto al melancólico sueño de un mundo mejor nunca alcanzado. Desde esta concepción del proceso histórico habla Marcuse cuando se refiere a la verdadera realización de la felicidad: “Sólo oponiéndose a la cultura idealista puede lograrse esta satisfacción; sólo oponiéndose a esta cultura resonará como exigencia universal” (Marcuse, 2008, p. 19). Con esto

queda manifiesto que la aspiración por la felicidad no puede seguir postergándose idealmente, sino que tiene que encontrar su realización en la realidad misma; en su facticidad.

Por otro lado, previo a la revolución burguesa, el arte continuaba recluido en la esfera de lo ideal/trascendental y servía como praxis legitimadora de la cultura afirmativa de la civilización europea occidental. Aunque, retomando a Puerta (2015), hacia finales del siglo XVIII las nuevas posibilidades de producción material permitieron lo que Benjamin entrevió como las condiciones adecuadas para una real emancipación del nuevo arte, profano y político. Pero el problema, y finalmente lo que en principio le dio la razón a Adorno y Horkheimer, fue que el nuevo arte no logró escapar de su encierro ideal y, aunque ya había perdido su afinidad ritual, pervertido por su reducción a mercancía, obtuvo una nueva razón ideal de ser (en el marco de la industria cultural), neutralizadora, puesta al servicio de la felicidad ociosa y hedonista de las sociedades modernas.

Es en esta relación dicotómica entre el mundo de las ideas y el plano de la realidad material donde reside la ambigüedad irresuelta de la expresión artística: ¿el arte es una praxis superior elaborada por un genio creador, que encuentra la inspiración en la revelación de las verdades superiores, o, por el contrario, a través de una posición crítica, se constituye como una praxis políticamente comprometida con las condiciones materiales de su propio contexto? ¿El arte neutraliza las fuerzas sociales críticas, o por el contrario, las enriquece? Ahora bien, a partir de esta discusión y alejándome, naturalmente, de las discusiones sobre el cine colombiano propuestas por Simón Puerta (2015), planteo el mismo problema, pero en el mundo de la literatura, y particularmente en el de la ciencia ficción en Latinoamérica: ¿Es susceptible la reproductibilidad técnica de convertirse en una herramienta, en el caso de la producción del libro, que alimente la tensión dialéctica? Esta será la preocupación que guíe la lógica argumentativa de este capítulo.

### ***1.1.1 Sobre cómo abordar el problema: la literatura como hecho social***

Desde la sociología de la literatura se plantea que su objeto de estudio será la literatura como *hecho social*. Esto implica que el estudio de las obras literarias debe ser abordado, por un lado, como una compleja red de actividad social en la que están implicados diversos individuos e instituciones que producen, consumen y juzgan obras literarias, y por el otro, como un texto literario en el que se pueden leer determinados acontecimientos históricos; un vehículo de las representaciones, que pueden efectuar los individuos sobre su cultura.

La francesa Gisèle Sapiro (2016), en su trabajo titulado *La sociología de la literatura* de 2014, plantea un enfoque particular para abordar este problema social. Sapiro, en su búsqueda por superar la división histórica entre el análisis interno de la obra y el análisis externo, propone centrarse en las *mediaciones* existentes entre las obras literarias y las condiciones sociales de su producción. El enfoque sociológico de la obra permite fundamentalmente dar un salto de las *representaciones a las maneras de hacer* o a la *ejemplaridad*, esto quiere decir, entender el contenido del texto no solamente como un reflejo de las condiciones sociales de una época, sino como un entramado de relaciones discursivas que se encarnan y participan de una *visión del mundo*.

Sobre el rol de la literatura como reflejo de las condiciones sociales de una época se ha discutido extensamente. Por ejemplo, es bien sabido que la literatura se nutre de, y disemina, los discursos y la visión del mundo imperante. Un ejemplo pertinente de la diseminación discursiva en el marco de la producción de ciencia ficción desde Latinoamérica, es la marcada influencia de la filosofía y las denominadas teorías posmodernas y decoloniales: mediante la reapropiación del lenguaje se precisa disolver la base lingüística sobre la cual se erige la cultura dominante dentro de los contextos regionales, por ejemplo: la relación dicotómica entre hombre-mujer y naturaleza-cultura. Los tópicos de la ciencia ficción giran en torno a la posibilidad de transgredir aquellos límites lingüísticos impuestos por la *cultura dominante* (Said, 2013) que no permiten imaginar nuevas formas de relacionamiento social: descentrar el concepto de ser humano (posthumanismo), llevar el concepto de mujer al centro de la discusión y revisar críticamente la identidad sexual basada en la heterosexualidad obligatoria (teorías feministas y de género), reivindicar las luchas de los oprimidos de nuestro pasado colonial y reconocer el valor epistémico de las cosmovisiones indígenas (pensamiento decolonial).

En este sentido, entendiendo la literatura como reflejo. Edward Said (2013) plantea cómo la obra literaria, cuando se aborda desde la *conciencia crítica*, ilumina al intérprete sobre sus condiciones concretas de producción. Según Said la tarea del crítico literario debería ser la de empujar hacia la superficie las diversas realidades que subyacen *invisiblemente* dentro del texto. En palabras del palestino:

En mi opinión los textos son mundanos, son hasta cierto punto acontecimientos, e incluso cuando parecen negarlo, son parte del mundo social, de la vida humana y, por supuesto, de momentos históricos en los que se sitúan y se interpretan. [...] Las realidades del poder y la autoridad —así como las resistencias que ofrecen los hombres, mujeres y movimientos

sociales ante las instituciones, autoridades y ortodoxias— son las realidades que hacen posibles los textos, que los ponen en manos de sus lectores, que reclaman la atención de los críticos. (Said, 2013, pp. 10-11)

Desde esta perspectiva, la condición representacional de la obra literaria permite al investigador, por un lado, aprehenderla como registro del mundo discursivo en correspondencia con las formas cognoscitivas particulares de una época histórica y, por el otro, como registro de los acontecimientos *mundanos* que afectan (de manera más o menos inconsciente) la singularidad de la autora.

Sin embargo, Sapiro prefiere remplazar el concepto de representación por el de ejemplaridad, porque encuentra razonable que el sentido práctico y cognoscitivo de la literatura no debe ser opacado por la idea simplificadora del *reflejo de*. Para Sapiro, la literatura, lejos de simplemente reflejar condiciones sociales, las construye: la producción literaria se comporta como un taller lingüístico en el que se reafirman o se transforman las visiones sobre el mundo. En este sentido “la literatura aparece como un espacio discursivo político” (Sapiro, 2016, p. 81). El mundo del arte (Becker, 2008), particularmente el mundo de la literatura y específicamente el mundo de la ciencia ficción escrita desde Latinoamérica, está indisociablemente relacionado con el trabajo de muchos individuos que cooperan de manera más o menos consciente con el fin de formar las estructuras discursivas que den sentido y guíen el trabajo colectivo que implica la producción de las obras literarias. Esto quiere decir que ponerse de acuerdo para trabajar requiere de un ejercicio reflexivo sobre el sentido práctico de la literatura, sobre su función social, que dé sustento al porqué del trabajo ¿para qué sirve escribir, mercantilizar y leer una obra literaria? ¿De qué manera ciertas expresiones artísticas nos afectan, transforman nuestra visión del mundo? A estas preguntas se puede responder de tantas formas como el número de individuos que estén cooperando dentro de la red de trabajo existan, aunque necesariamente debe existir una intersección que agrupe todas las respuestas posibles, en lo que sería el sentido político del quehacer literario.

Por otro lado, si de aprehender una obra literaria en su especificidad como hecho social se trata, con el análisis de las representaciones que la obra vehicula no alcanza, es necesario salirse del texto para indagar por su contexto. Retomando a Bourdieu, Sapiro va a argumentar que la teoría de los campos, al colocar el acento sobre el *modus operandi* (la creación como acto), evita caer en el error de centrarse únicamente en el texto. Pensar en el acto implica preguntarse por el “espacio

de posibles” que posee la autora, a saber, cuál es su posición y trayectoria dentro del campo. Preguntarnos por el acto es también preguntarnos por el *habitus* de la autora, por los procesos singulares que la condujeron a incorporar determinados estilos artísticos. En nuestro caso: ¿Por qué escogió la ciencia ficción como vehículo representacional? ¿Cuáles son sus referentes y cómo estos afectan sus creaciones literarias? ¿De qué manera su producción artística conversa con las problemáticas sociales y estéticas que otros autores abordaron en el pasado desde el mismo género? ¿De qué manera la ciencia ficción afecta su visión del mundo?

En cuanto a la recepción, cabe agregar que el análisis de una obra literaria no se puede reducir meramente a la intención que la autora depositó sobre ella. La obra, una vez puesta en circulación, es sometida a todo tipo de interpretaciones, pugnas y reappropriaciones por parte de los públicos que, en suma, desbordan las posibilidades de lo que la autora, desde su singularidad discursiva, pretende comunicar. Sobre el nivel de la recepción, el texto está abierto (conservando las condiciones arbitrarias del campo y su espacio de posibles), se enfrenta a la comunidad de lectores que, a través de la práctica del consumo colectivo, cargan de sentido la obra literaria. Estas nuevas significaciones pueden o no coincidir con el sentido codificado por la autora. Demos un ejemplo en el marco de nuestra investigación.

En una *Asamblea de Lectura* realizada en la librería independiente *Antimateria*, ubicada en el barrio Laureles de la de la ciudad de Medellín, se creó un espacio de conversación en torno a la novela de ciencia ficción *El Gusano*, del colombiano Luis Carlos Barragán (2018). El espacio se dividió en dos momentos: un primer encuentro dedicado a conversar sobre el libro en sí, y otro encuentro en el que se construyó colectivamente un banco de preguntas, posteriormente respondidas por Luis Carlos, vía vídeo llamada. Previo a la formulación de las preguntas ocurrió algo particularmente interesante, se colocó sobre el plano de lo intersubjetivo la capacidad profiláctica de la ciencia ficción —en términos de nuestro moderador: “*la clarividencia* de Luis Carlos”— para dar cuenta respecto a la crisis de aislamiento individual experimentada durante el 2020 producto de la pandemia por Covid-19. Sin embargo, al momento de comunicarle nuestras inquietudes al colombiano, él nos manifestó que la soledad y el aislamiento como tópico fundamental de la estructura narrativa de la novela, estaba menos relacionada con una reflexión social, que sobre una meditación sobre su condición biográfica: escribió la novela mientras se encontraba radicado en Egipto. La imposibilidad de acceder al otro, la repulsión suscitada por los cuerpos, el miedo al contacto y al afecto físico, fueron recursos metafóricos empleados dentro del

entramado narrativo por Luis Carlos, para expresar el (des)encuentro con *otra* cultura, con un lenguaje desconocido, con la radicalidad identitaria entre el mismo y el otro. A raíz de su experiencia inmediata, buscaba problematizar la idea del *contacto* con el otro en un sentido más amplio, metafísico si se quiere. Con este ejemplo, no queremos decir que exista una forma *adecuada* de leer una obra, sino que más bien, la plasticidad del lenguaje en relación con las realidades sociales que busca representar, dependiendo del punto de vista desde el que se aborden, permite generar lecturas diferentes de la misma.

Ahora bien, enfatizar sobre el nivel de la recepción, en un sentido más antropológico, según Ana Rosas Mantecón (2017), es también descubrir lo que está en juego dentro de los *pactos de consumo*, entendidos como la negociación efectuada entre las ofertas culturales y los consumidores. Dentro del pacto de consumo, “el rol [de público] se vuelve un referente identitario y de adscripción (brinda respuestas a las inquietudes sobre quiénes somos y a dónde pertenecemos)” («Toma 1. Desigualdades modernas: ofertas culturales y públicos», 2017, p. 42). La discriminación entre productos culturales implica un proceso de autorreconocimiento por parte de quien consume, que trasciende el carácter meramente mercantil de la oferta cultural hacia la dimensión simbólica de la mercancía, a saber, aquel espacio en el cual la mercancía afecta la singularidad del consumidor de tal manera que esta pasa a ocupar un lugar de privilegio dentro de su vida; aquel espacio donde la mercancía (de manera independiente a su valor de cambio) se puede convertir en materialidad que influye en la compleja constitución subjetiva de los individuos y en su carácter social y político.

Finalmente, la pregunta por la literatura como hecho social también nos conduce a la pregunta por las condiciones materiales que brindan el soporte necesario para que las obras literarias circulen dentro del mundo artístico, pues como se mencionó anteriormente, la puesta en marcha del capitalismo industrial cimentó las bases de lo que hoy se puede reconocer como la *independencia del campo artístico* (Bourdieu, 1995), o *los mundos del arte* (Becker, 2008). La autonomía que actualmente posee el campo literario respecto a los discursos del poder hegemónico sólo puede existir en la medida que este orbite en torno a las condiciones de juego del libre mercado. Porque, si bien los distintos agentes que interceden dentro del campo en favor de una determinada condición política o económica lo hacen en virtud ya sea del capital simbólico y económico que posean, su éxito dentro del campo dependerá sí o sí de su capacidad para movilizar, por sus propios medios o a través de otros, un capital económico mínimo de cara a la producción del trabajo artístico.

Sobre este nivel, y en el marco de mi indagación, resulta iluminador lo que en *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Bourdieu (1995) entendió como las dos lógicas económicas del mercado de los bienes simbólicos. Según el sociólogo francés, existen dos polos sobre los cuales se ubicaría la producción de las obras literarias. De un lado tendríamos a aquellos circuitos artísticos basados en una economía “antieconómica”, cuya finalidad sería resistirse al carácter “comercial” de la obra literaria, oponiendo, en su lógica de economía inversa, el valor simbólico al valor mercantil de la obra, reafirmando positivamente el primero. En otras palabras, negar que el arte moderno es solo una excusa para acumular capital económico mientras se hace énfasis en la acumulación de capital simbólico como verdadera expresión de los fines y justificación de las prácticas artísticas desinteresadas. Sobre el otro polo se ubicaría la producción masiva y la subordinación de la práctica artística al fin mercantil. En este espacio la literatura sería cooptada indiferenciadamente como cualquier negocio, que atendería fundamentalmente a las necesidades y al “capricho” de los grandes públicos, para exprimir el máximo de capital económico posible. Ahora bien, mi pregunta por cómo se configura el mundo editorial contemporáneo está fundamentada por la oposición entre estos dos polos: la defensa del valor simbólico de la literatura en oposición a la lógica del valor instrumental, imperante dentro del mercado editorial.

Así pues, si se busca explicar qué sucede en la actualidad con la literatura de ciencia ficción producida en y desde Latinoamérica y el porqué del “Boom” de este tipo de expresión artística, no basta únicamente con analizar las condiciones sociales de un mundo en crisis cuyas especificidades (globales y tecnológicas) resuenan sobre los registros representacionales que ofrece el género. También, resulta pertinente abordar el estudio de las condiciones de producción de este tipo de obras literarias, no solamente porque nos permite presentar un panorama del carácter relacional de las fuerzas productivas sino, además, porque a partir de este estudio podremos analizar las implicancias del tipo de toma de posición que reniega del sentido instrumental de la literatura.

El enfoque y la pertinencia antropológica del abordaje al mundo productivo que en adelante se presente reside en lo que Becker (2008) entiende como los momentos editoriales de la producción artística, a saber, *los momentos de decisión* constitutivos del trabajo literario. Estos momentos de decisión serían el conjunto de variables que el autor debería tener en cuenta al momento de publicar una obra, por ejemplo: qué posibilidades existen de que su próxima novela a publicar entierre su figura pública o, por el contrario, reafirme su popularidad positiva; cuáles son los riesgos de abordar una temática polémica, bajo que términos hacerlo; qué recursos narrativos

sirven a la trama argumental, cuáles sobran. Realizar adecuadamente la lectura del contexto, o del *mundo* literario, no es una tarea que pueda emprender de manera aislada el autor, por lo general implican el apoyo de personas que están dentro del circuito laboral del artista, además de la influencia indirecta del autorreconocimiento de su propia trayectoria dentro del campo. Las decisiones que en último término toma el autor (pues él asume todos los riesgos de la publicación) y que dan paso a la obra literaria como producto completo, están atravesadas, en mayor o menor medida, por las consideraciones y la evaluación de quienes trabajan en la edición de su trabajo.

En este sentido, el rol que ejecuta el editor, como eje articulador entre autor y público, resulta clave porque el editor, cuando ocupa un lugar protagónico dentro del trabajo literario, por lo general posee un proyecto artístico que no está mediado por los intereses instrumentales de terceros, o en todo caso si lo está y depende de estos, los terceros le confieren libertad artística, porque confían en su *gusto*. Con esto quiero decir que, cuando el editor inclina la mayor parte de sus esfuerzos sobre el valor simbólico de la obra, gran parte de su sensibilidad resuena con la de los autores que incorpora a su proyecto, y que *confiar en el gusto* de este no es otra cosa que reconocer su mayor virtud: la preocupación por su público, la capacidad de interpretar el gusto de los demás.

En resumen, lo que aquí planteamos, al aplicar un enfoque sociológico sobre la ciencia ficción, es el interés por abarcar, en la medida de lo posible, las diferentes estancias sociales que la literatura interrelaciona a través de circuitos de producción/recepción. Partiendo de un punto de vista que nos permita aprehender la obra literaria, no solo en su dimensión estética (y todo lo que esta implica en términos valorativos y discursivos), sino también en su dimensión social. A saber, cuáles son las condiciones de producción actuales dentro del campo de la ciencia ficción escrita en Latinoamérica, y específicamente, de qué manera negocian las redes de trabajo y cooperación que la ciencia ficción construye con las formas hegemónicas del campo literario. Así mismo, nos enfocaremos en los momentos editoriales internos de los proyectos artísticos cuya finalidad se resume en la defensa de este tipo de literatura.

### ***1.1.2 El giro etnográfico del hecho social***

Ahora bien, hasta ahora he tratado de exponer teóricamente el objeto de mi indagación. Sin embargo, consciente de que el enfoque empleado tiende a proporcionar explicaciones universales —muy valiosas dentro de sus contextos históricos) para comprender y elaborar respuestas a la

pregunta por *qué es* la literatura, y a propósito de que en la actualidad no existen teorías del arte ni de la globalización universalmente válidas, cabe preguntarse hasta qué punto, bien sea la teoría de campos como la de los mundos del arte, con sus postulados sobre los circuitos cerrados y autónomos, permiten comprender adecuadamente el fenómeno de la literatura en la actualidad.

Si, de acuerdo con la lógica argumentativa del presente trabajo, entendemos que la reproductibilidad técnica y los flujos económicos se comportan como el soporte material e ideológico de la autonomía en las expresiones culturales y artísticas de la época moderna, es necesario preguntarse por las relaciones actuales entre las nuevas formas adoptadas por la reproductibilidad técnica y las diversas expresiones culturales a las que da continuidad, y cómo estas afectan los diversos campos artísticos. Lo que conceptualizó Jean Baudrillard (1978), como *hiperrealidad*, con el objetivo de problematizar el rol protagónico que los medios masivos de comunicación desempeñan dentro de las sociedades occidentales altamente desarrolladas, en la actualidad resulta muy útil para indagar por el campo del arte y particularmente por el de la literatura, en la medida que este concepto nos permite abordar nuevas y sofisticadas instancias de mediación y participación inmediata como las redes sociales de internet y las plataformas de *streaming*.

En las últimas cuatro décadas, pero especialmente desde el inicio del nuevo milenio, estas nuevas instancias de mediación y participación han evolucionado vertiginosamente, al tiempo que se han incrustado profundamente en las dinámicas cotidianas de la mayoría de las personas que habitan contextos urbanos en el mundo, transformando no solamente las formas en que experimentamos nuestros itinerarios y rutinas, sino también las formas en que creamos y consumimos productos culturales a diario. La (sobre)especialización profesional y el acceso relacionalmente democrático e inmediato por parte de los usuarios de internet a casi cualquier técnica de creación y oferta de consumo audiovisual, en contraste con el monopolio creado por las corporaciones transnacionales dedicadas a la producción y circulación masiva de bienes culturales, como los videojuegos, el cine o la literatura, hoy en día, dan cabida a una sobreestimulación en las relaciones de producción artística, difíciles de clasificar y organizar: ¿Qué es el arte y quién lo define? ¿Dónde está el arte cuando, aparentemente, cualquier persona con internet, un *teléfono inteligente* y un buen computador, puede abanderarse como artista?

Aunado a esto, la crisis representacional dentro de la filosofía y las ciencias sociales que, progresivamente, han renunciado a las explicaciones universales sobre qué es el arte, aporta a la

desintegración de las jerarquías —o en todo caso, a su matización— e instancias de legitimación, que en otro tiempo dieron sentido a las estructuras sólidas y autocontenidas del arte moderno. No es que las instituciones culturales ya no tengan autoridad como árbitros del arte, pero ciertamente, la interconexión masiva, en muchas ocasiones, permite a las personas prescindir de sus instancias de consagración.

Ante estas nuevas lógicas de la producción artística inauguradas por la globalización transnacional característica del capitalismo tardío, García Canclini (2010) ilumina sobre la necesidad de repensar el campo artístico a partir de su reorganización bajo condiciones *postautónomas*, y aunque su argumentación gire en torno específicamente al mundo del arte museal, si se lee en clave del mundo de la literatura y específicamente dentro del marco de esta investigación, sus planteamientos teóricos resultan valiosos para comprender cómo cooperan entre sí los actores que participan del circuito de la ciencia ficción en Latinoamérica y de qué manera se relacionan con el campo literario.

En primera instancia, el sociólogo argentino advierte que no hay que suponer demasiado rápido que asistimos a un nuevo periodo en el cual el arte, supeditado por completo al turismo transnacional y al interés mercantil, ha muerto, y en el cual su campo ha perdido toda fuerza autónoma. Plantea que, más bien, acudimos a un momento que *contrasta* con la independencia adquirida por el arte durante la época moderna. Es decir, el campo artístico no desaparece bajo el maremágnum de las mercancías, más bien se adapta constantemente a las nuevas condiciones materiales de la producción social. García ejemplifica estos procesos adaptativos a partir de la incorporación de tecnologías interactivas por parte de los museos, como a partir de las estrategias de publicidad desarrolladas por los artistas de cara a la promoción de sus obras que, en suma, requieren del conocimiento de múltiples saberes externos a los del arte propiamente dicho. En palabras de García Canclini: “La tarea no es renunciar a la diferencia de ciertos "creadores" y "obras", sino percibir cómo sus autores entran en conflicto y negocian su sentido en los intercambios con las industrias culturales o en medio del pragmatismo social” (García Canclini, 2010, p. 52). Así mismo, en el caso particular de mi indagación, es posible observar esta dinámica adaptativa: los circuitos de producción, circulación y consumo ya no están subordinados a una lógica interna que señala universalmente qué es la literatura y cuáles son los caminos inequívocos de sus tradiciones, vanguardias —en suma, de su legitimación. Muy por el contrario, se han fundado —principalmente gracias a los medios de comunicación masiva nuevas y diversas

estancias de producción y participación que negocian con las convenciones tradicionales del campo literario.

Sin embargo, para comprender las nuevas formas en la que los campos artísticos se reorganizan es preciso renunciar, parcialmente, a las rutas establecidas por Bourdieu y Becker y sus respectivas búsquedas de respuestas universales a la pregunta por el arte moderno y su función social. García se pregunta si es pertinente seguir buscando desde la sociología respuestas *megaestructurales* a las preguntas por el arte cuando los individuos desarrollan diversas concepciones y *formas de hacer*, que no remiten necesariamente al orden de un todo social. Este cuestionamiento está fundamentalmente relacionado con el cambio paradigmático dentro de las ciencias sociales que, de acuerdo con Bruno Latour (mencionado en García Canclini, 2010) abandona las explicaciones rígidas y macroestructurales hacia una perspectiva mucho más fluida y heterogénea de los procesos sociales. Bajo esta perspectiva, el rol que desempeña el artista no se agotaría en la lógica interna de su campo, sino que se enriquecería en la medida que lo interpela y participa dentro y fuera de él. Así, la tarea del sociólogo ya no estaría centrada tanto en brindar modelos “macrosociales”, como en “comprender cómo los actores se agrupan, en qué procesos forman redes, luego las deshacen y las recomponen de otro modo, cómo articulan conexiones diversas para lograr sus fines” (García Canclini, 2010, p. 54).

Es precisamente sobre este cambio epistemológico que, acorde con la heterogeneidad de las prácticas artísticas, se produce “un giro etnográfico” dentro de los estudios del arte, donde se abandona la necia tarea de definir *qué* es el arte y su esencia universal hacia el abordaje de la indagación a partir de la pregunta por *cuándo* hay arte. Esto quiere decir que se precisa acudir a aquellos que son llamados o se hacen llamar como artistas para comprender cuáles son sus redes y cómo estas negocian con el campo dentro del cual se está participando. Así, proceder desde cierto relativismo antropológico, desde la pregunta por la fluidez del actor-red y su dinamismo estratégico (cómo más adelante exploraremos a partir de los estudios de caso sobre procesos editoriales), nos evita caer sobre interpretaciones demasiado estrechas de los fines perseguidos por los actores dentro del campo.

## 1.2 Ciencia ficción y utopismo político: sin puntos de fuga porque no hay hacia donde huir

De acuerdo con lo anteriormente planteado, en adelante y de momento, no trataré de responder a la pregunta sobre qué es la ciencia ficción, o sobre cuáles son los aspectos estructurales que la definen como un género literario en sí mismo, ni tampoco la entenderé como un campo discursivo que nos serviría para comprender de manera crítica procesos sociohistóricos específicos (Bastidas, 2019). Por ahora mi indagación prefiere rastrear la actualidad de una serie de discursos y prácticas sociales concretamente intersecadas por una fuerte tradición literaria denominada ciencia ficción. Así, de acuerdo con el sentido etnográfico de la indagación artística, “ciencia ficción” se convierte en el hilo de Ariadna que permite explorar e interpelar a los diferentes actores que participan conscientemente dentro de una compleja red de producción y consumo literario que, si bien no resuenan necesariamente acorde a un todo social, sí conservan un alto grado de coherencia pragmática y discursiva entre sí. Por esta razón prefiero insistir, siguiendo a Sapiro (2016), en el sentido práctico de la literatura. Partir del supuesto de que la ciencia ficción funciona como categoría de identificación, a partir de la cual se construye sentido común y la posibilidad de pertenecer a algún lugar.

Hecha esta salvedad respecto a mi disposición etnográfica, no podemos suponer que la denotación de ciencia ficción únicamente opera sobre el plano sincrónico de lo contemporáneo e inmediato. No es un contenedor vacío, y antes de retornar sobre el giro etnográfico, resulta pertinente dar cuenta de qué se ha dicho sobre el tema. La literatura de ciencia ficción es valiosa en sí misma y su campo discursivo es bastante consistente y fecundo, aunque fuera de los circuitos especializados en el género, frecuentemente se ha desestimado su valor simbólico y su potencial para dar cuenta adecuadamente sobre las preocupaciones de las sociedades contemporáneas; ha sido peyorativamente estereotipada como un género masivo y de evasión, aunque como veremos más adelante, durante las últimas décadas esta percepción viene cambiando positivamente.

No fue hasta la década de 1920 que se acuñó, o más bien, se masificó la categoría de ciencia ficción en los Estados Unidos, gracias al auge de las revistas *pulp* y al trabajo editorial realizado por Hugo Gernsback, fundador de la reconocida Revista especializada *Amazing Stories* en 1926. Este sería el pistoletazo de salida de una tendencia literaria que hasta el presente desarrolló una robusta red paradigmática, con formas y registros estéticos específicos, que permite a quienes acuden a ella, pensar y representar, con una sensibilidad mutante y muy propia, las preocupaciones

y miedos suscitados por la evolución del sistema socioeconómico capitalista, la innovación tecnológica, el medio ambiente y el lugar ocupado por el individuo dentro de los contextos urbanos.

Tradicionalmente, en los contextos angloparlantes, han existido dos fuertes tendencias narrativas (no necesariamente contrapuestas) que constituyen los límites y el movimiento pendular de la ciencia ficción. Por un lado, se ubicarían aquellos autores interesados en construir tramas argumentales basadas en las ciencias exactas. A esta tendencia se le ha denominado *Hard Science Fiction*. Entre la década del cuarenta y cincuenta del siglo pasado, autores angloparlantes como Isaac Asimov, Robert A. Heilein u Arthur C. Clark popularizaron esta forma de hacer ciencia ficción a partir de un enfoque basado en la exactitud científica y la exploración de conceptos científicos y tecnológicos avanzados en sus obras. La popularidad de la exploración espacial y los avances científicos en la era de posguerra, también contribuyó a la popularidad de este estilo. Por el otro lado, autores como Phil K. Dick o Ursula K. Le Guin, a partir de la década del sesenta, popularizaron otra forma de hacer ciencia ficción: alejándose de la exactitud y el avance tecnológico, hacia la especulación filosófica y la humanística. A esta nueva tendencia se le denominó *Soft Science Fiction*. Dicho movimiento pendular continúa vigente en la actualidad. Además, el campo académico no ha permanecido ajeno a su naturaleza: hace varias décadas se interesa por él, ha tratado de conceptualizar y defenderlo como espacio fecundo para pensar las diversas realidades sociales contemporáneas.

Desde el campo académico no fue hasta la década del setenta que se empezaron a generar esfuerzos por definir el concepto de ciencia ficción. Los primeros estudios que se realizaron al respecto aportaron a caracterizar (desde una perspectiva acrítica) las temáticas y los aspectos formales constitutivos del género. No obstante, paralelo a este tipo de estudios, reconocidos autores del marxismo cultural como Raymond Williams o Fredric Jameson también centraron su atención en el género, haciendo énfasis sobre la relación entre el deseo, la ciencia ficción y la ficción distópica, al mismo tiempo que definieron a la ciencia ficción como el género literario que mejor representaba la ideología del capitalismo tardío. Posteriormente, durante la década del ochenta, los estudios feministas y poscoloniales colocaron el acento sobre la ciencia ficción a partir de las preguntas por la otredad y la identidad, en relación con el género, la naturaleza, los animales o las máquinas (Bastidas, 2019). Ahora bien, la primera pregunta que abrió la presente indagación gira en torno a las preocupaciones teóricas desarrolladas por Jameson: el problema son las

representaciones distópicas y cómo a través de estos constructos ficcionales y futuristas se constituyen espacios para reflexionar críticamente sobre el presente.

El crítico estadounidense de la posmodernidad, en *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*, publicado en 2005, centra su interés en reintegrar al pensamiento político el concepto de utopía, al mismo tiempo que encontró en la ciencia ficción la potencia necesaria para escapar del letargo imaginario del que somos prisioneros desde el fracaso de las fuerzas revolucionarias del siglo pasado —recordemos la famosa frase que se le atribuye a Jameson y a Žižek: “es más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo”. Es precisamente esta frase la que da cabida a la lectura preliminar que Jameson ofrece sobre el lugar que ocupa el concepto de utopía en la contemporaneidad, a saber: un espacio en el que “parece haber recuperado su vitalidad como lema político y una perspectiva políticamente energizante” (Jameson, 2009, p. 8), después de los estrepitosos fracasos de los utopismos de cuño marxista experimentados a lo largo del siglo pasado. Ciertamente, se podría desconfiar de la supuesta *revitalización* del utopismo político, siempre que uno conciba la utopía como aquel ejercicio representacional mediante el cual se imaginan sociedades perfectas, pero la cuestión es que, para Jameson, esa no es la función de la utopía, o al menos no en la actualidad, época caracterizada por la inexistencia de discursos verdaderamente políticos que ofrezcan alternativas al sistema socioeconómico imperante. En este sentido, Jameson comenta:

Las utopías tratan [...] más sobre la dificultad de imaginar la utopía que sobre una visión certera del mundo perfecto. Estamos, en algún sentido, constreñidos por una enorme dificultad para imaginar el futuro, de tal modo que la utopía debe empezar por mostrarnos [simplemente] que todas las imágenes del futuro son proyecciones de este sistema, que no podemos imaginar el futuro; esta es la primera lección. [...] Los trabajos utopistas en la actualidad tienden a señalar esta cuestión; no tratan de representar una sociedad perfecta, tratan de representar nuestra dificultad de imaginar una (Fredric Jameson, 2006, p. 69)

De ahí que la forma utópica y la ciencia ficción se comporten menos como un eufórico anteproyecto del mañana, que como una meditación negativa sobre la asfixia globalmente generalizada. Aunque cabe mencionar, siguiendo a Jameson y partiendo del supuesto de que la ciencia ficción es un subgénero socioeconómico de la literatura utópica, que no es posible realizar

una meditación fecunda sobre la imposibilidad de imaginar una alternativa al capitalismo sin tomar en consideración su condición sociohistórica y los procesos mediante los cuales se expandió universalmente.

Sobre esta instancia y a propósito del abordaje histórico de la pregunta por el arte y la literatura, en acuerdo al utopismo político defendido por Jameson, me resulta apropiado retomar a Rafael Gutiérrez Girardot (2004) y su concepción utopista sobre el *modernismo* en Hispanoamérica. Para el colombiano —como para Jameson— también existe en el arte y la literatura un potencial emancipador. Gutiérrez Girardot, consciente del rol fundamental que la cultura ejecuta como vehículo ideológico perpetrador de las condiciones de desigualdad y pobreza fundadas por las prácticas sociales basadas en el interés egoísta dentro de las sociedades modernas, encontró en el modernismo una expresión artística que se oponía a dicha tendencia totalizante (Camilo Forero, 2018a), en la medida que se fue definiendo la situación ambivalente del intelectual/artista que era crítico y rechazaba su sociedad al mismo tiempo que deseaba transformarla positivamente.

Para Gutiérrez, el modernismo en Hispanoamérica va más allá de una generación de autores y de un mero formalismo estético mimético de las vanguardias culturales europeas. Más bien, por el contrario, se trata de expresiones artísticas auténticas e intelectualmente comprometidas que deben ser estudiadas a partir de los elementos sociales y culturales específicos de los contextos locales de los que emergen. Ahora bien, esta concepción la construye el colombiano sin perder de vista que todas estas expresiones, sobre algún punto (de manera simultánea, tanto en Europa como en Hispanoamérica), están intersecadas por los elementos revolucionarios del capitalismo moderno y la consolidación de las clases burguesas, al mismo tiempo que por la compleja red de dependencia entre “centros y periferias” que estos entretejen (Gutiérrez Girardot, 2004). Así mismo, a partir de la ampliación del concepto de modernismo (o más bien, a través de su importación a este lado del Atlántico), el sogamoseño, a favor de una cultura cosmopolita, arremete contra los discursos nacionalistas que, a conveniencia de las élites que los administran, reafirman la condición de supuesto “atraso” característico del tercer mundo, a través de relatos culturales basados en las ideas ahistóricas de lo tradicional y provincial. Desde esta perspectiva, Gutiérrez considera que las literaturas hispanoamericanas deben construir un cuerpo histórico propio y exigir de sí mismas un rigor fundamental dentro de su producción:

[...] que despliegue el pensamiento y le dé una voz propia a América para ser interlocutora en el mundo; sacudiéndose de la petrificación histórica de la época y de las etiquetas como paraíso telúrico, natural, y provincial que tanto los prejuicios de Europa y discursos nacionalistas de las emergentes repúblicas le han asignado convenientemente. (Forero, 2018, p.24)

Así pues, la forma utópica de Jameson, cuyo primer momento gira en torno a las representaciones sobre la imposibilidad para imaginar el futuro, contrasta con el utopismo político de Gutiérrez Girardot, quien proyecta sobre el futuro de los intelectuales y la literatura hispanoamericana un principio de esperanza (en relación a la inminencia de la globalización), cuya base sería la construcción de una rigurosa conciencia histórica respecto a nuestros contextos sociales y culturales, a la vez que la consolidación de unas producciones artísticas y literarias comprometidas con la búsqueda por transformar las condiciones sociales que, aún en el presente, reafirman estereotipos planos y dicotómicos sobre una supuesta identidad latinoamericana, natural y exótica.

Como veremos en adelante, la ciencia ficción escrita desde Latinoamérica en la actualidad permite pensar dos cosas: por un lado, el principio utópico por el cual la narrativa no puede adoptar una forma positiva (Jameson), y por el otro, el principio utópico que hace énfasis sobre la necesidad de construir literaturas propias, basadas en las experiencias históricas locales y particulares, sin negar el carácter global que las atraviesa, e imaginando, a partir de la confluencia entre las fuerzas de la globalización, lo local y el trauma colonial, la posibilidad, siempre latente, de construir desde los registros narrativas de la ciencia ficción, una heterogénea y dialógica voz para Latinoamérica.

### ***1.2.1 Lo distópico: ansiedad, miedo y catástrofe***

La comunidad científica cerró las puertas del siglo XX con un claro consenso respecto al aceleramiento de las transformaciones macroambientales, sus causas antrópicas y sus consecuencias catastróficas para la humanidad. Desde entonces y paralelamente a los discursos científicos, la cultura no ha cesado de reflejar y reproducir los miedos que el inminente e “inevitable” colapso de la civilización global suscita: se trata de un enorme conjunto de textos que crece vertiginosamente, alimentado por discursos provenientes de diversos campos del

conocimiento a lo largo y ancho del planeta, vehiculados por movimientos políticos, religiosos, cumbres climáticas, canales de divulgación científica, y el arte, la literatura o el cine. En palabras de la filósofa Débora Danowski y el antropólogo Eduardo Viveiros de Castro:

Toda esta floración disfórica se ubica en contracorriente del optimismo “humanista” predominante en los últimos tres o cuatro siglos de la historia de occidente. La ruina de nuestra civilización global en virtud de su hegemonía indiscutible, un ocaso que podrá arrastrar consigo a considerables porciones de la población humana. Aunque comenzando, claro está, por las masas miserables que viven en los guetos y basureros geopolíticos del “sistema mundial”, por su naturaleza el colapso inminente alcanzará a todos, de una u otra forma. Por eso, no son solo las sociedades que integran la civilización dominante, de matriz occidental, cristiana, capitalista-industrial, sino toda la especie humana, la que está siendo interpelada por la crisis; incluso, por lo tanto, especialmente, aquellos pueblos, culturas y sociedades que no están en el origen de dicha crisis. (Débora Danowski & Eduardo Viveiros de Castro, 2019, p. 23)

Sin embargo, ante esta disforia generalizada, es necesario hacer una breve aclaración. Ciertamente, el pesimismo que caracteriza a las sociedades del presente tiende a producir dos tipos de discursividad, que se suelen confundir, en cuanto a las representaciones artísticas sobre el futuro. Por un lado, tendríamos el anti-utopismo: espacio-tiempo del fin irrevocable. En este tipo de narrativas la idea de futuro está completamente cancelada. Por lo general, procuran representar el mundo de los últimos seres humanos: sin tiempo histórico, arrojados sobre un mundo bárbaro donde todas luchan contra todas por sobrevivir, y las estructuras políticas están reducidas a su mínima expresión, casi a punto de desaparecer, hiladas débilmente por el instinto de conservación de sus protagonistas. Estos relatos *realistas* (Mark Fisher, 2016) no conservan ninguna relación directa con nuestro presente, salvo la que el mismo razonamiento lógico permite establecer: si aceleramos el estado actual de nuestras sociedades, no será difícil imaginar la extinción de la humanidad y la de la vida misma. Muy por el contrario, el relato distópico tira de un hilo negativo propio de nuestro presente, tensionándolo tanto como sea posible, sin llegar a reventarlo, para arrojarnos sobre un espacio-tiempo extrañamente familiar al nuestro. Así, mientras el relato anti-utópico nos invita a pensar en que, efectivamente, las cosas no van bien, pero podrían ir peor, el

relato distópico nos habla sobre un futuro terrible que ya nos alcanzó, pero que aún no podemos percibir. Hecha esta salvedad, habrá que declararse, siguiendo a Jameson (2006), como *anti-antiutopistas*.

Ahora bien, si la ciencia ficción, históricamente, ha sido el vehículo por excelencia de los relatos catastróficos dentro de la literatura, cabe preguntarse por cómo se ha empleado en nuestros contextos locales. La evolución histórica del concepto de ciencia ficción para América Latina es compleja y no pretende ser agotada en las siguientes líneas. Sin embargo, ofrecer una sobria y provisional cartografía de su conformación, nos servirá de guía para comprender lo que esta forma literaria nos quiere decir sobre las complejas realidades latinoamericanas del presente.

En síntesis, dentro de este apartado hemos tratado de definir, o justificar teóricamente, el tipo de literatura que nos interesa enfocar, y cómo abordar su estudio. Así, derivamos de una vez la hipótesis de que la ciencia ficción que se escribe desde Latinoamérica en el presente puede ser comprendida desde esta perspectiva sociológica. Para desarrollar esta hipótesis, elegimos un enfoque que nos permite presentar un concepto de literatura, al mismo tiempo que algunas pautas metodológicas para desagregarlo sistemáticamente. La sociología de la literatura, siguiendo a Said y a Sapiro, nos brinda dos elementos claves e interrelacionados: la literatura como reflejo de la vida mundana de los autores, y la literatura como proceso productivo de realidades sociales. Así mismo, a partir de la teoría de los campos, es posible compartimentar el objeto de estudio, es decir, brindar un panorama esquemático de los momentos literarios: producción, circulación y recepción. Desde esta mirada general de la literatura, derivamos un enfoque más concreto al detenernos, principalmente, sobre la fase productiva de las obras y uno de sus agentes centrales: el editor. Ahora, para abordar el estudio de esta figura, de acuerdo con Becker y García Canclini, nos inclinamos por el método etnográfico, no tanto para entender de qué hablamos cuando hablamos de ciencia ficción, como de quiénes y cuándo hablamos de ciencia ficción.

Finalmente, si se quiere entender la influencia ejercida por la condición estructurada del campo de la ciencia ficción sobre sus participantes, aunque hagamos énfasis sobre el *quién* y el *cuándo*, también debemos presentar el *qué*. De ahí que, en líneas generales, se hayan presentado algunos de los discursos y actores más representativos de la ciencia ficción, por ejemplo: autores angloparlantes de la segunda mitad del siglo XX, las referencias a críticos culturales como Jameson y su lectura sobre la ficción distópica, en resonancia con otras miradas, como la de Danowski y Viveiros de Castro. También, pensando en continuar dentro de las discusiones latinoamericanistas,

elegimos presentar y articular nuestro tema con las preocupaciones de Gutiérrez Girardot, en lo que se refiere a la potencia de la literatura escrita desde nuestros contextos locales, esto es, a la cuestión de la ciencia ficción regional que, como tendremos la oportunidad de presentar a continuación, también resuena con su propuesta intelectual.

## 2. Arribando a un planeta extraño. Ciencia ficción latinoamericana: posicionamientos políticos y tendencias narrativas

En el presente capítulo introduzco a las discusiones propias de la ciencia ficción producida en Latinoamérica. Me interesa presentar los referentes teóricos fuertes del campo en la actualidad, al mismo tiempo que los esfuerzos conjuntos académico-literarios por distinguir la ciencia ficción que se produce en nuestra región de la realizada en Estados Unidos. Así mismo, dar cuenta sobre las preocupaciones, miedos y anhelos colectivos vehiculados por esta modalidad literaria.

Los primeros textos que teorizaron la ciencia ficción para la producción hecha desde Latinoamérica no fueron realizados por la crítica académica. De este trabajo se encargaron los mismos productores del género, o personas como Pablo Capana y Elvio Gandolfo, integrantes activos del *fandom* argentino que, desde la modalidad del ensayo, y a través de prólogos y compilaciones, problematizaron por primera vez lo que podría ser la ciencia ficción en la región. De esta primera fase, desarrollada entre las décadas del setenta y ochenta del siglo pasado, surge uno de los problemas paradigmáticos que en adelante caracterizará al género, a saber, la negación de su pertinencia científicista, debido a su marcada influencia por la filosofía y las ciencias humanas, y su distanciamiento de las ciencias exactas; en palabras de Pablo Capana (citado por Bastidas, 2021) “se puede hacer *sf*<sup>1</sup> sin tratar temas científicos, sino simples relaciones humanas” (s.f.). De tal manera, la ciencia ficción escrita en Latinoamérica, hasta casi entrado el siglo XXI, se definió a partir de criterios comparativos que, además de asumir las ciencias humanas como “simples”, la explicaron como una expresión literaria deficiente (siempre que no cumplía con el rigor científico necesario), subordinada a la producción estadounidense.

Posteriormente, durante la década del noventa, comienza la denominada fase arqueológica. Durante este periodo, la crítica académica comienza a depositar interés sobre el género, se realizan trabajos de recopilación de textos y autores, al tiempo que se agrega un nuevo pliegue a la problematización del concepto, constituido por dos elementos: la pregunta por cómo afecta a la producción de los textos, que en la región antes que productores, seamos consumidores de tecnología, y, por otro lado, la asociación del género con aspectos de resistencia política ante la censura, como en el caso de la dictadura en Argentina, con el trabajo de Héctor G. Oesterheld.

---

<sup>1</sup> Science fiction.

A inicios del siglo XXI se entreteje un nuevo pliegue sobre el concepto, debido principalmente a que los registros estéticos de la ciencia ficción se popularizaron y fueron apropiados por una diversidad de campos artísticos y autores canónicos, permitiendo, así, que la crítica académica se centrara con mayor atención en la ciencia ficción y particularmente en la producción latinoamericana. Esta fase se podría dividir en dos tendencias: los análisis (que no tuvieron mucho éxito) centrados en definir lo “latinoamericano” dentro de la producción regional y un abordaje interdisciplinar dedicado a la producción de artículos sobre el género desde una perspectiva actual y política (Bastidas, 2019).

La representante más fuerte de esta segunda tendencia, Silvia Kurlat Ares propone una lectura para la ciencia ficción latinoamericana en clave política. En el 2012 la argentina coordinó la construcción del primer volumen dedicado completamente a la ciencia ficción en América Latina; el número 78 de la *Revista Iberoamericana: La ciencia ficción en América Latina: entre la mitología experimental y lo que vendrá*. En este trabajo, Kurlat buscaba proponer un diálogo interdisciplinar que permitiera elaborar respuestas a sus cuestionamientos teóricos respecto a cómo es que la ciencia ficción latinoamericana ha impactado dentro del campo cultural, o de qué manera esta permite lecturas críticas sobre el presente y su praxis política que otro tipo de literaturas no. La crítica permite que el análisis desemboque en un novedoso espacio de reflexión política, a través del cual se pueden generar juicios contrahegemónicos sobre el presente y su trasfondo ilusorio y estático: “La crítica denuncia toda formación ideológica que no pueda dar cuenta de las necesidades de los cambios o respuestas a sociedades en rápidos procesos de transformación” (Sivia Kurlat Ares, 2012, p. 20).

Así mismo, Kurlat ilumina el terreno dialógico sobre la necesidad de crear nuevas herramientas metodológicas y teóricas que permitan aprehender a la ciencia ficción latinoamericana en su singularidad, interrelacionada con el canon angloamericano, pero independiente de él; la argentina es fundadora de nuevos caminos *creativos*, no únicamente en el sentido literario-estético, sino también en el sentido social y político. Esto sería posible gracias a la relación dialógica establecida entre la modalidad literaria —articuladora de la especulación filosófica y las ciencias humanas—, y los contextos culturales propiamente dichos. El punto, aquí, es la interpelación epistemológica (basada en la relevancia discursiva del campo científico-académico) que las narrativas ofrecen a sus propios contextos, contradiciéndolos en su ideología y condenando el estado actual de los mundos sociales, bien sea a través de la experimentación

ontológica, la extrapolación de la realidad, o problematizando hasta sus últimas consecuencias el principio de la identidad; abriendo espacio hacia la otredad radical (tanto individual como colectiva). Por estas razones, junto a Kurlat Ares (2017) podemos afirmar que “lo que tiene de subversivo y de contestatario la ciencia ficción no es tanto su uso de materiales, sino su mirada a contrapelo, su capacidad para hacer transparente aquello que en el resto del campo cultural se oculta” (p. 260).

Para cerrar este recorrido teórico, Rodrigo Bastidas recoge los elementos que en su consideración son nucleares de estas tres fases, y a partir de estas propone una cuarta. En primer lugar, recupera la relación confusa y problemática, que va desde la década del sesenta del siglo pasado hasta el presente, entre una ciencia ficción angloamericana estereotípica, a saber, la tendencia denominada *Golden Age* y su condición *hard* (que alcanzó un gran impacto en la cultura de masas y el mercado transnacional), y la ciencia ficción latinoamericana, confundida con el género fantástico, desestimada en muchos ámbitos, e infravalorada por echar mano de discursos próximos a las ciencias sociales y la filosofía. Por otro lado, continuando sobre la línea dicotómica *hard/soft*, recupera de fase arqueológica la producción de textos en países caracterizados por consumir tecnología, antes que producirla, al mismo tiempo que la incipiente discusión sobre lo político. De la tercera fase (la crítica) recupera el giro de tuerca paradigmático por el cual se consolida una perspectiva política del género, capaz de trastocar los principios ontológicos y epistémicos de las realidades sociales occidentalizadas.

Finalmente, la tesis de Rodrigo Bastidas propone una fase *teórica*. Este momento permitiría explicar la evolución de la ciencia ficción producida desde Latinoamérica y sus puntos de convergencia, es decir, lo latinoamericano. Esto, partiendo de un principio fundamental: el cambio político, la modernidad cultural y lo económico están trenzados de manera inextricable al cambio paradigmático dentro de los productos literarios. Es decir, las variaciones históricas que se producen al interior de alguno de estos campos discursivos afectan al conjunto, e interfieren directamente en la forma y el contenido de las obras literarias. Ahora bien, la intersección, lo *latinoamericano*, de estas afectaciones discursivas, estaría determinado por la heterogénea resonancia que se establece en el subcontinente (desde los distintos contextos nacionales) a partir de la experimentación del neoliberalismo global, su orden político y su lógica en la circulación de objetos culturales. De este modo y recuperando los aportes nucleares de las distintas fases que han

construido un concepto de ciencia ficción para Latinoamérica, el colombiano sintetiza de la siguiente manera:

Leo aquí la cf en Latinoamérica como un campo discursivo heterogéneo marcado por la ciencia como discurso maestro, en el cual se crea un mundo extrapolado donde hay un énfasis en el discurso científicista que retoma elementos de la epistemología y el consumo de tecnología al momento de la escritura; esta creación referencia una estructura ideológica, económica y política, marcada por las transformaciones de una modernidad híbrida y por la intervención [de] un sistema económico que deviene en el neoliberalismo. (Bastidas Pérez, 2019, p. 53)

Ahora bien, hecho este breve esbozo sobre la cuestión teórica de la ciencia ficción latinoamericana y sus esfuerzos por conceptualizarla, podríamos inferir que: si bien a partir de la segunda mitad del siglo XX la hegemonía cultural estadounidense impuso sobre los países latinoamericanos un concepto concreto de ciencia ficción, y consecuentemente una forma específica de producirla y consumirla desde nuestros contextos, el devenir histórico de la modalidad en nuestros países ha dejado en evidencia la existencia de instancias de negociación y pactos culturales tan complejos, heterogéneos y difíciles de delimitar como las mismas fronteras culturales sobre las cuales trata de definir una supuesta identidad.

Con todo, es innegable que este dinamismo cultural (artístico-académico) posee una lógica interna independiente, y más allá de lo que la etiqueta de lo “latinoamericano” pueda abarcar, la lógica de producción, consumo y circulación en la región es asumida por aquellas personas que promueven la etiqueta, desde posiciones políticas bien definidas, o en todo caso, *visiones del mundo* resonantes. En la actualidad, estos posicionamientos, imbricados a las condiciones materiales de la producción y la acelerada (hiper)conectividad global, permiten construir redes de diálogo transnacional intensos sobre la cuestión, al mismo tiempo que le inyectan vitalidad a la producción y circulación de las obras literarias a través de, por ejemplo, formatos digitales, el uso de las redes sociales de internet, o el fortalecimiento de los proyectos de edición independiente. Se trata del desarrollo de una serie de estrategias prácticas y autosostenibles que, como lo mencionamos anteriormente, siguiendo a Néstor García (2010), liberadas de la constricción simbólica del campo cultural en virtud de la lógica del mercado global, buscarían nutrir un discurso

político riguroso a través de la ciencia ficción, donde se plantearían diversas perspectivas críticas sobre nuestro presente y propuestas alternativas.

Definitivamente los intercambios de bienes culturales, guiados por principios políticos capaces de problematizar lo latinoamericano, comienzan a fraguar elementos interesantes para construir el tipo de literaturas cosmopolitas que exigía Gutiérrez Girardot a Hispanoamérica. Sin embargo, para el caso de Latinoamérica y su ciencia ficción, aunque se trate de una literatura madura, no deja de ser un proyecto incipiente, y deberemos esperar a que el tiempo nos hable sobre sus alcances. Por ahora, si de algo podemos estar seguros respecto a su base identitaria es que en los contextos regionales, el arte se produce y consume con un ojo puesto sobre el producto cultural y el otro sobre una calle hostil, acechada por criaturas que ni Lovecraft pudo imaginar; sobreviviendo.

En adelante presento algunas de las categorías que, en mi consideración, pueden resultar útiles para comprender de qué manera la ciencia ficción latinoamericana construye sus preocupaciones, y en la medida de lo posible, procurar un boceto que dé cuenta de sus ejes narrativos y temáticos.

## **2.1 New weird: contaminación cultural y angustia metafísica**

En el transcurso de las dos últimas décadas la popularización del pensamiento de Mark Fisher, pero especialmente su elaboración teórica sobre lo raro y lo espeluznante, ha revitalizado dentro del campo literario la obra de H.P Lovecraft, influyendo notablemente en géneros como el terror, el fantástico o la ciencia ficción. *Lo raro*, ese rasgo tan característico de la estética narrativa del autor estadounidense, que en el concepto de Fisher (2018) haría referencia a ese *algo que no debería estar ahí*, al confrontamiento entre subjetividades y formas de conocer radicalmente diferentes, no debería clasificarse como un dispositivo de la fantasía o de lo fantástico (caracterizados por la construcción de mundos *imposibles*), sino como un método en sí, inaugurado por Lovecraft, que si bien recae en la destrucción de los marcos espaciotemporales de lo posible, como también ocurre en los dos primeros géneros mencionados, posee la virtud de fundar un espacio de contaminación en el que el sujeto entra en un estado de estupefacción ante lo inconmensurable de la “exterioridad real”. En otras palabras, mientras que la fantasía, por ejemplo, se caracteriza por extrapolar mundos imposibles, completamente desconectados del nuestro, lo

raro, al tiempo que extrapola el nuestro, permite abrir una *puerta* hacia esos otros mundos: en “Lovecraft hay interacción, intercambio, confrontación y, sin lugar a duda, un conflicto entre este mundo y los demás” (Fisher, 2018, p. 24). Lo raro implica un desbordamiento de lo familiar, o de la identidad, por exposición a la exterioridad real: todo aquello que existe *materialmente* fuera de los marcos cognoscitivos del ser humano.

Este modo de ser, esta sensibilidad lovecraftiana de lo raro es para Latinoamérica —tal vez desde la publicación en 2005 de *Ygdrasil*, la ópera prima del chileno Jorge Baradit— una fuerte influencia dentro de su producción literaria, o al menos en lo que refiere al campo de la ciencia ficción y sus géneros adyacentes. El *collage* que, para Fisher( 2018) es la forma que mejor encaja con lo raro, “la unión *dos o más cosas que no deberían estar juntas*” (p.12), en la novela del chileno, es llevado hasta sus últimas consecuencias. Se trata de un irónico pastiche cyberpunk en el que los límites del subgénero son contaminados por elementos que hasta entonces no se registraban dentro de sus estructuras narrativas: en el universo distópico de *Ygdrasil* donde la “realidad agoniza”, Baradit acopla el rol protagónico de una heroína con dialecto chileno, chamanismo, ayahuasca, relatos mesiánicos, tecnologías defectuosas y muchas referencias a la cultura de masas. También arremete satíricamente contra a las convenciones angloamericanas del cyberpunk, aunque no las destruye, porque, en lo que a sus intereses compete, Baradit está buscando demostrar que, no solo desde nuestras realidades locales se puede producir narrativas de este tipo, sino que, además —como en la teoría-ficción fisheriana—, Latinoamérica es en sí misma una región cyberpunk. En palabras del chileno:

Esa Latinoamérica entre moderna y chamánica, con gobiernos democráticos, pero con guerrilleros ancianos aun haciendo la revolución, con líderes mesiánicos narcoterroristas y ayahuasca. El cyberpunk como la acumulación de la tecnología más que el reemplazo (tecnología obsoleta conviviendo con tecnología de punta); como la acumulación de culturas más que el reemplazo (indígenas y tecnócratas conviviendo en los mismos espacios), el cyberpunk como el hacinamiento y la superpoblación, la violencia y los ghettos de millonarios y pobres, los grandes intereses económicos manejando los gobiernos. (González Fernández, 2017, s.f.)

En una transmisión en vivo que realizó Ediciones Vestigio a través de su cuenta de *Instagram* el día 26 de octubre de 2023, los autores de ciencia ficción Ramiro Sanchiz y Erick J. Mota, procedentes de Uruguay y Cuba, respectivamente, estuvieron conversando (desde Bogotá, en la Valija de Fuego) sobre *New Weird*. Este encuentro permitió arrojar luces precisamente sobre el collage que se está configurando de este lado del Atlántico a partir de la contaminación entre la ciencia ficción, el terror y el género fantástico, aunque Erick J. Mota prefirió utilizar otra metáfora para referirse a la construcción del collage: las escritoras de ciencia ficción que escriben desde Latinoamérica poseen un “taladro cultural”, que les permite perforar en los pliegues más compactos del género, y así reinyectarle vitalidad, enriquecerlo; un taladro de plasticidad infinita, que cambia de forma, según la complejidad sociohistórica que entraña quien lo emplee.

Por otro lado, alejándonos del sentido estético de lo raro, su producción monstruosa y heterogeneidad inmanente, también podríamos pensar en su función social. El llamado humanismo moderno, u antropocentrismo, cuya base ontológica se constituyó como un dispositivo mítico capaz de explicar la empresa heroica del hombre, por la cual se propuso escapar de su condición en el mundo, subrogada por la naturaleza, para luego regresar como amo y señor de ella, en la actualidad se desmorona a escala global. La generalizada convicción de que el sujeto (hecho cosa entre las cosas) y la “humanidad”, sumidos en un profundo ensimismamiento, aceleraron escandalosamente los ritmos termodinámicos del planeta, suscita la necesidad de “declarar como parte del pasado (esto es, de hacer pasar) *el mundo de los hombres sin mundo* que es (que fue) el mundo de los modernos” (Débora Danowski & Eduardo Viveiros de Castro, 2019, p. 68). En la actualidad este “hombre sin mundo”, interpelado por esa naturaleza que suponía domesticada, se ve confrontado por la *exterioridad real* lovecraftiana como nunca en el pasado: en adelante, no habrá estructuras imaginarias que soporten la inconmensurabilidad material del mundo empírico, ante la cual “la humanidad vive la experiencia reveladora de la inutilidad e insignificancia de su existencia” (Fasano, 2023, p. 337). De ahí el pánico silencioso que deviene en tiempo *Weird*:

[...] no sabemos qué vendrá, pero acaso sí sabemos que no lo comprenderemos; quizá, todavía más, sabemos que aquello que vendrá no será para nosotros, entendiendo ese ‘nosotros’ en términos de un sujeto producido por la modernidad y sus fases tardías, sujeto que está concebiblemente a punto de desaparecer como había señalado Foucault,

profetizando que se “desvanecería” ese pliegue del saber que hemos dado en llamar “el hombre” (Sanchiz & Bizazarri, 2020, p. 7)

“Nosotros”, ese cadáver mítico del hombre moderno, y nosotros los que pertenecemos a la llamada especie humana, asistimos a un sobregiro del mecanismo cognoscitivo, una avería (aparentemente irreversible) de la que no podremos recuperarnos. El weird como concepto, sin embargo, permite problematizar algunos de esos aspectos inconmensurables que provienen del exterior, aunque puede desembocar en diferentes caminos, como por ejemplo, el del realismo especulativo de pensadores anti-humanistas como Quentin Meillassoux y Ray Brassier, quienes plantean que la existencia, la vida como experiencia en sí, o bien es un fenómeno contingente, *ex nihilo* e insignificante dentro de la escala *ancestral* del ser (el pasado cósmico del universo), y su condición esencial, inorgánica; o, por otro lado, que debemos asumir la idea de que inexorablemente la humanidad se extinguirá en algún momento, luego la vida en general, el planeta y finalmente el universo. En sí, Danowski y Viveiros de Castro (2019) tratan de problematizar la idea de “un mundo sin nosotros”, descartando toda interioridad subjetiva en virtud de un afuera sin pensamiento, indiferente y esencialmente muerto: la vida y la noosfera humana es *algo que no debería estar allí*.

Pero, regresando sobre nuestro sendero del utopismo, el weird (o más bien el new weird), ofrece una visión del mundo alternativa a la incorporada por el desesperado grito nihilista afín al pensamiento de Meillassoux y Brassier, la cual no encuentra otro camino ante la realidad social (absurdamente degradada) que la aniquilación misma de su productor: el ser humano. Precisamente la lectura realizada por Fisher (en clave política) de lo raro en Lovecraft, permite un giro discursivo en la manera de asumir la exterioridad. Para Fisher, si bien el conflicto desencadenado por el encuentro con el afuera puede derivar en una experiencia terrorífica y paralizante, en el caso de Lovecraft el énfasis no estaría dado sobre el terror, sino más bien sobre una *fascinación inquietante*: “Así, si el elemento de fascinación estuviera completamente ausente en una historia y esta fuera puramente terrorífica, lo raro desaparecería” (Fisher, 2018, pág. 21). Esta fascinación se podría definir como la forma que adopta la *jouissance* de Lacan, un modo de gozar que concilia el placer y el dolor, y que: “en ningún caso redime la negatividad: la sublima. Es decir, la transforma en un objeto normal y corriente que provoca cierto desagrado; en una Cosa que es tanto terrible como cautivadora, que ya no puede clasificarse, en términos libidinales, como positiva o negativa” (p.

22). Así, la fascinación, como característica fundamental de lo raro, lo que posibilita al “normalizar” lo exterior, es la *asimilación* (o una neutralización aparentemente imposible) dentro de lo familiar (lo nuestro) de algo que proviene de *otro* espacio-tiempo.

Desde esta perspectiva, el weird como concepto no aniquila lo humano, más bien le da un giro de tuerca, colocándolo sobre las vitales líneas filosóficas del *cuerpo sin órganos* de Deleuze-Guattariano, o del irónico y blasfemo *mito cyborg* de Donna Haraway que, en el orden de un materialismo intenso, permitan imaginar lo imposible; lo que las fuerzas de lo que Fisher llamó *realismo capitalista* no permite imaginar. En este sentido, la fascinación inquietante por el contacto con lo otro, de acuerdo con Fasano (2023), puede connotar:

el giro anticonservador y libertino de la pandilla new weird quienes [...] se dejan seducir por la posibilidad de ‘amar al alienígena’, dejándose libidinosamente llevar por la fuerza arrasadora de lo ajeno y promoviendo, desde allí, la que podríamos definir una tendencia posthumanista y postantropocentrista. (p. 338)

*La pandilla new weird* en Latinoamérica también existe, y como lo mencionamos anteriormente, posee características culturales específicas que le permiten diferenciarse de la producción angloparlante. De alguna manera ya hemos rozado esas especificidades a lo largo de nuestra argumentación, a saber: la necesidad de enfatizar sobre la conciencia sociohistórica, la vuelta sobre metanarrativas ancestrales, la relación problemática con la tecnología y, por supuesto, con la otredad radical; bien sea humana, bien sea externa: máquina tecnológica, o la naturaleza misma.

## **2.2 Tendencias: entre la ciudad, el pasado, los cuerpos y lo no humano**

Aquellos lugares que sirven de paisaje a las narrativas de ficción distópica se caracterizan fundamentalmente por ser urbanos. Las proyecciones sobre el futuro siempre se desarrollan en alguna suerte de espacio, que, si ya no es “la ciudad”, al menos remite a un momento en el que sí lo fue: “El tiempo pretérito labrado por el paisaje citadino —otrora enclave de memoria histórica—, comienza, de igual forma, a desvanecerse, hasta provocar la fatal ausencia de arraigo: el transcurrir vacío de identificación y la experiencia de aislamiento y enajenación” (Olga Ostria, 2020, p. 50).

Los escenarios postapocalípticos donde la naturaleza se retiró para siempre dejando tras de sí desiertos de hormigón carentes de sentido, excedidos por los actos inconscientes y abusivos de los seres humanos, vaciados de valor simbólico, son evocados una y otra vez por los autores.

La ciudad, el lugar que representa el espíritu del espacio y el tiempo social de la civilización moderna, es constantemente interpelado (impugnado. si se quiere) por las apuestas creativas del género. Los imaginarios de grandeza y progreso social contrastan con las imágenes de un nuevo tiempo, violento, descarnado, en el que la degradación moral desintegra los lazos sociales y hace de los contextos urbanos lugares difíciles de sobrevivir.

Ahora, en cuanto a lo que las ficciones presentan a partir de estos entramados urbanos, tiene que ver con la necesidad de conocer el estado actual de la vida en las urbes, o en todo caso, las diversas formas en las que los modos de conocer del espíritu urbano afectan en líneas generales a la vida humana y no humana. Como ya se mencionó, la ciencia ficción latinoamericana raramente puede ser clasificada como una expresión de *hard science* puesto que la mayoría de sus relatos se centran menos en los artefactos tecnológicos que en las problemáticas sociales. En este tipo de expresiones literarias rápidamente nos encontramos inmersos en reflexiones sobre los dilemas éticos existentes en sociedades altamente tecnológizadas, las consecuencias de vivir bajo gobiernos totalitarios, o críticas beligerantes a las condiciones deshumanizantes que el capitalismo transnacional inaugura, pasando por inquietudes respecto a la crisis medioambiental, la identidad y la otredad, los cuerpos, o los debates actuales sobre sexualidad y género.

En este sentido, por ejemplo, a partir del estudio sobre cuatro novelas de ciencia ficción publicadas en las dos últimas décadas del siglo en curso, Eduardo Becerra (2016) problematiza la idea de un giro discursivo sustancial dentro de las narrativas literarias latinoamericanas. Becerra considera que, si el periodo de entre siglos se caracterizó por la reproducción de un discurso sobre la abundancia basado en las promesas utópicas creadas por el “primer mundo” altamente urbanizado y consumista, a partir del nuevo milenio el discurso es reformado hacia una narrativa de la escasez. En su lectura de la obra distópica del escritor colombiano Juan Sebastián Cárdenas, anota:

Leo *Los estratos*, de Juan Sebastián Cárdenas, y acompaño al protagonista por una urbe colombiana que se dibuja en perfiles entremezclados y borrosos donde los conjuntos residenciales, las galerías de arte y los centros comerciales lindan con edificios en ruinas o

construcciones sin acabar, con chatarrerías, vertederos y montañas de basura, señales que nos recuerdan cómo el sueño desarrollista del pasado reciente no borró, sino que reforzó las barreras entre dos mundos que comparten un mismo ámbito sin llegar a tocarse nunca. (Becerra, 2016, p. 274)

Respecto a la novela *Plop* (2002), del argentino Rafael Pineda, Kurlat Ares plantea que esta es un claro ejemplo de cómo la ciencia ficción resurge en el contexto argentino con una carga política considerable, en el marco de una economía nacional que venía en crisis desde finales del siglo XX. *Plop* es un cruel dibujo del devenir distópico de una sociedad condenada a vivir un presente bárbarico desastroso, incapaz de proyectarse sobre el futuro puesto que ha perdido toda conexión con su pasado:

La ausencia del pasado supone la posibilidad de construir un futuro prístino, lejos de sus errores y de sus males. Pero la ausencia del pasado como bien indica Sarlo, es también un punto de fuga de la memoria histórica en dos direcciones: implica que tampoco puede hacerse nada con el futuro porque no puede haber futuro en la ausencia de temporalidad, y que el presente, sin anclaje de ningún tipo, colapsa. (Kurlat, 2017, p. 415)

Tomar en consideración los puntos de partida analíticos que ejecutan tanto Kurlat como Becerra, significa abordar el problema desde un enfoque que se demore sobre el sentido histórico de las representaciones literarias. Es decir, comprender de qué manera los universos ficcionales giran en torno a la idea de un tiempo social (pasado) en el que el futuro se percibía bajo la influencia de los discursos sobre modernización y progreso económico, y un tiempo social (presente) en el cual la idea de futuro queda sepultada bajo las consecuencias de la ejecución del ideal positivo de futuro. Así mismo, colocar en perspectiva la yuxtaposición de discursos que remiten al pasado, que para nuestro caso no podrían ser únicamente los vehiculados por el espíritu moderno, sino también los de pueblos indígenas. En este sentido, el pensamiento histórico exploraría dentro de esta intersección de lógica colonial; se preguntaría por cómo este campo de fuerzas redobla sobre el presente.

En otro sentido, desde la década del ochenta del siglo pasado, la ciencia ficción ha acentuado su preocupación por reflexionar en torno a la relación entre cuerpos, artefactos

tecnológicos y el advenimiento de nuevas formas de interactuar a partir del mundo en la web. Nuevamente, fueron los autores angloamericanos los que popularizaron esta corriente literaria denominada cyberpunk, proponiendo discusiones ancladas en el miedo y la ansiedad que la ola de innovaciones tecnológicas producían en sus contextos nacionales, a saber: los espacios altamente urbanizados donde no existe atisbo de naturaleza, la anomia social, el poder político y cultural totalizante ejercido por mega corporaciones informáticas, la vida en el ciberespacio, los cuerpos desajustados biológicamente y reajustados tecnológicamente. Ahora bien, la producción latinoamericana no ha sido ajena al tema, desde la producción local se han reabsorbido algunos de los elementos discursivos que estos debates inauguraron, conformando un extenso corpus de narraciones propensas a ser categorizadas dentro del cyberpunk, pero con ciertos matices. En su dimensión nacional, Nelson González (2017) observa para el caso mexicano:

[...] el cyberpunk escrito por autores mexicanos tiene una faceta política, a diferencia del escrito por autores anglosajones. En estos relatos donde se mezclan la cibernética y las tecnologías de la información, las corporaciones y multinacionales económicas son percibidas como fuentes generadoras de disolución del tejido social y de la identidad nacional a través de prácticas económicas deshumanizadoras. (González, 2017, p. 355)

No estamos completamente de acuerdo con González (2017), no porque su argumentación sobre el sentido político de la ciencia ficción producida desde Latinoamérica no sea acertada, sino más bien porque en eso no reside exclusivamente su diferenciación con la angloamericana, principalmente, porque la segunda también posee un sentido político y también presenta contextos sociales deshumanizantes. Lo que genera un cambio en la forma de abordar el subgénero desde nuestras coordenadas tiene que ver con la descolonización de la literatura, con el reconocimiento de aspectos culturales propios de nuestra región; es decir, se distancia de la angloamericana, básicamente, porque en nuestros contextos la relación que poseemos con la tecnología es muy distinta. Históricamente, nos hemos constituido como sociedades que se desplazan entre formas premodernas y modernas; los ecos del pasado colonial, así como los pasados y presentes campesino e indígena, resuenan con el contexto presente más general, cargado de dispositivos electrónicos (que no producimos) de primera y última generación. Así, cuando se tienen en cuenta nuestras

realidades sociales y se integran a los referentes más fuertes de la ciencia ficción popular, resulta un proceso natural, inevitable, que las expresiones artísticas tomen rumbos diferentes.

Pero las representaciones sobre la intersección entre cuerpo y tecnología poseen otro tinte diferencial en el caso de la producción latinoamericana. Este tiene que ver, precisamente, con el consumo de tecnologías. Si seguimos la lógica por la cual caracterizamos a la producción literaria local como más cercana de las llamadas ciencias blandas, que no de las duras, y la relación problemática como consumidores de tecnología antes que como productores, entonces se abre la discusión sobre tecnologías *blandas* y su respectivo consumo. El cyberpunk escrito desde la región también permite explorar este tipo particular de consumo. Pensemos, por ejemplo, en colocarlo en perspectiva, en la influencia de los medios de comunicación masiva frente a la forma en que percibimos y experimentamos nuestra vida cotidiana, o cómo moldean nuestro lugar en la esfera de lo público y nuestras relaciones afectivas; o también en las implicancias del uso de dispositivos electrónicos para experimentar los espacios urbanos, o qué ocurre con el cuerpo sobre el plano del consumo farmacológico.

Por otro lado, desde una perspectiva filosófica, seguir reflexionando sobre el cuerpo-artefacto también permite pensar los límites de lo que entendemos por el concepto humanidad. Belisario Zalazar (2020), a partir de la lectura de la novela *La pasión de Descartes* del argentino Andrés Vaccari, analiza la cuestión de lo poshumano y la ruptura óptica que esta implica en términos sociales. Según Zalazar, en esta novela es transversal la idea de un cuerpo que, lejos de ser lastre de los procesos mentales, se convierte en el centro de la experiencia cognoscitiva al alinearse y conjugarse con una multiplicidad de materialidades que lo complejizan:

El drama hoy por hoy, entre existentes virtuales y máquinas inteligentes de silicio que nos prometen una vida indefinida, donde la muerte no será sino una arqueología del futuro, el drama decíamos, sigue siendo el modo en el cual se desenvuelve la máquina ficcional, el relato de nuestra existencia, ahora acompañados, quizás por un tiempo largo, por millares de artefactos, aparatos y máquinas que hemos inventado. (Zalazar, 2020, p. 173)

Saliendo del mundo de la técnica, otra perspectiva literaria que buscaría descentrar la construcción óptica del ser humano occidental sería aquella que coloca sobre el mismo plano las relaciones entre diferentes cuerpos, orgánicos y no orgánicos. Por ejemplo, Claire Mercier (2020),

a partir del concepto de *nómade*, discute sobre la posibilidad de imaginarnos como especie desde un plano de relacionamientos horizontales donde “no hay una única condición humana, sino un transitar e inter-relaciones entre diferentes formas de vidas humanas y no-humanas —animal, vegetal, mineral, viral, etc. —, que permite reinventar nuestra propia ontología hacia una praxis comunitaria [...]” (Mercier, 2020, p. 126).

Con todo, estas obras literarias y las diferentes formas de abordarlas desde los estudios literarios generan discusiones acerca de las diversas formas en las que el ser humano, en su materialidad, ajeno o no a su voluntad, es afectado tanto por su propia inventiva como por el mundo empírico que lo circunda.

Ahora bien, tomando distancia respecto a la especulación filosófica, la técnica y los mundos ajenos a las construcciones sociales, y regresando sobre el aspecto más sociológico de la cuestión, el género también coloca en el centro del problema la relación entre cuerpos y mujeres. Así, por ejemplo, María Pérez (2020) se pregunta por el incremento en la cantidad de autoras que han incursionado en el género en Argentina. A partir de su lectura sobre la obra de Claudia Aboaf, plantea que la ciencia ficción es un vehículo adecuado de cara a reflexionar críticamente sobre la experiencia femenina en la actualidad y las diferentes expresiones de la violencia física a la que sus cuerpos son sometidos:

“la Naturaleza violada es el permiso de todas las violaciones reiteradas” [...] Esta afirmación, tomada de la novela [*El ojo y la flor* (2019)], resulta central porque enlaza la ecología con el feminismo, la violencia contra la naturaleza con la violencia ejercida sobre los cuerpos, los feminicidios, las violaciones, los abusos. (Pérez, 2020, p.189)

Así pues, la ciencia ficción es una expresión literaria susceptible de ser pensada desde los feminismos, como en general desde la teoría de género, gracias a la pertinencia que tanto la ciencia ficción como las indagaciones con enfoque de género producen en el seno de lo público y su devenir político.

Con todo, desde este breve recorrido por las formas en que se indaga por las representaciones que la ciencia ficción produce hemos advertido algunas rutas de indagación sugestivas que, en adelante, buscaremos expandir. Siguiendo a Bastidas (2019) y Kurlat (2017)

---

hemos procurado un esbozo sobre las apuestas representacionales que la ciencia ficción y las literaturas extrañas producen en nuestros contextos, y a partir de estos fuertes referentes estableceremos rutas de análisis, haciendo énfasis tanto en sus fases cognoscitiva y crítica como política; en este sentido, siguiendo a Fisher (2018), trataremos de acudir al género como un campo de fuerzas de reactivación imaginaria y cultural, en el que se visibilizan la angustia metafísica, los miedos y la ansiedad que la ausencia de alternativas inaugura en la representación literaria, y cómo a partir de esta representación, mediada por la ciencia ficción, el fantástico y el terror, también se pueden producir agenciamientos y pensar otros mundos. Así mismo, siguiendo a las autoras que han dedicado parte de su producción académica a los estudios literarios sobre el género, trataremos de indagar por las maneras en que categorías como ecologismo, ciudad, pasado colonial, cuerpos y género, van apareciendo dentro de las obras a estudiar. No obstante, este interés guiado por la interpelación al plano representacional quedará en suspensión en los próximos apartados, o al menos no será abordado directamente, porque nos detendremos en el sentido más pragmático de la creación literaria, a saber, la producción material del libro extraño.

### **3. *Las escritoras no escriben libros. Sobre la producción del libro en Argentina y Colombia: los casos de Ediciones Ayarmanot y Ediciones Vestigio***

Históricamente, la ciencia ficción se ha producido y consumido en Latinoamérica dentro de circuitos muy estrechos: pequeños nichos, redes artesanales de publicación y fanáticos que escriben para fanáticos. En la actualidad, podríamos afirmar que estos grandes rasgos se conservan, aunque claro, con ciertos matices. El más evidente es la inminencia del fin, la pasión apocalíptica que, desde finales del siglo pasado circula con intensidad en algunos sectores del campo científico y cultural. Luego, podríamos destacar los debates abiertos, desde mediados de la década del noventa del siglo pasado, sobre el mercado editorial y su progresiva cooptación a manos de grupos empresariales transnacionales. En el presente capítulo nos resultará clave detenernos en la discusión sobre el campo editorial, pues consideramos que de sus consecuencias se desprenden dos de los problemas en los que deseamos profundizar, a saber: la edición independiente y la figura del editor. De la edición independiente nos interesa comprender cómo surge, cuáles son sus políticas culturales y de qué manera se relaciona con la ciencia ficción. A partir de la figura de la editora y el editor, como centro de la cuestión, nos interesa señalar a las personas que están detrás de las empresas, trataremos de dar cuenta de sus anhelos, búsquedas y principios políticos, y también de los retos y limitaciones que los contextos nacionales imponen a sus quehaceres. Así pues, con estos objetivos en mente, elegí dos proyectos editoriales: Ayarmanot y Vestigio, a Laura Ponce y a Rodrigo Bastidas, respectivamente; proyectos editoriales y personas dedicadas a la edición y publicación de ciencia ficción en la región.

#### **3.1 La producción del libro en Latinoamérica: entre el oligopolio y la pequeña empresa**

Regresando sobre la propuesta teórica ofrecida por Becker (2008) respecto a los mundos del arte, podemos entender el libro, desde su materialidad, como un objeto cuya reproducción requiere un despliegue de conocimientos teóricos y prácticos, e instancias de cooperación laboral altamente especializadas. Las personas y las máquinas que, abocadas sobre la empresa productiva, coordinan sus tiempos y esfuerzos, están insertas dentro de una red mercantil que, en teoría, garantiza la adquisición de capital económico para todas las personas que participan del trabajo. Esta red (la industria del libro) es retroalimentada por las empresas que se dedican a la organización

del capital a partir de la asignación de valor de cambio a los libros, y al desarrollo de estrategias de venta, pensadas frente a las demandas de los diversos públicos. No obstante, históricamente dentro de nuestras sociedades, el objeto en sí ha gozado de un valor simbólico fundamental, el cual no puede ser completamente reducido al interés económico: además de mercancía, el libro también es un objeto de entretenimiento, un soporte de información y una herramienta de conocimiento (Gustavo Velázquez, 2020). En otras palabras: el libro se constituye doblemente como mercancía y como un dispositivo que produce mundos de vida singulares.

A partir de esto, podríamos decir que, en la actualidad, dentro de la industria del libro, existen fundamentalmente dos tipos de fuerza que tensionan la reproducción del objeto. Por un lado, estaría el conjunto de fuerzas que diseña un circuito cooperativo con el único fin de acumular capital económico, y por el otro lado, un conjunto de fuerzas —más dialéctico— que buscan establecer un grado importante de *homeostasis* entre las condiciones económicas y el valor simbólico inherente del libro.

Ahora bien, estos dos tipos poseen lógicas de producción, circulación y consumo de libros no necesariamente opuestas, pero sí muy diferentes. En el contexto latinoamericano, por ejemplo, durante el siglo XX, la consolidación de empresas editoriales nacionales estuvo estrechamente relacionada con la evolución del campo intelectual y de los imaginarios de modernización y emancipación subcontinental. Desde la década del treinta, la aparición de empresas editoriales como Ercilla (Chile) o el Fondo de Cultura Económica (México), interesadas en la producción intelectual internacional, nutrió, a través de proyecciones comerciales, cuerpos ideológicos latinoamericanistas. El FCE, por ejemplo, conmemorando su trigésimo cumpleaños, en la nota preliminar del catálogo general de 1964 manifestaba los principios morales que habían guiado su trayectoria:

- 1) se trata de una institución de bien público, de servicio cultural (es decir, sin fines de lucro); 2) conserva una ética editorial (no atada a las modas comerciales, ni a las demandas primarias del mercado); 3) “aspiración humanista”; 4) vocación americanista (“fidelidad a la significación, perdurable y potencial, de Iberoamérica”. (José de Diego, 2021, p. 19)

Con la publicación en 1944 de la colección “Tierra Firme”, según Diego (2021), “el Fondo encontró el vehículo de difusión y unificación simbólica del ideario americanista” (p.19). La

pertinencia del libro es la de un objeto nuclear que sea capaz de movilizar, organizar y producir ideas de cara a la consolidación de un proyecto político unificador.

Por otro lado, y en contraste con la preponderancia de los fines ideológicos sobre los económicos, resulta interesante anotar el caso de Sudamericana (Argentina), que, en su momento y sin vocación americanista (pues su mercado estaba centrado en las producciones literarias anglófonas), o al menos no la promovida por el Fondo u Ercilla, encontró en la literatura subcontinental una gran oportunidad para sobrevivir. Fundada en 1938 por exiliados españoles, Sudamericana hizo parte de la denominada “época de oro” de la industria editorial argentina (Amelia Aguado, 2006). De este auge editorial, que llegaría a su fin a mediados de la década del cincuenta, fue responsable en gran medida la debacle de la industria en España, causada por la guerra civil. La llegada de reconocidos editores españoles a Argentina en la década del treinta permitió que el país se convirtiera en el responsable del 80% de los libros que importaba España, y al mismo tiempo que se consolidara como el referente más contundente de la industria editorial en lengua española. Sin embargo, parece que la progresiva recuperación de la industria española representó un problema de pérdida de mercado externo, lo que probablemente condujo a los argentinos a volver la vista sobre la creciente producción local, sin que esto significara necesariamente un compromiso político y cultural. En palabras de Diego (2021):

De manera que, si el americanismo fue, para los años treinta, una opción ideológica, este nuevo americanismo de los cincuenta es más bien una alternativa comercial; y, en esta precisa coyuntura, Sudamericana hizo, como suele decirse, de la necesidad una virtud” (p.26).

Y cabe agregar que, de esta virtud (en buena parte) nace lo que hoy conocemos como el “boom latinoamericano”.

Así, tenemos a grandes rasgos dos ejemplos de qué puede significar el libro como proyecto cultural. Con el FCE se puede observar cómo las diversas operaciones comerciales desarrolladas por determinados actores consiguieron vehicular idearios políticos muy potentes y de largo alcance, que influyeron notoriamente en los proyectos intelectuales de izquierda de la segunda mitad del siglo XX en Latinoamérica. Al mismo tiempo, con Sudamericana podemos observar cómo los fines expresamente económicos, aunque no hayan retomado banderas notoriamente políticas para

vender, sí que dieron cabida a nuevas y estimulantes formas artísticas. Cabe destacar que en el caso de Sudamericana la constitución de este equilibrio tensionante entre capital económico y capital simbólico se debe en gran medida a lo que, para Bourdieu (2000), es la gran virtud del editor, del joven editor vanguardista, quien “debe saber conciliar el arte y el dinero, el amor a la literatura y el dinero” (p. 243).

En adelante, será precisamente este el eje de nuestra indagación: el trabajo del editor como práctica emocional mediada por el amor a la literatura y el mercado, aunque primero deberemos dar cuenta de cuáles son las condiciones actuales del campo editorial y de cómo es que el editor ha perdido su lugar central dentro de la producción literaria.

Como ya lo hemos desarrollado a lo largo de este trabajo de grado, el gran problema que aqueja a la producción cultural en general, y al ecosistema de libro en particular, es la actividad económica transnacional. En Latinoamérica, desde finales de la década del setenta del siglo pasado, el mercado editorial se ha caracterizado por un acelerado proceso de centralización de empresas (Diego, 2012), el cual encontró su punto más crítico en la década del noventa, y cuya consecuencia más evidente fue la desaparición de la industria (de largo alcance) local. En la actualidad, el grupo Beterlsman (de capital alemán y con Penguin Random House liderando) y el grupo Planeta (España), son los dos grandes oligopolios que dominan el 75% del mercado en la región (Ana Gallego, 2019). La concentración de la industria del libro por parte de empresas transnacionales acarrea consigo una compleja serie de transformaciones dentro de las prácticas editoriales, que van desde la contratación de “editores” *caza-bestsellers* (mejor formados en marketing, que no en literatura), pasando por la preponderancia en la publicación de obras masivamente conocidas (no se arriesgan a publicar nuevas autores), hasta la oferta de promociones (*lleve tres, pague dos*, por ejemplo) en librerías nacionales y ferias del libro, contra las cuales la mayoría de empresas de menor envergadura no pueden competir.

Es evidente, a todas luces, que estamos ante lo que Antonio Cornejo Polar consideraba la obliteración de las diferencias culturales en pro de un multiculturalismo con una marcada tendencia a la unificación homogénea (Bastidas, 2019), donde la lógica oligopólica obstruye la creatividad y la posibilidad de que nuevos actores renueven el campo literario. Este problema ya lo advertimos siguiendo a Puerta (2015), cuando abordamos la revisión histórica de la industria cultural y la cultura de masas; a saber, el proceso por el cual el uso instrumental de las nuevas condiciones de producción artísticas cooptaba el campo de las ofertas culturales complejas. No obstante, en

materia de resistencia cultural, desde el comienzo del siglo XXI ocurre algo interesante dentro de la industria del libro. Seguramente, gracias a que desde la década del sesenta las clases medias comenzaron a ampliarse y el acceso de carácter público a la formación universitaria también lo hizo, el desarrollo de las teorías poscoloniales, las teorías feministas y de género, o el decolonialismo, aunado a la masificación de las tecnologías de la información digital, han cimentado las bases de lo que desde el comienzo de siglo se conoce como el “boom de las editoriales independientes”.

Pero cabe agregar un paréntesis: desde nuestra perspectiva, y siguiendo a Gallego (2019), no buscamos establecer una visión maniqueísta entre los grandes grupos (malos) y las empresas medianas y pequeñas (buenos). Principalmente porque somos conscientes de que los sellos que pertenecen a los grandes grupos, a través de sus ofertas, yuxtaponen discusiones tradicionales sobre el valor de las literaturas nacionales, y el tipo de visiones que únicamente se centran en la demanda masiva de cierto tipo de textos literarios incapaces de dialogar con el pasado. Es decir, entendemos que las estéticas, debates, pugnas y conflictos que caracterizaron el campo intelectual y literario durante el siglo XX, resuenan (no como ecos del pasado, sino como tradiciones vivas) sobre las ofertas específicas que estos grandes grupos realizan en cada país, aunque esto ocurra en el marco de una mera estrategia de mercadeo. En este sentido, Hernán Vanoli (2009) agrega:

Lo que sucede es que las grandes industrias eligen, en consecuencia, segmentar los mercados de acuerdo con unidades de negocio nacionales, donde se producen libros destinados solo al mercado nacional, y que no llegan a circular por otros países, ni siquiera en las regiones de origen. (p.166)

Sin embargo, para Vanoli, estas ofertas nacionales segmentarias no pasarían de ser un acto de distinción, una *operación prestigiante* ejecutada por los grandes sellos con el objetivo de reafirmar lo que sea que en la actualidad las instituciones literarias (la academia y los suplementos culturales) entiendan por literaturas nacionales y vanguardias literarias. De ahí que, en el momento de apostar por nuevos autores locales, se proceda con cautela y no se realicen ediciones que sobrepasen la demanda de los actores nacionales especializados en literatura. Así es que, paradójicamente, dentro de los catálogos de los grandes grupos, también podemos analizar lo que actualmente sucede con las literaturas latinoamericanas. Es por esta razón que no deberíamos

descartar por completo todo lo que proviene de los grandes sellos, si de comprender la actualidad del campo literario en Latinoamérica se trata. Más bien, debemos partir del supuesto de que estos dinamizan y redundan sobre la lógica cerrada de las instituciones que se dedican a definir qué es y quiénes *pueden* escribir literatura, mientras que las empresas independientes producen otro tipo de matices, que si bien pueden resonar con los grandes sellos, también pueden producir fuertes disensos respecto a las pautas prescritas por las instituciones literarias, y en buena medida desautorizarlas y emprender *otros* caminos (que por los tiempos destinados a esta investigación, serán aquellos en los que centremos nuestra atención).

Ahora, retornando sobre las editoriales independientes, este tipo de proyectos comenzaron a popularizarse, por un lado, como alternativas *bibliodiversas* a las prácticas oligopólicas del campo literario, cada vez más permeado por la industria del entretenimiento, y por otro, como un trastocamiento de las tradicionales formas de hacer dentro del campo editorial. Las editoriales independientes, o como preferimos llamarlas acá: *editoriales emergentes* (pues bajo la categoría “independiente” también pueden operar proyectos sin ningún interés cultural), son emprendimientos que expresan cierto tipo de activismo cultural, siendo la heterogeneidad, la creatividad y la producción industrialmente desacelerada los pilares fundamentales que guían la actividad comercial. Este tipo de proyectos suelen estar conformados por un número reducido de participantes y se caracterizan fundamentalmente por realizar tiradas cortas, además de construir sus catálogos a partir de literaturas olvidadas, discontinuadas o, sencillamente, *periféricas*. Así mismo, expresan una recuperación del rol del editor como agente central dentro de la producción artística, aunque su labor ya no esté exclusivamente ligada a la selección de obras, sino de manera más amplia, al desarrollo de estrategias comerciales y a la construcción de nuevos públicos.

La proliferación de las editoriales independientes es un fenómeno que desde el comienzo del nuevo milenio viene abriéndose espacio dentro del mercado del libro a escala global como alternativa al comercio transnacional. El éxito aparente de estas empresas reside en sus políticas culturales, las cuales centran la mirada sobre prácticas de producción más bien artesanal y familiar, al mismo tiempo que sobre escritores noveles, los *géneros menores*, las escrituras feministas y disidentes de género, y obras descatalogadas (Gallego, 2019). En el 2017, desde la Universidad de Granada, por ejemplo, se creó un proyecto llamado “*ECOEDIT. Editoriales independientes para el ecosistema literario*”, con el objetivo de construir una plataforma online que visibilice formatos de edición independiente en lengua castellana, tanto en España como en Latinoamérica; que dé a

conocer cuáles son las características estéticas y económicas de los proyectos, y que muestre las prácticas de edición que llevan a cabo estas pequeñas empresas, pues se considera que estas “cristalizan un modo de habitar el mercado más respetuoso con el medio cultural, la producción local y los beneficios económicos sostenibles” (*ECOEDIT*, s.f.)

Merece la pena destacar el trabajo investigativo que realizaron desde el departamento de Literatura Española de la universidad mencionada para crear la página web *ECOEDIT* (nos parece muy valioso, puesto que entre el 2018 y el 2019 las investigadoras lograron encuestar a 162 editoriales a lo largo de Hispanoamérica y España). De estos esfuerzos y de la sistematización de los hallazgos se abren rutas de indagación interesantes. Resulta sugestivo, por ejemplo, que la totalidad de la muestra trabaje con capital económico privado, y que además todas las empresas utilicen las redes sociales de internet como forma de difusión de sus catálogos. Así mismo, que exista una marcada tendencia a la autodeterminación como proyectos que luchan contra el *establecimiento* del mercado del libro, abarcando literaturas que los grandes grupos excluyen. En palabras de Gallego (2019):

El desafío mayoritario es, por lo tanto, profundamente cultural y social: no permitir que el arte esté totalmente subyugado a la tiranía del mercado (ni en sus temas ni en sus géneros) y que el público lector tenga a su alcance, o no pierda de vista, lo marginal o contracultural, donde la traducción de lo que se publica en otros países resulta fundamental. (p.78)

En este sentido, la edición independiente aparece como un tipo de activismo cultural que se resiste, o más bien, que reniega de las formas de hacer adoptadas dentro del campo editorial desde que las políticas neoliberales despejaron el terreno para las prácticas obliterantes de la diferencia cultural y el mercado editorial basado en la oferta en virtud de la demanda.

### ***3.1.1 Las editoriales emergentes de ciencia ficción***

Como podremos constatar más adelante con Axxón, estableceremos que la ciencia ficción, en general, es una corriente literaria que en Latinoamérica carece de un mercado desarrollado y que, además, han sido los aficionados los que históricamente se han hecho cargo de su producción y de crear comunidades de lectores a través de convenciones, grupos de lectura, fanzines y blogs.

Resulta clave resaltar que, dentro de estos pequeños grupos, el distanciamiento entre las distintas fases de producción, circulación y consumo de las obras se acorta considerablemente: ante la inexistencia de relaciones transaccionales impersonales, los escritores, haciendo las veces de editores, desarrollan fuertes lazos de cercanía con sus lectores, dando cabida a procesos de menor alcance, aunque muy intensos. En la actualidad esto genera formas muy distintas de entender qué es la edición y cuál es la función que desempeña el editor dentro de los proyectos emergentes. Porque, si dentro de la lógica tradicional de la edición (mediada por un mercado establecido), la función social del editor se sintetiza en la capacidad que este posea para *mantener* y fortalecer un puente entre escritores y lectores habituados a unas formas más o menos determinadas, dentro de la lógica de la empresa emergente (sin mercado establecido), el editor debe *construir* ese puente, que le permita vehicular su proyecto estético hacia los lectores.

En nuestra consideración, una de las políticas editoriales claves dentro de estas empresas es aquella que está centrada en algo que ya referimos, a saber: los antiguos proyectos utópicos latinoamericanistas. Según el reconocido autor uruguayo de ciencia ficción (y cofundador de Mig21 Editora) Ramiro Sanchíz (2023), hasta el 2015 la circulación internacional (España y Latinoamérica) de los textos de ciencia ficción escritos en los contextos nacionales dependía exclusivamente de las empresas transnacionales —las únicas que cuentan con el capital económico necesario para asumir los riesgos de importar autores desconocidos desde distintas latitudes. Sin embargo, eso ha cambiado, pues gracias a las empresas emergentes, y a la suma de sus esfuerzos por crear alianzas internacionales, en la actualidad existe un incipiente diálogo de literaturas nacionales desde la ciencia ficción, que busca revitalizar la etiqueta de lo latinoamericano. En palabras del uruguayo:

Esta pauta de circulación latinoamericana, entre otras cosas, está propiciando *en este momento* la emergencia de formas regionales de géneros como el horror y el *new weird*; el trabajo de editoriales como Vestigio en Colombia, Aristas Martínez y Orciny Press en España, Ayarmanot en Argentina y la incipiente Editorial Pan en Chile, a partir del flujo de textos y de autores entre sus comunidades de lectores, ha acelerado este proceso en los últimos dos años, hasta el punto de que empieza a ser posible hablar de un *new weird* latinoamericano, cuya denominación más precisa y preferible aún está por ser articulada. (MIG 21 Editora, 2023)

Continuando sobre la premisa latinoamericanista de Ramiro Sanchíz, revisamos los catálogos web de algunas editoriales independientes que se dedican a publicar ciencia ficción, terror y fantasía producidas en Latinoamérica, con la intención de procurar un esbozo de la incidencia de autores extranjeros dentro de los catálogos que circulan en los contextos nacionales. Proyectos que están liderados y editados, en su mayoría, por escritores: es el caso de Laura Ponce (Argentina, 1972) de Ediciones Ayarmanot, Ramiro Sanchíz (Uruguay, 1978) de Mig21 Editorial, Liliana Colanzi (Bolivia, 1980) de Dum Dum Editora, Libia Brenda (México, 1974) de Odo Ediciones, e Ignacio Fritz (Chile, 1979) de Sietch Ediciones. A continuación, presentamos en la Tabla 1 los proyectos editoriales, el país en el que funcionan, y el número de autores regionales publicados por cada uno:

**Tabla 1**

*Número de autores publicados por país (con su respectiva nacionalidad)*

	Ediciones Ayarmanot (Argentina)	Ediciones Vestigio (Colombia)	Dum Dum Editora (Bolivia)	Mig 21 Editora (Uruguay)	Sietch Ediciones (Chile)
Argentina	18		2	7	
Bolivia		2	3	1	
Colombia	1	5	1	3	
Cuba		1		3	1
Chile		1		3	30
Ecuador			1	2	
México			1	4	
Perú				1	
Uruguay	1	1		17	
Venezuela				1	1

Los objetivos de estos proyectos coinciden con los expuestos por Gallego (2019) en su análisis sobre el estado actual de la edición independiente en lengua española. Estas editoriales emergentes, autodefiniéndose como proyectos que buscan visibilizar literaturas periféricas y descontinuadas, atendiendo a prácticas de edición ecológica sin perder de vista el libro como bien simbólico fundamental y dispositivo para la construcción política, buscan, a partir de visiones del

mundo más amplias, heterogéneas y defensoras de la diferencia, contraefectuar la actividad cultural generada por los grandes grupos editoriales.

Así pues, el recorrido de la ciencia ficción producida en Latinoamérica hay que realizarlo a través tanto de los grandes grupos editoriales como de las pequeñas empresas, pues no se puede perder de vista que tanto Penguin Random House como grupo Planeta publican autores consagrados y referentes importantes dentro del género. Esto es debido, principalmente, a que la situación ha cambiado, y la ciencia ficción ya no posee un estigma negativo tan marcado como en el siglo pasado. Me refiero a autores de la talla de Edmundo Paz Soldán, Bernardo Fernández, Jorge Baradit o Samantha Schweblin. O, por ejemplo, en el 2021 el sello Minotauro publicó una compilación de cuentos realizada por Rodrigo Bastidas (editor de Ediciones Vestigio) y titulada *El tercer mundo después del sol*. A su vez y subterráneamente, los proyectos independientes, mediados por políticas editoriales disidentes, cargan de valor simbólico a la literatura y al libro, lo que da pie a una actividad cultural mucho más arriesgada; suicida, en términos comerciales.

### ***3.1.2 La figura del editor/a como punto neurálgico de la obra literaria***

Para tratar el tema del editor, partiremos de retomar una de las preocupaciones que guiaron el desarrollo de la investigación realizada por Gallego (2019) sobre prácticas ecológicas dentro de la industria del libro, a saber, la desaparición de la figura del editor, o al menos como la concebía Bourdieu (2000), aquel

*personaje doble*, que debe saber conciliar el arte y el dinero, el amor a la literatura y la búsqueda del beneficio, en estrategias que se sitúan de alguna manera entre los dos extremos —la sumisión realista o cínica a las consideraciones comerciales y la indiferencia heroica e insensata a las necesidades de la economía bajo esa condición especial de doble faz: con una cara viendo hacia el mercado y el dinero y la otra viendo hacia la cultura, en adelante me enfoco en la pregunta por este actor dentro de los proyectos emergentes. (pp. 242-243)

Bajo esta premisa de la desaparición de la figura del editor, realizamos un estudio de caso sobre la recuperación de este personaje al interior de los proyectos editoriales independientes. Así, de acuerdo con Carlos Altamirano & Beatriz Sarlo (1989), entiendo al editor como aquella persona

quien desempeña un papel preponderante dentro del campo literario, pues este actor se comporta como autoridad y bisagra intelectual entre el autor y el público, o en palabras de Bourdieu (2010):

es quien puede proclamar el valor del autor que defiende [...] y sobre todo "comprometer, como se dice, su prestigio", acudir en su favor, actuando como "banquero simbólico" que ofrece en garantía todo el capital simbólico que ha acumulado (y que en realidad corre el riesgo de perder en caso de error)" (p.157).

La construcción de la reputación del autor y, por ende, la de su obra, está intrínsecamente ligada a la valoración estética de la editora y a la capacidad que ésta posea para consagrarla e insertarla en el mercado.

Para ejemplificar hasta qué punto la obra permanece anclada a su contexto de producción, de manera casi caricaturesca, Howard Becker (2008) referenciaba la actividad creativa del escritor inglés Anthony Trollope, quien aseguraba que su obra literaria estaba profundamente comprometida con la persona que se encargó durante años de llevarle, puntualmente, a las 05:30 am., el café a su lugar de trabajo creativo. Para Becker (2008), "todas las obras de arte, entonces, excepto el trabajo por completo individualista, y por tanto ininteligible, de una persona autista, comprende cierta división del trabajo entre un buen número de personas" (p.31). No obstante, como también señaló Bourdieu (2010), la ideología de la *creación espontánea* disimula tras la figura del autor como genio =sobre quien recaería todo el valor simbólico de la obra), la compleja red de trabajo que la obra implica. Es por esta razón que, transitoriamente, me preocupo por desenfocar al actor central (el escritor), para darle protagonismo a un actor *invisible*, pero fundamental dentro del campo literario y la consolidación comercial de la obra, a saber: el editor.

Un ejemplo histórico del gran pero sutil trabajo que ejecuta el editor, en el caso de la fantasía y de la ciencia ficción, es el del mítico argentino, hijo de españoles, Francisco (Paco) Porrúa, el responsable de dar a conocer *Cien años de soledad* y *Rayuela* con la editorial Sudamericana. Porrúa, influenciado por sus concepciones políticas de izquierda y un artículo publicado en 1951 por la revista dirigida por Jean Paul Sartre, *Les Temps Modernes*, en el que se hablaba sobre un nuevo género literario denominado *science-fiction*, decidió en 1955 fundar Ediciones Minotauro (vendida al grupo Planeta en 2008). La lista de aciertos comerciales que Porrúa efectuó al importar literaturas contemporáneas angloparlantes a la Argentina es más que relevante (Martín Castagnet,

2015), y permite comprender de buena forma por qué en Argentina la ciencia ficción ha gozado de buena salud, empezando porque a Porrúa le debemos el calque *ciencia ficción*, como traducción de *science fiction*, y la primera edición en español de *Crónicas marcianas*. Sin embargo, lo que acá nos interesa rozar y comentar es su gran habilidad como traductor. A lo largo de su carrera Porrúa fue conocido como Francisco Abelenda, José y Joaquín Valdivieso, Luis Domènech, Manuel Figueroa, Gregorio Lemos y Ricardo Gosseyn, todos seudónimos empleados para firmar las traducciones que realizaba para Minotauro. En una entrevista en la que le preguntaban por qué firmaba las traducciones con seudónimos, el argentino respondió:

Porque era el propietario de Minotauro, el editor, el que tenía tratos comerciales con los distribuidores y ser además el traductor me pareció un exceso. Elegí una cantidad de nombres y luego se convirtió en un juego: las que consideraba mejores traducciones las atribuía a un nombre. Las más flojas, a otro y las quizás deficientes, a otro más. (Castagnet, 2017, p. 196)

Paco Porrúa fue un traductor meticuloso, tanto, como los traductores que trabajaron para él en Minotauro. A *Crónicas marcianas*, por ejemplo, le realizó tres traducciones diferentes (contando con que la de 1955 la hizo un traductor profesional), firmando únicamente la última versión como Francisco Porrúa. Además, siempre juzgó necesario (de ahí los seudónimos), que el editor/traductor debería esmerarse por producir un texto en el que su propia presencia pasara inadvertida. Una forma de traducir en la cual la lengua meta *domesticara* al texto original, creando así una ilusión de fluidez lingüística donde no cabría reproche de la lengua original.

Así y todo, la práctica del rol de editor implica, necesariamente, una lectura certera del campo, de sus tendencias narrativas y estéticas, y de la exploración de sus límites. El editor debe realizar un diagnóstico social inteligente en cuanto a las posibilidades de que la obra literaria llegue a los lectores. Si de arriesgarse a producirla se trata, pues su reputación y su dinero están en juego, debe leer adecuadamente las condiciones objetivas del contexto de producción y circulación del libro: costos en los medios de producción, precios de envíos, posibles conexiones con distribuidoras y librerías, el tipo de público al que busca dirigirse, y cómo y qué medios conducen al tipo de público deseado. Así mismo, y en cuanto al valor simbólico del libro, debe realizar una lectura certera del contexto, que le permita entender para quién edita, y responder a

cuestionamientos como: ¿por qué determinado autor merece ser publicado? ¿de qué manera la obra que promueve se conecta con su público ideal? ¿qué grado de relación conserva lo que está editando con las formas tradicionales del género literario?

### 3.2 Ayarmanot: una editorial unipersonal

Ediciones Ayarmanot es un proyecto editorial argentino especializado en la publicación impresa de ciencia ficción y fantasía en lengua española. Laura Ponce, su única editora, pensó el proyecto junto a un grupo de amigos escritores, con los que venía trabajando en otra editorial, *Próxima*, bajo la idea de crear un espacio dentro del mercado nacional que visibilizara cierto tipo de producción literaria que hasta entonces no se tenía en cuenta: “la literatura que más nos interesa es la que está en los márgenes, en los suburbios, en donde no se espera que esté” (*Ediciones Ayarmanot*, 2023)

Si, como mencionaré más adelante, Axxón fue en 1989 el pistoletazo de salida que impuso un nuevo ritmo en la forma de producir y consumir ciencia ficción en el país. Hasta el 2009 los proyectos dedicados al género se publicaban en formatos digitales, la producción impresa había desaparecido por completo desde la última crisis financiera del 2001. Para nuestra editora esta situación resultaba problemática puesto que restringía el acceso a los textos literarios a un selecto grupo de personas que tenían acceso a computadores e internet. Muy por el contrario, Laura buscaba reabrir las puertas de la ciencia ficción a los sectores populares:

En Argentina existe una valiosa tradición de revistas impresas (la Más Allá, la Minotauro, la Péndulo) que fue muy significativa para nuestra generación. Yo quería recuperar eso: crear un elemento, un formato, un artefacto, que la gente quisiera llevar consigo; quería que volviera a ser popular, no una cuestión de Élite de: “ah, nosotros somos los cuatro que sabemos lo que se publica en otro lado”. No, que fuera algo que le llegara a la gente, que lo leyeras en la calle, en el colectivo, eso era lo que yo quería. Eso fue lo que me motivó a una edición impresa, así empieza *Próxima*. (L. Ponce, comunicación personal, 27 de julio, 2023)

En el 2009, después de su paso por Axxón como directora de la sección literaria de la revista, la argentina inauguró la revista *Próxima*, con el objetivo de regresar al papel, y con él, al

mundo que se había perdido desde que el fanzine fuese absorbido por la esfera digital; regresar a las reuniones. En la editorial del segundo número de la revista, Laura propone: “encontrarnos, vernos, mantenernos en contacto y recibir siempre a aquellos que quieran sumarse para participar, compartir, debatir e intercambiar ” (Laura Ponce, Junio 2009).

De los mismos esfuerzos que alentaron la creación de *Próxima*, en el mismo año, nace Ayarmanot, aunque no fue hasta el 2014 que se decidió publicar el primer trabajo, titulado *Buenos aires Próxima*, una antología conformada por trece relatos en los que se imaginan Buenos Aires futuras (Costantini, 2020). Este proyecto apareció en una de las tertulias, herederas de la intensa actividad cultural inaugurada por el Círculo Argentino de Ciencia Ficción y Fantasía (CACyF) (del que hablaré más adelante), que todavía se realizan mensualmente en algún espacio físico de Buenos Aires. Junto a sus amigos, Laura Ponce pensó la posibilidad de un nuevo proyecto basado en la autogestión, enfocado en la publicación impresa de libros, que reuniera los esfuerzos conjuntos de autores, editora y públicos. Así, el primer libro publicado por Ayarmanot fue el resultado de una estrategia de recaudo de fondos realizada a través de *Panal de Ideas*, una plataforma web de financiamiento colectivo: aquellas personas que colocaran un aporte obtenían cierto privilegio, por ejemplo, se llevaban el libro firmado por el autor. Laura Ponce nos comenta sobre el origen del proyecto:

Entonces, podías ir aportando más dinero y si no podías aportar dinero, podías aportar discusión. O sea, cómo vos podías sumarte y colaborar en el proyecto... y no fuera solamente ir a comprar un libro. Era apoyar a los autores que te interesaban para que ese libro pudiera llegar a existir... comprometerte para que ese libro exista. Porque si no, uno se queda mirando de este lado y que la otra gente labure; que prepare las cosas, y que una vez el libro esté terminado vemos si lo compramos- no, no, vení ayudá, vení, metete al barro. (L. Ponce, comunicación personal, 27 de julio, 2023)

A la fecha Ediciones Ayarmanot ha publicado 31 trabajos. Gigantesco logro, puesto que se sigue en Argentina del advenimiento de las políticas neoliberales, la crisis hiperinflacionaria del ochenta y nueve, la desaparición de los proyectos autoeditados en papel, la progresiva erosión de la industria editorial en el país, pasando por la americanización del horizonte cultural, la crisis social y el acelerado empobrecimiento de las clases medias durante la década del noventa, hasta la

nueva crisis del 2001. La literatura de ciencia ficción no tendría razones para continuar circulando en Argentina. *No debería estar allí*:

Hemos vivido épocas terribles y cada vez son más difíciles y cada vez son más complicadas, y en este momento estamos entrando como en un proceso de hiperinflación, estamos al borde de una devaluación, o sea, muy, muy, complicado. Las tintas y el papel son importados, así que eso es un *commodity*, así que eso está en dólares. (L. Ponce, comunicación personal, 27 de julio, 2023)

Esta situación de escasez y precariedad que se proyecta hacia el futuro cercano, nos conduce a preguntarnos por qué la editora sigue apostándole a ese rol productivo, cuando todo, en torno a las condiciones de producción nacional, parece jugar en su contra. Posiblemente la respuesta sea parecida a la que nos dio, como mencionaré más adelante, el también editor Eduardo Carletti: “por pura tozudez”.

### ***3.2.1 Laura Ponce: activismo cultural***

Nuestra editora nació en 1972 en Buenos Aires, en el seno de una familia obrera. Sus primeros años de vida transcurrieron en zonas periféricas del Gran Buenos Aires. Las barriadas obreras la vieron crecer, principalmente San Alberto, de la ciudad de Ituzaingó. Laura, hija de una madre que se dedicaba al trabajo doméstico y de un padre que se dedicaba a la construcción en la Gran Buenos Aires, nos cuenta que rememorar su experiencia en estos incipientes y modestos espacios suburbanos, donde no existían sistemas de acueducto ni red de alcantarillado, de calles sin asfaltar y reducida movilidad, fija el horizonte social de su trabajo. Fue allí donde conoció la literatura gracias a los libros de papá y a la lectura nocturna que les recitaba su madre, cuestión que le permite, en el presente, dotar de coherencia su quehacer cultural: editar y escribir ciencia ficción en lengua española con un enfoque popular.

A la ciencia ficción llegó en la adolescencia, cuando trabajaba en la biblioteca de la escuela a la que asistía. Allí, en la misma estantería se encontró con *Ficciones*, de Jorge Luis Borges; *Crónicas Marcianas*, de Ray Bradbury y *Ciudad*, de Clifford D. Simak. Laura considera que este fue el primero de los dos grandes momentos que alteraron radicalmente el ritmo de su vida respecto

a su vocación en el mundo. Desde entonces, decidió (aunque ya escribía) iniciarse en el mundo de la ciencia ficción, apropiarse e incorporar los elementos estéticos canónicos del género a su forma de escribir, aunque no fue hasta que cumplió treinta y cinco años que se efectuó el segundo acontecimiento: conoció a Eduardo Carletti, el director de Axxón.

En el 2005 Laura descubrió la revista Axxón y, con ella, a la comunidad a la que hoy apuesta todas sus cartas. Por ese entonces, únicamente consumía ciencia ficción extranjera, traducciones. No se le ocurría que en la región existían autores, ni que desde su escritura se pudiese convertir en una interlocutora más dentro del campo:

Es increíble cómo uno tiene colonizada la mente, porque yo escribía, pero no se me ocurría que otra gente podía estar haciéndolo —mucho menos gente de mi generación [...]. Los libros que están en esta biblioteca los escribieron dioses, entonces ¿Cómo los garabatos horrendos que hago yo un día van a estar publicados? Eso es imposible, eso no sucede... ni siquiera entraba en la línea de mi imaginación. (3 Tipos, 2023, pt. 1h-14m-55s)

Gracias a este descubrimiento, a su primera publicación en la revista y a su primera participación en la Tertulia de Ciencia Ficción y fantasía de Buenos Aires, fue que la autora se inició en el mundo de la edición. Hizo parte activa del comité editorial de Axxón hasta el 2009, cuando, consciente de las limitaciones y desventajas de la publicación digital, decidió iniciar su proyecto como editora independiente. Sin embargo, el tiempo que hizo parte de esta fue el necesario para que empezara a considerar seriamente el potencial político de la ciencia ficción y particularmente de la que se escribe en español, en la medida que descubrió la otra cara de la moneda: el *fandom*. Expresa Ponce:

[...] hasta que me encuentro con que ¡ah, sí, esto existe!, y hay gente que se sienta a hablar de esto, y que comparte lecturas, y que comparte proyectos, y puntos de vista, y discusiones. Y eso es profundamente transformador. Eso es lo que encuentro en las tertulias de ciencia ficción [...], nos juntábamos en un bar una vez por mes: eso fue en el 2005. Ahora, casi veinte años después, yo organizo esas reuniones. Entonces, lo más importante, lo más interesante del género —a mí me parecen super interesantes las ideas, las propuestas, la incomodidad que te produce el género; esa posibilidad de que se te abra un resquicio, una

---

cosa que no habías imaginado, eso yo lo valoro muchísimo— pero, eso es nada sin una praxis vital, eso es nada si vos no te sentás a discutirlo... y a veces es con alguien a la distancia (L. Ponce, comunicación personal, 27 de julio, 2023)

Aquellos espacios en los que se reunían y se siguen reuniendo los fanáticos del género (incluso a través de videollamadas) se han convertido en un caldero de experimentación narrativa en el que se cuecen discusiones que pretenden justificar la pertinencia de las estrategias literarias desarrolladas por la ciencia ficción para dar cuenta sobre las preocupaciones, los miedos y anhelos que experimentamos dentro de nuestros contextos locales ante la globalizada crisis social y medioambiental. Así, Laura, en un gesto autoconstructivo y bajo un mandato de urgencia inmediata, se ha convertido en síntesis de este proceso comunitario: asegura que la ciencia ficción posee una función única toda vez que se constituye como herramienta “crítica de su tiempo... como prospectiva respecto al futuro, como cuestionamiento sociológico, cultural; [es] un entrenamiento para los cambios”.(Revista Cosmocápsula, 2015, pt. 12m-23s)

Aunque ya no solo como escritora, sino también a través de la edición y la promoción cultural, Laura trata de generar impacto en la sociedad. La argentina busca construir redes, abrir canales de comunicación, pero no solo en Argentina, pues con satisfacción asegura: “la lengua es mi patria”; enriquecer los debates, porque cree en la potencia transformadora de la ciencia ficción:

Entonces creo que lo mío con la ciencia ficción no es un trabajo, no es una profesión, ni siquiera es una vocación... es una militancia. Yo me siento comprometida, por eso otra de las actividades, otro de los roles con los que yo me siento identificada respecto al género es el de promotora cultural: es tratar de establecer estas redes, generar eventos, generar encuentros, generar intercambios. Porque realmente creo que es una herramienta muy poderosa, y en que las personas que estén trabajando en este mismo medio son interlocutores válidos, son, viste, como gemelos a la distancia que vos te ves a la cara y te haces un signo secreto ¡Y ya está: te re entendiste! (L. Ponce, conversación personal, 27 de julio, 2023)

En suma, la argentina ha participado, por más de veinticinco años, del campo de la ciencia ficción en Latinoamérica, primeramente, como aficionada y escritora, después como editora

profesional y promotora cultural. Tras su paso por Axxón como editora, su primer proyecto independiente, *Próxima*, apareció como un efectivo esfuerzo por resucitar la tradición impresa de la revista de ciencia ficción argentina. Posteriormente, con Ayarmanot, abrió un nuevo espacio dentro de la industria editorial nacional (inexistente hasta entonces), especializado en la publicación de libros sobre ciencia ficción. A la fecha, Laura está profundamente comprometida con su rol productivo dentro del campo, confía en el alcance social de su quehacer. Sobre sus cuentos (y los treinta libros que ha publicado en Ayarmanot), utópicamente, sella sus convicciones políticas y las herramientas que, espera, den pie a transformaciones en la subjetividad de sus lectores.

### ***3.2.1.1 Houston, tenemos (más de) un problema***

A lo largo de la monografía hemos tratado de exponer de qué manera, en las últimas cinco décadas, algunos aspectos globalizados de la cultura y la economía han afectado la producción de ciencia ficción y, en cuanto a la producción del libro, hemos señalado que el panorama no es muy alentador. No obstante, acá también se ha tratado de arrojar luz sobre prácticas editoriales que agencian alternativas a la lógica oligopólica; proyectos más preocupados por el ecosistema literario.

Aunque, primero la intuición, y después la realidad empírica, nos dicen que, si bien las intenciones pueden ser muy sólidas, estas no siempre encuentran una correspondencia positiva dentro de la realidad. Cuestión que resulta desalentadora, si se tiene en cuenta el gran esfuerzo que requiere mantener a flote este tipo de proyectos. Cuando colocamos el zum sobre el caso puntual de Ayarmanot, tal vez, el primero y más evidente de los problemas (con relación a la cantidad de tiempo que demanda de una persona un proyecto editorial) es la soledad. Respecto a *Próxima*, por ejemplo, la argentina comenta:

Yo lo pienso ahora (a la distancia), y fue un trabajo gigantesco. Vos imagínate: una revista que sale cada tres meses — o sea, cuatro veces al año— durante once años. Una revista que tiene entre cuatro y ocho cuentos; todos ilustrados especialmente. Y, además, publicaba otros contenidos: artículos, historietas. Además, en ese momento, yo quería que las

ilustraciones fueran de estilos variados; entonces trabajaba con ilustradores argentinos y extranjeros. (L. Ponce, en conversación personal, 21 de septiembre, 2023)

En cuanto a Ayarmanot, para pensar en el trabajo, se empieza por la profesionalización como editora y todo lo que implica la edición en sí, pasando por la celebración de contratos con autores, hasta el desarrollo de estrategias netamente comerciales. Laura es la única editora del proyecto —trabajo en el que ella se considera como un “catalizador: un elemento que uno agrega a la mezcla para acelerar el proceso y optimizar el resultado, sin que este aparezca en el resultado” (en comunicación personal, 2023) —lo que implica que Ayarmanot no esté disponible a recibir manuscritos porque, sencilla y humanamente, ella no daría abasto para leerlos. Así, no existe una convocatoria abierta: la producción queda circunscrita a un círculo más o menos familiar que, a priori, le garantice que los trabajos son serios. Así mismo, realiza una evaluación prospectiva sobre el autor y su manuscrito para determinar si la obra suscribe o no las políticas de la editorial. Después de aceptar la propuesta comienza la celebración de un contrato: se establecen los plazos de publicación y la autora se compromete a recibir comentarios y correcciones sobre la obra. Al respecto, Laura nos comenta: “Yo suelo trabajar mucho los textos con los autores; me gusta una prosa muy pulida, muy trabajada; me gusta trabajar mucho: no suelo publicar a libro cerrado” (L. Ponce, conversación personal, 21 de septiembre, 2023). Además, a esta lógica cerrada hay que agregarle que la editora no puede asumir muchos compromisos en cuanto a la publicación, pues existe un miedo constante a las fluctuaciones económicas.

Líneas atrás, a partir de la investigación liderada por Gallego (2016), consideramos sugestivo que el 100% de la muestra estudiada usara redes sociales de internet como herramienta de marketing. Esto deja en evidencia que las editoriales independientes son proyectos comerciales “autosostenibles” en la medida que se insertan en nuevas formas de trabajo propias de los últimos dos lustros, a saber, los llamados *emprendimientos*. El éxito dentro de estos modelos de trabajo resulta, en buena medida, de la capacidad que posean los vendedores para actualizar sus estrategias de venta tan rápido como se actualizan las mismas redes. Entonces, llegados a este punto, uno se pregunta: ¿Qué sucede con las redes sociales de Ayarmanot? Bueno, a Laura Ponce parece no alcanzarle los brazos para tantos oficios. Al catálogo de la editorial bien se puede llegar desde la página web de Próxima, o bien a través del *Facebook* y el *Instagram* personal de Laura (que

ambiguamente, hacen las veces de las redes sociales de la editorial). La argentina nos comenta sobre las limitaciones que existen en cuanto al desarrollo de estrategias comerciales:

Para mí esto es muy complicado. Siento que nunca terminé de aprender bien a hacerlo [el marketing]. Porque la difusión que yo puedo hacer es una difusión en redes sociales; a través de mis perfiles, pero son perfiles personales. Yo nunca pagué publicidad, pero no por una cuestión ideológica, sino porque no tengo con qué pagarla. Tengo esa limitación. Tratar de hacer llegar el libro a personas de prensa, que pudiesen estar interesadas en el libro, que estuviesen en el rubro, que pudiesen reseñarlo... pero la verdad, es que todavía no aprendí —ahí está una de las limitaciones del proyecto: generar algo que le permitiera crecer más, o llegar a más gente. Yo aún no encontré esas vías. (L. Ponce, conversación personal, 21 de septiembre. 2023)

Las limitaciones de impacto comercial no solo convierten en “mal negocio” la venta de libros, además, conducen a estados emocionales desmotivantes; sobre todo, si se tiene en cuenta que la cantidad de tiempo y capital económico invertidos en el trabajo no encuentra una correlación positiva con la recepción. Por momentos, incluso, conducen a descreer de los discursos que se construyen en aras de proteger las expresiones culturales y sus potencias política:

Durante mucho tiempo yo tuve también una posición muy política, o sea: hay que quedarse a hacer la resistencia; no podemos abandonar el barco; hay que hacer cultura de trinchera; pensar en la ciencia ficción como este dispositivo que abriera las conciencias, que podría generar una nueva subjetividad. Y la verdad, es que me he ido desilusionando bastante de eso, o quizás, frustrandome de que no se obtengan los resultados deseables, y de que el proyecto a lo largo de 31 títulos y 44 números de la revista nunca haya podido escalar, o sea, nunca haya podido llegar a vender mil ejemplares. O bueno, decir: “tenemos una comunidad de mil lectores”. No sucedió. Entonces, uno también se va frustrando, uno va mirando un poco más las energías que le está poniendo. Sentir que no tiene sentido, que trabajas un montón, invertís un montón en derechos de traducción, y que te cuesta un montón imprimir los libros, para que después no se vendan. Sí, es sostener el esfuerzo

durante un montón de tiempo, y es ir perdiendo la fuerza también. (L. Ponce, en conversación personal, 21 de septiembre de 2023)

Ahora, si bien el éxito comercial y político no existe en los términos deseados (y eso podría parecer razón de peso suficiente para cambiar de página respecto al oficio editorial), igualmente, Laura Ponce continúa trabajando en la edición, aunque más bien motivada por el reconocimiento que el futuro pueda deparar a ella y a su catálogo. La argentina anota: “más allá de la desilusión, lo que me sigue empujando es pensar que existen cosas valiosas que uno quiere dar a conocer” (en conversación personal, 2023). Y en ese sentido, espera que, con el paso de los años, el mercado reconozca su sensibilidad literaria, la misma sensibilidad que la condujo a construir *ese dar a conocer*: el catálogo de Ayarmanot. Así, por ejemplo, piensa en Paco Porrúa y los autores que él tradujo, y que hoy son canónicos dentro del campo de la ciencia ficción, pero que, en ese entonces, nadie los conocía. Por otro lado, cabe agregar que, a la fecha, Laura se encuentra trabajando en la reedición de *La inevitable resurrección de los cerebros de Boltzmann*, una novela escrita por el argentino Mario Daniel Martín, publicada en 2018 por Ayarmanot. Además, asistirá como invitada (referente de la ciencia ficción latinoamericana) a la entrega de los premios Hugo 2023 en China, la cual se celebrará en el marco de la Chengdu Worldcon: octogésimo primera convención mundial de ciencia ficción.

### **3.3 Ediciones Vestigio: la producción colombiana del libro extraño**

En el caso particular de Colombia podríamos decir que, hasta entrados en el siglo XXI, no existía una red consolidada de investigadores centrada en los estudios sobre el libro en el país. No obstante, en los últimos años esto viene cambiando. En el 2016 se creó la primera Maestría en Estudios Editoriales del Instituto Caro y Cuervo, y en 2017 el pregrado en Literatura y Edición de la Universidad Tadeo Lozano. Así mismo, desde el 2014 el Instituto Caro y Cuervo mantiene la Beca de la Investigación en Edición en Colombia, de la cual derivó, por ejemplo, también en 2016, el simposio *Historia de edición y la Lectura en Colombia. Experiencias desde México, Argentina y Colombia*. En dicho encuentro se reunieron, por primera vez, veinticinco investigadores a socializar sus trabajos sobre edición y lectura en Colombia. En la presentación del libro publicado en 2018, *Lectores, editores y cultura impresa en Colombia. Siglos XVI-XX*, los editores académicos

señalan: “ya no éramos, entonces, una “comunidad imaginada”, sino real [...] no significa que esta comunidad no existiera antes, sino que era más bien el fruto de esfuerzos individuales y aislados que venía desarrollándose desde mediados del siglo XX” (Paula Guzmán et al., 2018, p. 12)

De esta comunidad creciente de investigadores, Margarita Valencia, la creadora de la maestría en Estudios Editoriales, ha sido una de las personas que ha dedicado parte de sus esfuerzos a estudiar el estado actual de la edición en nuestro país, enfocándose particularmente en la edición independiente. En un artículo de investigación publicado en 2018, la colombiana ofrece cuatro categorías de análisis para definir qué es la *edición independiente*, y así evitar caer en algunas trampas que el *capitalismo ecologista* suele tender para absorber este tipo de categorías. A saber: tipo de empresa, catálogo, público y lector. Así, seguimos a Valencia:

El análisis desde los cuatro elementos que propongo [...] despoja la cuestión de la edición independiente de la aureola de corrección política que la acompaña desde que nació, de su posicionamiento como héroe romántico al rescate de los libros, arriesgado David que se enfrenta al Goliat de los grandes grupos editoriales armado apenas de la voluntad férrea de un joven editor. (Valencia, 2018, p. 46)

Entonces, respecto a la empresa, lo más importante es su tamaño y el origen del capital económico que la constituye: una editorial independiente no puede pertenecer a un grupo empresarial; su capital debe provenir de quienes la manejan; y su tamaño, por ende, deberá ser el de una empresa pequeña o mediana. Respecto al catálogo, como ya lo abordamos con (Gallego, 2019), el eje de la cuestión sería la bibliodiversidad. En Colombia, para el 2008, se fundó la Red de Editoriales Independientes Colombianas (REIC) cuyo objetivo era visibilizar y dar impulso a la edición independiente en el país:

Esta iniciativa logró reunir inicialmente alrededor de 30 editoriales unidas por la bibliodiversidad y la necesidad de hacerle saber al país que las editoriales independientes existen y que, gracias a su labor, los escritores colombianos tienen la oportunidad de divulgar el valor de su inspiración. (Alianza Internacional de Editores Independientes, s.f.)

No obstante, como señala Martín Gómez (2014), de esta iniciativa no se siguió necesariamente la apertura de una bibliodiversidad en el campo editorial colombiano: “A juzgar por lo que la edición viene publicando en Colombia, es posible decir que hasta ahora su apuesta por el descubrimiento de nuevos valores en general ha sido muy tímida” (p.26). Sin embargo, en lo que corre desde la publicación de este estudio, Margarita Valencia considera que las cosas vienen cambiando positivamente gracias a las editoriales *emergentes*. Esas que crecen en los “bordes” de la edición independiente como proyectos de “micro-edición” o “edición artesanal”, aquellas que producen apuestas inusuales, riesgosos “suicidios comerciales” para los grandes grupos.

Finalmente, para que la edición sea independiente requiere de la formación de públicos *específicos*, lo que implica un deslinde de la idea de público anónimo que dominó la industria editorial a lo largo del siglo XX. Es decir, cualquier proyecto editorial que verdaderamente enarbole lo *bibliodiverso* construirá, como consecuencia inmediata, consciente o inconscientemente, su oferta sobre el terreno de la *diferencia* y, por ende, sus productos no estarán habilitados para la circulación masiva. Así, la edición independiente nos habituaria (como públicos) a un tipo de productos literarios complejos, los cuales exigen competencias interpretativas igualmente complejas. En otras palabras: la edición independiente sería sinónimo de públicos exigentes. Con todo, el gran reto que afronta la edición independiente es, precisamente, construir este tipo de públicos, sobre todo si tenemos en cuenta que en Colombia se pasó rápidamente de la alfabetización a la promoción del libro, sin que esto estuviese necesariamente relacionado con una búsqueda por desarrollar habilidades comprensivas.

No sobra decir que, por lo menos hasta el 2016, la edición independiente en Colombia no es precisamente la empresa cultural más exitosa. Según el estudio realizado entre 2014 y 2016 por *Lado B* (por encargo del Ministerio de Cultura): *Diagnóstico y propuestas para el fortalecimiento del ecosistema del libro en Colombia*, con el objetivo de cartografiar el estado de la producción del libro en el país, se concluyó que:

El mercado editorial colombiano está muy concentrado: a pesar de que las editoriales de origen colombiano (que no tienen financiación extranjera) representaban en el 2015 el 27% de todas las empresas del sector, sus ventas representaron solo el 3.8% del total medido en montos y el 4.9% del total medido en ejemplares. Las 119 empresas con capital extranjero

que venden libros en el país son el 73% del sector y se llevan el 96.3% del monto total de ventas. (Lado B, s.f., p. 1)

Ahora bien, un caso que ayuda a comprender la particularidad de los proyectos editoriales emergentes en el país es Ediciones Vestigio. Este proyecto, dedicado a la comercialización de literatura “periférica”, fue fundado en marzo del 2018 por el bogotano Diego Cepeda y el pastuso Rodrigo Bastidas, y pensado por Diego con una intención clara: abrir un nuevo espacio, inexistente hasta entonces dentro del mercado nacional, a cierto tipo de narrativas excluidas como las que se exploran y se construyen en la ciencia ficción, el bizarro, la literatura extraña o la experimental. Según el bogotano: “Nuestro proyecto editorial, como se evidencia desde el mismo nombre, busca mostrar vestigios, obras literarias que han sido ignoradas debido a su capacidad de retar al canon literario y que han terminado perteneciendo a una periferia del mundo literario y editorial” (Deysi Benalcázar, 2019, p. 90). Así, su trabajo es el de un coleccionista de lo *extraño* que va recogiendo meticulosamente lo que pulula en los bordes; o como le gustas pensarlo a Rodrigo: *lo que produce nuevos pliegues, que apuntan hacia nuevas formas narrativas y experienciales del mundo*. Esta visión del trabajo editorial no es fortuita, posee marco teórico y fuertes referentes culturales, entre ellos el vasto relato conceptual de Gilles Deleuze y Félix Guattari, Mark Fisher y sus futuros perdidos, Nick Land y el aceleracionismo, los mundos ballardianos, la teratología, el cine giallo o el terror corporal de David Cronenberg. Además, su labor es doblemente compleja en la medida que no solamente buscan elaborar un catálogo de literatura extraña, sino construir un movimiento cultural: una producción y un público local prácticamente desde cero, puesto que en Colombia estos géneros literarios no poseen tradición. De esta producción local ya son claros referentes los bogotanos Camilo Ortega (1990), Karen Reyes (1995) o Luis Carlos Barragán (1988).

Por otro lado, no desean llevar su trabajo al mainstream nacional, más bien, por el contrario, se quieren alejar de él: “No estamos interesados en pertenecer a las grandes cadenas [de librerías] por varias razones, pero principalmente porque al ser independientes buscamos un público distinto” (Benalcázar, 2019, pág. 93). Prefieren trabajar sobre los límites: “[...] recuperamos y creamos remanentes de literatura periférica” (*Ediciones Vestigio - Editorial independiente colombiana*, 2019). Tanto así, que ni siquiera les interesa reproducir las estructuras genéricas clásicas de la ciencia ficción, aquellas de la *Golden Age*, por ejemplo. La búsqueda de los editores apunta hacia una oferta cultural *híbrida*, como el mismo concepto que Bastidas (2019) desarrolla sobre la ciencia

ficción latinoamericana, donde el género no queda circunscripto a la sensibilidad tradicional de las naves espaciales y la tecnofilia, pero tampoco anquilosado en la tropicalización o criollización.

Asumir el suicidio comercial, entonces, exige alternativas de financiamiento. El capital requerido para que el proyecto se sostenga es gestionado de diversas maneras. Por ejemplo, Vestigio emergió, en parte, gracias a la beca IDARTES: un estímulo económico ofrecido por la Alcaldía Mayor de Bogotá con el objetivo de apoyar a la puesta en marcha, fortalecimiento o finalización de proyectos artísticos en la capital. Otra estrategia económica desarrollada por los editores se relaciona con la permanencia dentro de los límites de la producción artesanal: tiradas cortas y un meticuloso seguimiento de las diferentes fases de producción. Así, Diego y Rodrigo se dividen el total de las tareas entre los dos: Diego como traductor, editor, diagramador, distribuidor, y encargado de *Facebook* e *Instagram*; Rodrigo, la cara más pública del proyecto, se encarga de *Twitter*, del contacto con medios de comunicación, también es editor, lector y corrector. También, desde el 2019, crearon una página web para el proyecto, desde la cual se puede acceder al catálogo y realizar compras de manera virtual. Y finalmente, crearon una plataforma de mecenazgo en el sitio web *Patreon* que hace énfasis en la necesidad de la construcción del proyecto en términos familiares:

Proponemos, por eso, una comunidad por suscripción para que nuestros lectores sean cada vez más cercanos. Al estar en ella, podrás acceder a contenido exclusivo como noticias, entrevistas, videos y relatos mensuales que solo estarán disponibles para la comunidad de Patreon. (Ediciones Vestigio, 2019)

Ahora bien, más allá de los retos económicos, los editores están concentrados en conformar una oferta cultural bien delimitada y a su vez hacerse a una base de lectores que lo estimulen y lo promuevan. Respecto al tipo de lectores que empiezan a consumir su oferta, Diego anota:

Gracias al manejo de redes hemos visto que generalmente son personas un poco más jóvenes (de los 17 a los 35 años), aunque en realidad no apuntamos específicamente a un rango de edad o de gustos literarios. Consideramos que nuestro lector ideal es aquel que desea encontrar nuevas opciones de literatura de buena calidad que no buscan repetir temas

o estilos como el de la literatura realista, que, si bien apreciamos, también consideramos que no debe ser la única opción disponible. (Benalcázar, 2019, p. 93)

La toma de posición dentro del campo editorial por parte de los editores de Vestigio es muy clara, tal y como lo manifestó Diego en la última Fiesta del Libro y la Cultura de Medellín (2023). El 12 de septiembre, en una de las *Charlas de la tarde* programadas en el Jardín Botánico llamada *Cuando las editoriales independientes desafían la censura*, las editoras Carolina Rey (Rey Naranja Editores), Diego Cepeda (Ediciones Vestigio) y Marco Sossa (La Valija de Fuego) conversaron precisamente en torno al problema de la concentración del mercado editorial, y sobre cuáles eran esas posibles alternativas a este problema. Según Diego y sus colegas, más allá de *luchar en contra* de los grandes grupos, se trata de darles la espalda; entretejer su propia red de producción y consumo. Se trata de reivindicar las comunidades de lectores, generar espacios que vinculen; fomentar y alimentar la comunidad y crecer en conjunto. Con estos objetivos en mente, han logrado desarrollar una serie de estrategias de producción, y también de mercadeo digital, a través de las cuales buscan acortar la brecha entre productores, intermediarios y público.

No obstante, antes de abordar con más detalle esta cuestión, es necesario dar cuenta de la delimitación formal de Vestigio, para entender cómo organizan su catálogo. Dar cuenta de esto es pertinente en el sentido que, siguiendo a Gómez (2014), en la edición independiente, una definición coherente de la línea editorial, organizada por colecciones o sellos y una publicación regular, son factores que influyen en la posibilidad de que estas empresas se puedan consolidar y pensarse como proyectos a mediano e incluso a largo plazo. Y esta sería una de las virtudes de Ediciones Vestigio.

### ***3.3.1 La forma del proyecto***

Nigredo, Albedo, Rubedo y Teratoma son los nombres (extraídos de la tradición alquímica) que reciben las cuatro colecciones que componen a Vestigio, y que junto al sello Puro Pássaro, a grandes rasgos, componen la geometría literaria del proyecto. La primera, Nigredo, está compuesta por obras pertenecientes al bizarro, escritas en su mayoría por extranjeros y obviamente traducidas al español “colombiano”. Por otro lado, Albedo, está centrada en el *new weird* latinoamericano, que en términos del bogotano: “[es] un género heredero de Lovecraft que mezcla fantasía, ciencia ficción y terror, y que está en auge en América Latina gracias a escritores como Alberto Chimal,

Ramiro Sanchiz y Mike Wilson” (M. C. Semana, 2019). La colección Rubedo podría ser una síntesis de las dos anteriores, con la particularidad de que está centrada únicamente en la producción colombiana, mientras que Teratomo es la sección dedicada como un sentido homenaje al *pulp*, el lugar donde años atrás nuestros editores se iniciaron en el mundo de la no-realidad. Y finalmente Puro Pássaro: el resultado de una alianza con la Embajada de Portugal y la Cátedra Fernando Pessoa. Este sello está dedicado a la edición bilingüe de poesía en lengua portuguesa.

También, la reivindicación de la figura de la mujer como autora es otro de los grandes segmentos que trazan la geometría de Vestigio. Sobre esta cuestión, Diego Cepeda comenta:

[...] regalaría la literatura que están escribiendo las mujeres tipo la última novela de Fernanda Trías que se llama *Mugre rosa*, el Zen'nō de Karen Andrea Reyes; lo que está escribiendo Mónica Ojeda, Mariana Enríquez, Samanta Schweblin. Son autoras que más allá de esa marca de que son mujeres, son grandes escritoras y sí se les notan en su escritura un punto de vista completamente distinto a lo que escribiría un hombre, lo que nos permite descolonizar el lenguaje y leer el mundo de otras maneras. (Bibliotecas Comfama, 2021)

Finalmente, y no menos importante: el trazo sobre la materialidad del libro. El catálogo está completamente ilustrado por artistas colombianos y su lugar dentro del proyecto no es menor, incluso sus nombres figuran en la parte inferior de la portada. Al respecto, Rodrigo Bastidas nos comenta:

[Como editorial] nosotros nos cuidamos; cuidamos al autor, cuidamos al libro, cuidamos la edición: intentamos ser muy prolijos. Por ejemplo, los libros tienen portadas de ilustradores que nosotros contratamos, no solamente para hacer una portada sino para hacer ilustraciones internas [...]. Este tipo de pequeños detalles que nosotros intentamos poner en los libros, son detalles que intentan, también, acercar al comprador a que quiera adquirir el libro y a darle ese valor de libro objeto (24.10 (11hrs) Ediciones Vestigio, 2020, pt. min26-31seg).

**Figura 1***El Gusano (segunda edición)*

*Nota.* La primera ilustración corresponde a la portada del libro; las dos siguientes están dentro del texto, y son creaciones del mismo autor de la novela, Luis Carlos.

Con esta labor se busca hacer énfasis en el gusto por el formato tradicional del libro, al tiempo que producir una estética distintiva dentro del mercado, que, de nuevo, refieren a una estrategia de familiarización, o de distinción desarrollada por la editorial. Al mismo tiempo que, entendiendo que el tipo de textos que producen está estrechamente relacionado con el mundo cinematográfico, han hecho de la ilustración uno de los pilares fundamentales del proyecto. Y, aunque esto implique un aumento en los costos y en el tiempo de producción, es un reto que se asume con determinación, puesto que los textos están cargados de imágenes muy potentes, y la ilustración permite reforzarlas, además, van dotando de personalidad gráfica al proyecto. En el caso de la segunda edición de *El Gusano* (2021), me resultó especialmente sugestivo que, durante la Asamblea de Lecturas dedicada a la novela del bogotano, las ilustraciones del libro fueron parte importante de la conversación en torno al trabajo: desde la pregunta por cuál fue la técnica empleada por el artista, hasta el comentario de un joven que declaró a la representación de *El Pájaro* (Figura 4) como una herramienta útil para comprender mejor quién era aquél guerrillero extraño que se había fusionado con muchas aves.

Así pues, quienes llevan el volante en Ediciones Vestigio trazan segmentos claros que van delimitando y dando forma, a través de sus colecciones, al conjunto de discursos y prácticas que lo constituyen. En estas colecciones están plasmadas las especificidades de los gustos literarios de nuestros dos editores, tanto como sus disposiciones políticas respecto al quehacer profesional y el autorreconocimiento como agentes culturales capaces de promover y respaldar cierto tipo de literatura difícil de vender.

### 3.3.1 *Las estrategias digitales*

Como mencioné anteriormente, Vestigio es un proyecto de corta trayectoria, inaugural de un espacio mercantil inexistente dentro del país, y un agente productor de literatura extraña (sin tradición nacional), que tiene por objetivo construir un nicho de productores y consumidores locales. Así, cabe preguntarse cuáles son las prácticas concretas que permiten el desarrollo de dicho objetivo y cómo se relacionan con el uso de las redes sociales. ¿Cómo empezar a reivindicar las comunidades de lectores de las que hablamos más atrás? ¿Cómo propiciar espacios vinculantes? ¿Cómo crecer? En adelante escribimos sobre cómo las redes sociales ayudan, parcialmente, a resolver estas cuestiones.

En su último *post* de *Instagram*, realizado el 25 de abril del 2023, en el pie de foto figura:

¿Qué mejor manera de terminar mes que con el anuncio de una novela que nos encanta, con el impecable y oscuro trabajo de ilustración de Flecha Roja (@flecharoja)? Con esta portada les anunciamos que desde hoy comienzan las preventas de *Carcoma*, de Layla Martínez (@lay\_martinezvicente): una novela furiosa llena de sombras y venganza que se ha vuelto un hito, con más de cincuenta ediciones en España. (Ediciones Vestigio, s.f.)

Esta cita es representativa de la disposición que se incorpora a @edicionesvestigio a través de un “promotor de ventas” virtual, anónimo. Se trata de un ejercicio en el que se elabora una combinación entre un lenguaje claro y fluido: una retórica de la venta que busca persuadir, objetiva e impersonalmente, al seguidor de la valía de las obras literarias. No obstante, existen otro tipo de publicaciones en las que la intención no es directamente vender el libro, sino más bien acercar al

lector al proyecto. Así, se pasa rápidamente de los vendedores impersonales a los editores amistosos:

Desde el 6 al 10 de diciembre estaremos con nuestros libros en la Biblioteca Pública Virgilio Barco en La Vuelta, la tercera edición de una feria nacional de editoriales independientes que nos emociona muchísimo. Pásense y hablen con nosotros, que siempre es una alegría total vernos con nuestro público, y hablamos un poco acerca de literatura extraña, poesía portuguesa y macabros planes futuros. (Ediciones Vestigio, s.f.)

Entonces, podemos observar que Diego logra combinar homogéneamente dos formas de lenguaje aparentemente antagónicas. Por un lado, una voz que se comporta como autoridad literaria, capaz de ofrecer valiosos productos culturales y, por el otro, una voz que invita a compartir, a conversar amigablemente, a *hacer parte de*.

Otro aspecto para tener en cuenta dentro de la página de *Instagram* de Vestigio que da cuenta de la intención familiarizante de la misma es su sección de *reels*. A través de esta, por ejemplo, se nos revelan los rostros humanos que están detrás del proyecto, y de los autores que publican. También, se exponen los procesos propiamente productivos de la materialidad del libro: “El día de hoy les compartimos un vídeo de uno de esos procesos: el corte de los pliegos de impresión, que luego pasarán a ser doblados en cuadernillos a mano por el papel de alta calidad que estamos manejando” ((*Ediciones Vestigio (@edicionesvestigio, s.f.)*). Así mismo, emplean esta sección para dar a conocer cómo los artistas gráficos construyen las ilustraciones que harán parte de los libros. En síntesis, podríamos decir que los *reels* de Vestigio se van construyendo como un archivo audiovisual complementario a la sección de publicaciones, en los cuales se dan a conocer algunas de las relaciones públicas constitutivas del proyecto, al tiempo que la cara más técnica de la producción de los libros.

Ahora bien, y a propósito del formato audiovisual empleado por Vestigio, en su página de *Facebook* se puede encontrar el siguiente eslabón que acorta la distancia entre el editor, la producción, el consumidor y el autor: presentaciones vía streaming de los nuevos lanzamientos. Un ejemplo de esto podría ser la presentación del libro de cuentos *Traumatismo pancreático* del bogotano Camilo Ortega:

Esta tarde tendremos un evento que nos emociona muchísimo: estaremos junto con Hank T. Cohen (también conocido como Camilo Ortega y Metafisicoculturista) en el prelanzamiento de *Traumatismo pancreático*, el nuevo libro de nuestra colección colombiana que muestra un nuevo terror weird y bizarro acelerado y plagado de body horror y cine B. (Ediciones Vestigio, 2022)

En esta ocasión se retransmitió en tiempo real la reunión virtual entre Diego, Camilo y Stephany Méndez (autora de *Pájaros de mal agüero*) en la que conversaron largo y corrido sobre las motivaciones personales que guiaron su escritura (además, se abrió un espacio para responder a las preguntas formuladas por la audiencia). Con este tipo de trabajo en *Facebook*, no solo se le permite al público identificar a las personas que están detrás de los textos, conocer su lugar de enunciación, sus expresiones, formas de hablar y demás, sino también contextualizarlo respecto al tipo de literatura al que se enfrenta: línea editorial, referentes cinematográficos, estilos literarios.

El *Instagram* y el *Facebook* del proyecto cumplen adecuadamente con la función de dar a conocer el emprendimiento, tanto en su sentido artístico como político. Logran presentar a las autoras, y logran exponer, organizada y sistemáticamente (a través de breves reseñas), las obras literarias que se van sumando al catálogo. A través de un lenguaje claro y fluido desarrollan una interesante estrategia de mercadeo digital, y al mismo tiempo, generan una ilusión de familiaridad. Además, ensamblan el proyecto: ofrecen las máquinas, los rostros y las voces que agencian el trabajo.

Por otro lado, en sentido diacrónico, las redes sociales se convierten en archivo, en el cual podemos observar la coherencia de la línea editorial y el contenido de las colecciones y el sello Puro Pássaro a través del tiempo. También, podemos observar los eventos culturales en los que el proyecto ha participado —en eventos promovidos por políticas estatales, por ejemplo: la Fiesta del Libro en Medellín, o la Feria Nacional de Editoriales Independientes. Y no solo los espacios culturales en los que han participado, sino también los que generan: conversatorios (tanto virtuales como presenciales) con autores y referentes importantes de la ciencia ficción y las literaturas extrañas en Latinoamérica. De esto es un claro ejemplo el último *reel* (Ediciones Vestigio (@edicionesvestigio, 23-09-2023) que se grabó en La Valija de Fuego (Bogotá): una conversación entre Rodrigo, Ramiro Sanchíz y Erick J. Mota, siendo los dos últimos referentes importantes del género en la actualidad. En este sentido, a través de las redes sociales de Vestigio, podemos apreciar

cómo se ha construido la editorial y los esfuerzos positivos por dejar un registro de la *personalidad* del proyecto. Aquella que comienza con la formación académica y los gustos literarios de Diego y Rodrigo, continuando con las traducciones del primero, pasando por la creatividad de los escritores bogotanos y de las ilustradoras, hasta la creatividad de los autores extranjeros.

### **3.3.2 Rodrigo Bastidas: academia e imaginación**

Ahora bien, hasta el momento se ha dado cuenta del espacio que Ediciones Vestigio ocupa dentro del mundo editorial en el contexto nacional, de cuáles son sus propósitos y de qué manera trabajan sus editores en ellos. También, aunque de manera menos específica, de las dos personas que dirigen el proyecto: el bogotano Diego Cepeda y el pastuso Rodrigo Bastidas. Profundicemos un poco más en uno de ellos:

Rodrigo nació en 1979 en Pasto, Colombia. Ha dedicado la mayor parte de su vida profesional a especializarse e impartir cursos universitarios sobre literatura. Realizó su pregrado en la Universidad Nacional de Colombia en Estudios literarios, se recibió como magíster por la Universidad de Buenos Aires en Literaturas Latinoamericana y Española, y en el 2019 se doctoró en Literatura por la Universidad de los Andes, con una tesis centrada en la historia de la ciencia ficción colombiana.

Ahora bien, cabe resaltar que los trabajos académicos dedicados a la literatura no-realista son relativamente recientes. Para el caso de la ciencia ficción, por ejemplo, no fue sino hasta 1979 que Darko Suvin le dedicó al género una aproximación teórica consistente y exhaustiva en *Metamorfosis de la ciencia ficción*. Y para el caso específico de la ciencia ficción latinoamericana, sus abordajes teóricos resultan aún más recientes, e irónicamente, los primeros estudios fueron realizados, desde la década del noventa y principios de los dos mil, por academias estadounidenses. No obstante, como ya lo referenciamos en la primera parte de esta monografía, desde la segunda década de los dos mil, esto viene transformándose gracias al trabajo, por ejemplo, de Silvia Kurlat Ares. Esta investigadora argentina, junto a Rodrigo Bastidas, son precisamente los referentes de los cuales nosotros partimos para acercarnos a las discusiones sobre lo que pueda existir en la intersección entre ciencia ficción y el sujeto latinoamericano, por ejemplo.

A Rodrigo, sus labores dentro del mundo editorial lo han colocado en una posición relativamente mediática, de la cual ha logrado sacar provecho para reproducir los discursos

académicos que existen en torno a la ciencia ficción de una forma más coloquial o menos academicista. Por ejemplo, en su tesis doctoral (Bastidas, 2019), se propone demostrar que particularmente la ciencia ficción y específicamente la colombiana es una valiosa herramienta teórica que sirve para explicar el cambio histórico dentro de los paradigmas científicos, y que, en este sentido retrospectivo, nos podría ayudar a comprender mejor el estado actual de cosas y sus supuestos epistemológicos para encontrar alternativas prácticas a problemas específicos del contexto. No obstante, ante los medios reajusta su voz o así queda en evidencia en una entrevista realizada para la revista *Semana*. A propósito de su trabajo como compilador de ciencia ficción colombiana, Rodrigo dice en este medio:

La ciencia ficción no se queda en el grito de desahogo, si pensamos que ese grito se queda en la inmovilidad. La ciencia ficción imagina mundos y el hecho de imaginarlos, los convierte en posibilidades o en potencia de futuro. En realidad, lo que proponen los cuentos de esta antología son potencias de mundos posibles que se reconfiguran como ideas a futuro, como construcciones de deseos que tienen una realización dentro de lo literario, pero esa realización abre una puerta para que existan dentro del futuro. (Rueda, 2021)

Sus intervenciones dentro de los espacios mediáticos gravitan sobre la función social de la literatura. Rodrigo entiende la ciencia ficción no tanto como un género literario, sino más bien como un instrumento epistemológico y, por ende, político: “Lo que hace la ciencia ficción es una reflexión de qué es lo que ocurre en la actualidad. Esto permite no quedarse en el estatismo del hoy sino fluir y dinamizarse tanto en las transformaciones del pasado como en las posibilidades del porvenir” (A. Guzmán. *El Colombiano*, 2022). Al igual que Silvia Kurlat, Rodrigo Bastidas defiende con insistencia la pertinencia del tipo de literatura en el que la ciencia se comporta como el eje de la construcción narrativa para explicar críticamente el carácter histórico de nuestros problemas como sujetos latinoamericanos y, más allá de la problematización retrospectiva, también para reactivar los debates sobre el futuro, ciertamente, con un fuerte tinte utópico:

Creo firmemente que actualmente la cf es el género ideal con el cual la crítica activa tiene un efecto más certero, porque nos construye como sujetos que piensan como comunidad y porque auguro que se convertirá en la estructura literaria que, en Latinoamérica, permitirá

repetir que *en nuestro caso es encuentro* [énfasis colocado fuera del texto]. (Bastidas, 2019, p. 160)

Rodrigo ejecuta doblemente el trabajo de productor de conocimiento altamente especializado sobre la ciencia ficción latinoamericana, al tiempo que el de actor bisagra entre el reconcentrado capital científico derivado del mundo académico y un público no especializado. Este ejercicio, en buena medida, encuentra legitimación y resonancia gracias a su identificación con la imagen de una autoridad científica adscrita a una institución educativa prestigiosa y también con la de un promotor cultural que acumula importantes logros. Como ejemplo particular de su consagrada imagen tenemos la publicación en el 2021 de la antología de cuentos de ciencia ficción latinoamericana, *El tercer mundo después del sol*, compilada por él y publicada por Planeta, específicamente por el sello editorial Minotauro. Sobre la importancia de este logro, comenta:

Este sello editorial, que ahora es de Planeta, nace en los años 50 con uno de los más importantes editores latinoamericanos que ha existido, Francisco, Paco Porrúa, que construye a Minotauro como la primera editorial de ciencia ficción en la región. Esta editorial se convirtió en una especie de ícono continental porque gracias a ella pudimos tener acceso a los grandes autores de ciencia ficción. Ursula Le Guin, Philip Dick y William Gibson formaron parte de este sello, y el hacer parte de Minotauro permite sentar una especie de participación política de América Latina dentro de la construcción del género de la ciencia ficción. (Rueda, 2021)

Así, desde Colombia, se podría decir que Rodrigo Bastidas se ha convertido en un importante referente teórico de la ciencia ficción latinoamericana y particularmente de la colombiana, al tiempo que, en un importante promotor cultural, cuyo encargo es persuadir de la pertinencia de entrar en los mundos de la ciencia ficción.

A modo de síntesis, muestro cómo Ediciones Vestigio trabaja en un proyecto editorial con una carga política importante, que se opone a la producción hegemónica de la literatura. Su búsqueda va más allá del mero interés económico: subordina el fin mercantil al fin cultural. Los discursos que lo atraviesan devienen en sentido común: los objetos culturales y su materialidad se constituyen como el eje rector de la experiencia social que enfatiza, sobre un ecosistema editorial

relativamente saludable (pero de corto alcance) y a través de diferentes estrategias prácticas y retóricas, en la necesidad de pensar y actuar de acuerdo a principios políticos divergentes a los dominantes dentro del campo económico: apostar por formas de producción artesanal; sostenerse sobre valores familiares; reconsiderar el concepto de futuro; incorporar nuevas voces que permitan descolonizar el lenguaje y dar cabida a nuevas narrativas dentro de la ciencia ficción, y entender el género como una herramienta teórica válida para comprender la complejidad del presente y la posibilidad de imaginar el futuro

Así mismo, los agentes sociales que actúan en resonancia con este, Diego y Rodrigo, acorde al complejo capital cultural e intelectual que poseen, lo moldean como un proyecto radicalmente construido desde la periferia y para la periferia. Aunque, cabe mencionar que uno de ellos, Rodrigo Bastidas, busca constante y afirmativamente abrirse a nuevos públicos, expandir esa frontera, ampliar la periferia a través de la divulgación mediática. Su participación en espacios culturales dedicados a la ciencia ficción y las literaturas extrañas es de mayor alcance y regularidad. A lo largo de esta indagación he realizado un seguimiento sobre su actividad cultural, y he advertido que participa de o construye encuentros entre autoras, académicos y público en general, incluso participa dentro de actividades de divulgación en el canal de *YouTube* “Esteroscopio”. En suma, Rodrigo no solo es un académico experto en ciencia ficción, es, además, una persona que confía plenamente en el potencial político de las expresiones culturales.

### **3.4 Puntos de convergencia y retos**

Tanto Ediciones Ayarmanot como Ediciones Vestigio nos permitieron profundizar en el problema de la edición independiente. En los dos casos hemos conseguido constatar los supuestos teóricos que abrieron la discusión sobre los proyectos verdaderamente independientes. A saber: los dos proyectos son pequeñas empresas y no están vinculados a ningún grupo empresarial; entran en resonancia sobre una base disonante respecto a las convenciones hegemónicas del campo editorial, lo que se traduce principalmente en la preponderancia de los objetos culturales sobre los fines económicos; surgieron sobre la necesidad de abrir nuevos espacios que permitieran inaugurar o dar continuidad a las relaciones de producción y consumo de narrativas bibliodiversas; se construyen a partir de relaciones sociales basadas en la amistad o en todo caso sobre el interés común de controvertir el *statu quo* y, debido al tipo de literaturas en las que se especializan, los dos requieren

de públicos exigentes. Además, con base en nuestro primer momento teórico, podríamos aseverar que el trabajo realizado por estos editores encuentra anclaje en las discusiones sobre la función del arte en la época moderna, su condición bajo la reproductibilidad técnica y sus posibilidades profanas basadas en la fuerza crítica de sus apuestas, tanto en su forma como en su contenido (Puerta, 2015). La edición independiente es una muestra de ello, y específicamente las editoriales Ayarmanot y Vestigio.

Por otro lado, ambas apuestas editoriales resuenan en lo que refiere a visiones del mundo que el campo de la ciencia ficción ha construido hasta el presente, y desde mi perspectiva, sobre todo el que hace énfasis en el utopismo político. Las políticas editoriales de los dos proyectos permiten entrever una fuerte ansiedad respecto a la necesidad de imaginar futuros alternativos al que la inercia de nuestro presente parece arrastrarnos. Alternativas en las que los espacios horizontales, los valores comunitarios y la celebración genuina de la diferencia, emergen tímidamente como los elementos micropolíticos fundamentales de cualquier idea de futuro.

Así mismo, son una muestra representativa de un fenómeno que en la actualidad resulta saludable para la ciencia ficción escrita desde nuestros contextos nacionales y sus posibilidades transnacionales. Históricamente, la ciencia ficción regional, al constituirse como una expresión artística de nicho sin incidencia en las industrias culturales, no trascendía las fronteras nacionales. Sin embargo, con el boom de la edición independiente ha logrado establecer puntos de intercomunicación entre los diferentes países de habla hispana. Esta actividad cultural ha propiciado un espacio dentro del cual se facilita la internacionalización de la producción local, y al mismo tiempo, un espacio que posibilita diálogos independientes más amplios y consistentes sobre las obras y sus autores. Aunado a esto, desde que la pandemia intensificó las redes hiperreales, los puntos de encuentro a través de las videoconferencias también han permitido el aumento de los diálogos entre especialistas, escritores e instituciones culturales.

No obstante, son proyectos embrionarios y únicamente el tiempo nos dirá cuál es el alcance de este impulso cultural. De momento, hemos identificado que, en el caso de Ediciones Ayarmanot y la mujer que está detrás de él, Laura Ponce, el futuro de la empresa no está muy claro. Esto se debe, fundamentalmente, al sobreesfuerzo que representa trabajar de manera aislada en un proyecto como este, y a la incertidumbre constante que suscita el panorama económico en Argentina. Por otro lado, en el caso de Ediciones Vestigio, el horizonte resulta más alentador, aunque la edición independiente represente una porción muy pequeña de la venta de libros en el contexto colombiano.

Diego Cepeda y Rodrigo Bastidas han sacado provecho de políticas culturales estatales, y han conseguido desarrollar estrategias de mercadeo digital a través de redes sociales. Asimismo, sus redes sirven para dar a conocer el porqué de las colecciones y el sello extranjero que constituyen el catálogo del proyecto. Lo que resulta muy pertinente, si se tiene en cuenta que la mayoría de las obras que publican no cuentan con tradición ni productora, ni de consumo en el contexto nacional.

#### 4. El caso de Axxón: *edición en bits*

Si de hablar sobre la historia de la ciencia ficción escrita desde Latinoamérica se trata, siempre nos encontraremos con relatos sobre la autoproducción. Es por esta razón que en este capítulo me devuelvo temporalmente para centrarme en el caso particular de Axxón. Este proyecto es un fuerte referente para el campo de la ciencia ficción argentina: marcó un cambio generacional, propició nuevas formas de concebir la interacción en torno a las obras literarias y, de manera embrionaria, abrió las discusiones sobre una ciencia ficción latinoamericana. Así pues, trato de establecer cuál fue el contexto nacional en el que Axxón emergió, cuáles fueron los acontecimientos que condujeron a los fanáticos del género a abandonar la autoproducción en papel para reapropiarse de los medios de producción cibernética. Además, indago por Eduardo Carletti, la persona que ha estado detrás del proyecto por más de treinta años, con la intención de conocer los anhelos, los conflictos, las frustraciones que invisiblemente, y de manera diferencial, se han plasmado sobre Axxón.

##### 4.1 Del fanzine al webzine

Aunque la historia del fanzine se remonta a la década de 1930 estadounidense, tal vez no fue hasta finales de la década del setenta que adquirió una profunda connotación de resistencia contracultural. Desde 1976 los valores estéticos y políticos promovidos por el movimiento subcultural del punk en Reino Unido encontraron en el fanzine una significativa estrategia política para experimentar el mundo de la cultura: “fanzines of the late 1970s fostered the *'do-it-yourself'* (DIY) production techniques of cut-n-paste letterforms, photocopied and collaged images, hand-scrawled and typewritten texts, to create a recognizable graphic design aesthetic” (Triggs, 2006, p. 69). Así, dicho diseño “reconocible” se constituyó como un lenguaje de resistencia en la medida que incorporó, a través de la afirmación autoprodutiva, caótica y artesanal, prácticas y valores críticos de la cultura hegemónica y las industrias musicales altamente profesionalizadas. En un sentido amplio, el *hágalo usted mismo* se ha configurado como vehículo de discursos y prácticas subculturales autoexcluyentes que, antes de aparecer en la esfera pública como grandes opositores culturales, prefieren mantenerse al margen (como minorías) de las instituciones y de los discursos legitimadores de los diversos campos artísticos.

En efecto, estas prácticas subculturales pueden considerarse contrahegemónicas, pero no necesariamente porque consigan transportar potentes mensajes “anticapitalistas” (que lo pueden hacer), sino más bien porque consiguen reapropiarse de los medios de producción cultural y reasignar sus condiciones de uso (Gregory Sholette, 2015). Es decir, en la misma práctica de la producción se coloca en entredicho la supuesta autoridad de *quién puede* producir arte, al mismo tiempo que se subvierten los roles tradicionales: la relación entre el autor (actividad productiva) y el consumidor (recepción pasiva) se transforma; se exige del consumidor un rol participativo dentro de la producción cultural: *hecho por fans para fans*. Además, transforma la función social del arte, pues según Stephen Duncombe (citado por Sholette, 2015), “al producir objetos baratos, multicopiados, operan en contra del archivismo y la exhibición fetichista del gran mundo del arte y el ánimo de lucro del mundo comercial” (p. 32). El *hágalo usted mismo* es formalmente un medio de producción democrático que no persigue fines lucrativos.

Esta aparente interpelación contracultural, donde la individualidad del sujeto se revitaliza, nuevamente nos conduce sobre la argumentación desarrollada en el primer capítulo de esta monografía sobre el sentido postautónomo de los campos artísticos y la idea del actor red: resulta pertinente preguntarnos por las diversas maneras en que las personas establecen y persiguen sus fines culturales, agenciando conexiones entre sí mismos y con otros agentes no-humanos. Así, me resulta interesante analizar las alianzas estratégicas resumidas en el fanzine, y las condiciones socioeconómicas de quienes las generan; comprender como se abre el flujo de determinados objetos culturales de manera subterránea en contextos donde el campo cultural esta dominado por redes mucho más fuertes, de alcance masivo y perdurable, tienden a cooptar sus posibilidades reproductivas. Así mismo, cabe preguntarse por cómo, gracias a estas alianzas, se empieza a gestar, en torno al fanzine, una tendencia subcultural capaz de ganar terreno dentro del campo literario e intelectual.

Entonces, para el caso argentino se puede rastrear la popularización del fanzine a finales de la década del setenta y principios de la década del ochenta bajo condiciones de cierta relevancia política. Gracias a la aparición de la revista *Fierro* en 1984, aunada a un contexto posdictatorial en el que los jóvenes buscaban alternativas a la escasez cultural causada por el régimen militar, y a la popularización del sistema de fotoduplicación, devino en una “avalancha” de fanzines que se conoció como la era de oro de la historieta en Argentina:

La vuelta de la democracia fue, con la euforia de la libertad y las movilizaciones por los derechos humanos y civiles, el ambiente propicio para la aparición de un número importante de revistas independientes autoeditadas, con un tono muy crítico sobre el pasado reciente y las limitaciones de la democracia. Jóvenes, y no tan jóvenes, participaron de una eclosión creativa, que rompió el silencio impuesto por la dictadura militar y que estuvo muy inclinada a la experimentación y a la renovación, las cuales -de alguna manera- acompañaban a Fierro, particularmente con su primer concurso y su suplemento Oxido dedicado a nuevos creadores. (Roberto von Sprecher & Jeff Williams, 2008, p. 3)

Sin embargo, el quiebre financiero de 1989, sumado a la apertura neoliberal de la década del noventa, la cual dio prioridad a la globalización de las industrias culturales estadounidenses ante los mercados locales, inauguraron nuevas dinámicas de consumo cultural en el campo de la historieta, pues empezaron a popularizarse los llamados *Book comics* estadounidenses y mangas japoneses (Laura Fernández & Sebastián Gago, 2012). Por otro lado, a esto hay que sumarle la rápida popularización de la televisión *pay per view* y el incipiente mercado de los videojuegos. Estas condiciones, progresivamente, transformaron los intereses culturales de las nuevas generaciones y sumieron a la industria nacional de la historieta en una profunda crisis, de la cual no comenzó a recuperarse sino hasta el inicio del nuevo milenio con las posibilidades de producción y circulación que ofrecía internet:

La nueva generación de historietistas argentinos surgió de la necesidad, editándose como fuera posible (en una realidad en que la industria se hallaba quebrada) y continúa haciéndolo hoy en día, en su paso a Internet, siendo que muchos de los autores que publicaban fanzines durante los noventa instauraron las propuestas recopilatorias online. (Caraballo, 2010, p. 4)

Aquellos autores que consiguieron un reconocimiento importante durante la década del ochenta abandonaron el país para continuar con sus carreras profesionales en el extranjero, mientras que la nueva generación de historietistas que empezaban su carrera como productores solo encontraron en el fanzine la posibilidad de continuar realizando su trabajo. Finalmente, con el comienzo del nuevo siglo y la denominada era digital, estos nuevos productores encontraron en los espacios digitales la posibilidad de abaratar aún más los costos de producción.

Así pues, la historia del fanzine en Argentina está intrínsecamente relacionada con la historia de la industria comiquera nacional y su progresivo empobrecimiento desde finales de la década del setenta. Bajo estas condiciones los fanzines aparecieron como estrategias, siempre provisionales e inestables ante las reiteradas crisis económicas y los intereses estatales de corte neoliberal, que buscaban mantener en circulación valores y prácticas culturales disidentes de las tendencias del consumo masivo. Así mismo, las personas que se dedicaban a la producción de fanzines encontraron (en el comienzo del nuevo milenio y gracias a la masificación del acceso a internet) la posibilidad de dar continuidad a los proyectos a través de los medios de comunicación digitales.

#### 4.2 Axxón en el cambio generacional

La década del ochenta fue clave en el crecimiento y la consolidación del *fandom* de ciencia ficción en Argentina. En 1982, mientras la dictadura militar daba sus últimos coletazos, a través de la revista de ciencia ficción *El Péndulo* se convocaba, mediante una carta firmada por Sergio Gaut vel Hartman, al círculo de lectores y escritores de ciencia ficción al primer encuentro del fandom nacional: “El 5 de febrero se organizó la primera reunión y se puede hablar de esta fecha como el inicio formal de las actividades del fandom argentino que continúa hasta nuestros días”. (Pestarini, 2012, p. 430)

De estas actividades se puede destacar la conformación del Círculo Argentino de Ciencia Ficción y Fantasía (CACyF). Esta asociación, sin fines lucrativos, fue creada con el objetivo de “nuclear” a los aficionados de la ciencia ficción en el país. Sus precursores estaban interesados en nutrir de manera amplia todo lo que culturalmente pudiese ser abarcado por el género; como figura en el primer boletín del CACyF publicado el 2 de abril de 1982 en la revista *El Péndulo*:

No queremos limitarnos exclusivamente al aspecto literario, aunque éste forme parte importante de nuestra actividad, sino estimular la pintura, el dibujo, la escultura, el cine, la artesanía, la historieta y toda otra expresión cultural relacionada, por supuesto, con la ciencia-ficción y la fantasía. (CACyF, 1982, p.1).

En dicho boletín se informaba que el 27 de febrero del mismo año se había celebrado exitosamente el primer encuentro del círculo, del cual se desprendieron nuevos encuentros y se

vincularon nuevos socios que, con el paso de las semanas, establecieron derroteros claros en cuanto se refería al propósito del círculo. A saber, convertirse en un vínculo de unión entre los aficionados al género dentro del país, mantener contacto con círculos similares en el resto de Latinoamérica y España y promover la fundación de círculos similares a nivel nacional.

A partir de estos fines se establecieron una serie de objetivos específicos que ofrecieron ritmo y continuidad a la actividad cultural de la ciencia ficción en Argentina, por lo menos hasta 1989. Entre 1983 y 1984 se crearon los primeros fanzines dedicados al género, que en su cresta más alta llegaron a ser más de diez. En algunos bares de la capital, periódicamente circulaban reseñas, relatos locales y extranjeros; se estimulaba, a través de premios como el *Más Allá*, la producción local; se recopilaban ilustraciones; también se construyeron espacios de divulgación, debate y ciclos de charla. En suma, se buscaba fortalecer los vasos comunicantes de la ciencia ficción, al mismo tiempo que abrirse sobre un público más amplio.

Sin embargo, como se mencionó anteriormente, debido a las tensiones políticas y económicas inherentes al contexto nacional, el proyecto cultural que se había fundado con el CACyF perdería impulso, casi hasta desaparecer. Para 1989 el renovado orden democrático no logró sostener las consecuencias de la inflación galopante que desde 1975 aceleraba vertiginosamente, derivando en la crisis hiperinflacionaria más acusada de la historia del país. Al mismo tiempo, como consecuencia de los sobrecostos en los materiales de producción, el florecimiento de los fanzines rápidamente entró en declive hasta prácticamente desaparecer.

Es en este contexto, en medio de la crisis y de las actividades culturales del CACyF, que surge *Axxón*: un fanzine digital (el primero de habla hispana) dedicado principalmente a la divulgación literaria de ciencia ficción, fantasía y terror latinoamericano. Fue creada por los argentinos Eduardo J. Carletti y Fernando Bonsembiante. La idea de crear un nuevo formato para la circulación de fanzines de ciencia ficción, según Carletti, tenía dos objetivos: primero, reducir lo más posible el costo de la producción, debido fundamentalmente a que los precios del papel y las fotocopias se habían disparado a niveles tan absurdos que hacían imposible la autogestión de la mayoría de los procesos editoriales independientes; y segundo: brindar acceso completamente gratuito al contenido de la revista. En la presentación editorial del primer número de la revista, Eduardo Carletti comenta:

Y sí, Axxón es otra revista de CF. Aunque Axxón venga en un diskette y se lea en una computadora, no deja de ser otra más entre muchas. Claro que Axxón tiene una ventaja: no implica más gastos para sus editores que el tiempo invertido en hacerla (que como todos sabemos, es algo que nunca se recupera). Axxón, en consecuencia, será un fantasma compuesto de electrones que se distribuirá gratis [...]. Si logramos despertar su interés como para que nos pida el próximo número, estaremos más que satisfechos. Y como todo esto suena extraño en una sociedad donde todo se paga, nos apresuramos a aclarar que todas, absolutamente todas las demás revistas de CF que se hacen por aquí sólo dan ganancias a los fotocopiadores y pérdidas a sus editores, aunque los lectores paguen por ellas. De modo que Axxón será una afortunada, ya que estará hecha de la misma manera que las otras —por pura afición, locura y tozudez—, pero no nos vaciará los bolsillos. (Carletti, 1989).

## Figura 2

*Tapa de la primera edición (1989)*



*Nota:* Recuperada del archivo web de Axxón en: Axxón Móvil ([axxon.com.ar](http://axxon.com.ar))

El 6 de septiembre de 1989 durante la entrega de los premios *Más Allá*, realizada en la Casona del Arte Foro Gandhi de la Ciudad de Buenos Aires, Eduardo Carletti llegaba al evento — con su computadora personal AT286 (para ese entonces, una de las primeras máquinas fabricadas para el consumo masivo)— con la intención de presentar ante el CACyF una novedosa “revista en diskette”. El número cero estaba compuesto por las secciones de la editorial, Semi-ficción, Bestiario, Ficciones, Correo y Anticipos. En la editorial, Carletti explicitaba cuáles eran las motivaciones que impulsaban su trabajo: la estigmatizada visión de la ciencia ficción como “género menor” dentro del campo cultural, el fracaso comercial de los proyectos editoriales nacionales dedicados al género y la profunda crisis económica, que impedían que la producción local tomara carrera. Haciendo hincapié sobre la necesidad de consolidar una ciencia ficción nacional, Carletti buscaba ofrecer una plataforma de trabajo que permitiera dinamizar el circuito de producción/consumo. El argentino fijaba una meta: “Axxón quiere vaciar los estantes polvorientos y los cajones estériles y ‘vender’ la ciencia ficción nacional. Y ‘vender literatura’, en estos castigados rincones del mundo, se traduce a lograr que alguien pueda apreciarla” (Carletti, 1989b). Carletti y su grupo de trabajo querían dar continuidad a los objetivos propuestos, casi una década antes, por el CACyF: vincular a los aficionados de habla hispana y fortalecer la producción nacional.

La aparición de Axxón marcó el inicio de una nueva y prometedora etapa dentro del campo de la ciencia ficción en Argentina que, respecto al campo económico nacional, obtuvo un grado más alto de independencia y autonomía, aunque esto le costara cerrarse aún más sobre sí mismo. Porque, paradójicamente, en la medida que surgían nuevas revistas informáticas que, siguiendo los pasos de Axxón, y prescindiendo del papel, permitían atravesar fronteras y enriquecer diálogos locales, al mismo tiempo se perdía de vista que existía un reducido número de personas que podían acceder a los medios informáticos de producción/consumo.

Axxón también surgió como una doble respuesta a las condiciones del campo cultural en Argentina. Por un lado, heredera de los objetivos del CACyF, buscaba reconocimiento dentro del campo cultural, negociando con los discursos hegemónicos que cerraban las puertas del mercado a la ciencia ficción (y sobre todo a la local), porque supuestamente escaseaba en valor simbólico. Y por el otro lado, heroicamente, buscaba convertirse en la piedra de choque que detonara este ascenso dentro del campo.

#### 4.2.1 *Eduardo Carletti: el maquinista*

Eduardo J. Carletti nació el 17 de abril de 1951 en Buenos Aires, Argentina. Su vida profesional hasta 2020, año en el que se jubiló, transcurrió entre empresas de geofísica, vuelos internacionales, computadoras, programas informáticos y la docencia en el área de la robótica. Por otro lado, paralelamente a su quehacer profesional, se desempeñó como escritor de ciencia ficción, editor y director de Axxón.

Eduardo nos cuenta que su amor por la literatura y particularmente por la ciencia ficción se remonta a su infancia, a los años en los que su madre le contaba cuentos, o le regalaba los ejemplares del Séptimo Círculo —esa colección dirigida por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares— donde figuraban, además de relatos policiales, algunas producciones de ciencia ficción. También, gracias a su hermana mayor, quien era fanática de *El Eternauta*, del argentino Héctor G. Oesterheld. Ella solía comprar periódicamente las tiras y compartirlas con él. Eduardo Carletti comenzó a escribir cuentos de ciencia ficción desde 1976, pero no fue hasta en la década del ochenta que se decidió a publicarlos gracias a la nueva agenda cultural que El Péndulo había inaugurado en su momento. Durante este periodo hizo parte activa como socio y creó fuertes lazos de amistad dentro del CACyF:

Hacíamos muchas actividades; no trajimos a Borges, pero trajimos a Bioy Casares, tenía 91 años cuándo vino; trajimos a la esposa de Oesterheld: Elsa Sánchez, estuvo ahí charlando con todos; trajimos dibujantes famosos de Argentina. Después, había escritores como Gardini, Pablo Capanna, estaban directamente en el grupo, venían y se reunían con nosotros directamente; Angélica Godorisher. (E. Carletti, P.5)

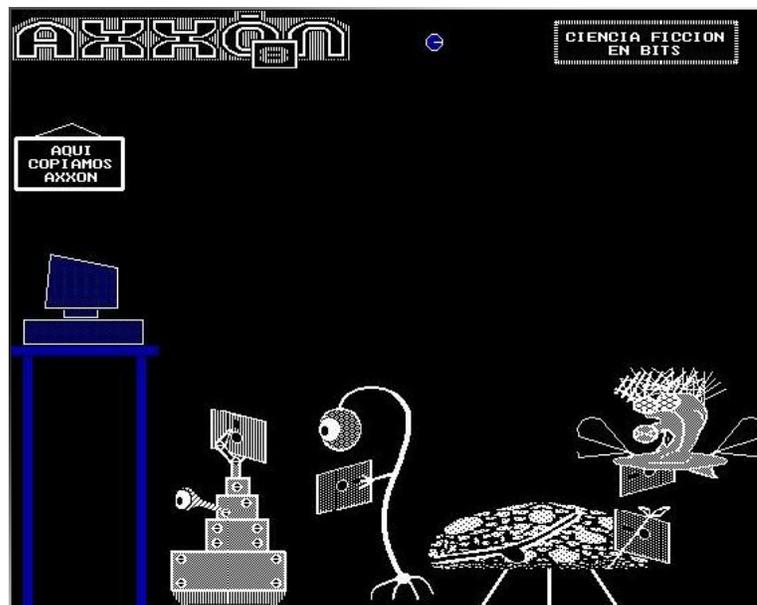
Estos fueron fuertes años de actividad cultural en torno a la ciencia ficción, pero, como se mencionó anteriormente, a partir de 1989 no se generaría un fenómeno cultural con una fuerza semejante a la de esta década, en adelante los espacios de reunión y las actividades culturales entrarían en declive. Con todo, Eduardo, junto a su amigo el ingeniero de sistemas Fernando Bonsembiante, imaginaron un proyecto para Argentina que ya existía en Estados Unidos (el único), un *e-zine*. Así, a partir de sus conocimientos en cibernética construyeron en un plazo de seis meses el programa soporte de la revista a la que, incluidos tres amigos más decidirían llamar Axxón,

principalmente porque el formato del programa sólo permitía emplear cinco caracteres. También, porque la noción de “axón” (tomada de la biología), como proceso comunicante les sedujo, y porque el término evocaba el significante “acción”. Entonces, y superados los retos técnicos y formales de la revista, el 6 de septiembre de 1989 fue publicado el primer número de la revista.

En sus primeros años, Axxón fue grabada en disquetes. Una de las opciones que tenían quienes estaban interesados en la revista para acceder a su contenido era reunirse en un bar de Buenos Aires con Carletti, a quien le entregaban un disquete en blanco, el cual, una semana después, en el mismo punto o vía encomienda, les devolvía con el contenido de la revista grabado. También existía la posibilidad de obtener el contenido yendo a uno de los puntos de distribución dispuestos por la revista —generalmente comercios de computadoras— que Carletti previamente surtía: “Entonces, todos los meses caminaba el centro de Buenos Aires, caminaba 50 cuadras repartiendo disquetes. Bueno, esa fue la época en la que muchas de las cosas eran así: a pulmón” (E. Carletti, conversación personal, 26 de junio de 2023)

### Figura 3

*Tapa de la octava edición (1990)*



*Nota.* Para apreciar la animación ingresar a: [Axxón 8 - animación inicial](#)

Por otro lado, y desde sus afectos, fueron tiempos en los que el trabajo constante, la amistad y la colaboración desinteresada fueron convirtiendo a Axxón progresivamente en una revista prestigiosa dentro del campo de la ciencia ficción:

De pronto, llegó el momento en el que teníamos 52 distribuidores en toda América: doce o quince estaban afuera, el resto aquí en Argentina. Cómo decía Rodolfo (difunto amigo, precursor de la revista): “Axxón llega hasta donde usted la lleve”. O sea, era una frase que a él se le ocurrió decir en un momento, y que dijimos: “Está perfecta” Porque la revista no la teníamos que llevar nosotros; la llevaba la gente: un amigo que se la daba a otro amigo, la copiaba... y así. (E. Carletti, conversación personal, 26 de junio, 2023)

Esto ocurrió durante la primera mitad de la década del noventa: los años más excitantes y de mayor relevancia para la revista. El programa que permitía la ejecución de texto, animaciones e ilustraciones en los ordenadores, y los nuevos dispositivos portátiles que facilitaban el almacenamiento y la reproducción de los números, eran recibidos por el fandom con optimismo y entusiasmo, puntualmente, mes a mes. Además, estos números eran transportados a diversos países por los seguidores más entusiastas de Axxón. A los editores les interesaba dejar constancia del éxito internacional del proyecto: “¡Nos estamos desparramando por todo el mundo de habla hispana! [...] la meta principal de Axxón es propagarse; difundiendo, valorizando, impulsando la obra de decenas de creadores que de otro modo [...] no verían su obra publicada.” (Carletti, 1990). Además, en la sección de correos de los primeros números quedaron registrados comentarios, halagos, propuestas y quejas provenientes de Chile, España, México, Venezuela, Uruguay. Por ejemplo, en el número 4, un entusiasta lector se pronunciaba en la sección de cartas:

No. No se esperen una lluvia de aplausos porque hay cosas que NO me gustaron. Vengo leyendo y escuchando un montón de cosas. Que la revista “electrónica” es una cosa nueva, que se desparrama como incendio en un bosque, que la están metiendo en las redes de informática, que salieron por todos lados, Fierro, Compumagazin, Página 12, que esta revista está haciendo un montón de cosas renuevas. Bueno, será cierto, pero... ¿qué hay del contenido? (Axxón, 1990)

En efecto, la revista aparecía en medios ajenos a los circuitos de la ciencia ficción. Los medios de comunicación tradicionales como diarios, la radio y la televisión, cubrieron con interés la actividad cultural de Axxón. Por otro lado, cada septiembre los colaboradores de Axxón organizaban fiestas masivas para celebrar el cumpleaños de la revista, en las que, según el director,

llegaron a participar hasta cuatrocientas personas (en un solo evento). Además, Eduardo Carletti nos comenta sobre los relatos que le llegaban al correo electrónico:

Cuando empezó la facilidad de enviar los cuentos en formato informático, o sea, versión Word Perfect, los cuentos llegaban a chorros. [Durante estos años], cuando nosotros teníamos continuidad y salíamos una vez por mes: publicábamos veinte cuentos y teníamos, no sé, 250 por revisar. (E. Carletti, conversación personal, 26 de junio, 2023)

No obstante, la acelerada evolución de los dispositivos electrónicos y del mundo informático, aunado a la “americanización” del horizonte cultural en Argentina y al debilitamiento institucional del CACyF, provocaron el decrecimiento del fulgor subcultural detonado por Axxón. La expansión de la esfera informática y cultural, a nivel global, refrenó abruptamente el éxtasis del *novum* ofrecido por la revista: constantemente aparecían nuevos dispositivos electrónicos y programas informáticos, y se expandían la oferta de cómics estadounidenses y mangas japonés y, a la par, el mundo de los videojuegos comenzaba a tomar impulso. Además, ya desde 1995 aumentaban las tensiones conflictivas al interior del fandom: Carlos Gardini, uno de los autores más reconocidos de ciencia ficción en Argentina, después de perder el premio Más Allá ante un rival que él consideraba indigno de competir por el galardón, señaló al jurado (constituido por socios del CACyF) de tramposo porque, según él, su rival era amigo de los integrantes del jurado; por otro lado, Axxón rivalizaba con otras revistas como *Neuromante* o *Samizdat*, y el mismo Sergio Gaut vel Hartman (quien en 1983 invitaba a “nuclear” el fandom), en entrevista con Axxón, se refería al CACyF así:

Nadie pudo evitar que el CACyF se llenara de locos, imbéciles y borrachos a quienes, por supuesto, les gustaba la cf. Sentía por entonces que para compartir mi gusto por la cf [...], había que pagar un precio muy alto: soportar los delirios alcohólicos de Fuláñez, la manía persecutoria de Mengáñez y la mórbida estupidez de Perengáñez... Sigo, lamentablemente, sintiendo lo mismo: cambian las caras, pero no los vicios. Así que he decidido verme con aquellos que quiero en otros ámbitos y no volver a pisar el bar de San José. (Alonso, 1995)

Carletti (1995) se pronunciaba en la editorial del número 71 en septiembre de 1995, respecto a los conflictos internos que nada tenían que ver con la ciencia ficción en sí: “Debemos dejar de ser arrastrados a guerras internas, a pulseadas por el poder, enfrentamientos estúpidos y estériles”.

Con todo, para finales de 1997 el CACyF prácticamente había desaparecido, no existían premios que estimularan la producción (ni los relevos generacionales) y las reuniones que se realizaban todos los viernes en el bar San José también se extinguían. Entonces, Carletti observaba el paisaje con pesimismo: juzgó las metas que él mismo había trazado en el pasado como inocentes sueños; juzgó que las nuevas generaciones de escritores no estaban aportando material de calidad, y además señaló que se estaba quedando solo en el proyecto y que se estaba cansando. El argentino, desde la publicación del número 83, empezaría a ceder la dirección de la revista a otros entusiastas, aunque hasta el presente nunca ha dejado de trabajar como su director general.

En cuanto a Axxón, específicamente, la revista se hizo a un espacio dentro de la web en 1996. Con ello, dejaría de reproducirse mediante disquetes, y en adelante habría que descargar los números desde internet. Finalmente, desde el 2001, la revista empezó a publicarse en formato HTML, es decir, se convirtió en un blog de internet. Desde entonces, arrojada sobre el hiper mundo *en línea*, funciona como un proyecto gratuito, inacabado y siempre en construcción, que requiere de los esfuerzos conjuntos de aquellos desinteresados y apasionados de la ciencia ficción.

**Figura 4***Página web de Axxón*
*Nota. Pantallazo web*

En la actualidad, la revista atraviesa por un nuevo periodo de crisis, debido principalmente a que no resulta sencillo encontrar editores que estén dispuestos a trabajar de manera completamente gratuita durante mucho tiempo. Además, semestralmente se debe pagar el alojamiento del sitio web de la revista, cuestión que resulta cada vez más difícil para el director. En sus palabras:

Otra vez estoy con la soga al cuello por el pago del alojamiento de la web del sitio Axxón. Supongo que a alguien le puede importar. Y si a nadie le importa, de los muchos que pudieron hacerse conocer en la revista, o recibieron propuestas que antes no esperaban, o hicieron una carrera cuyo primer escalón fue Axxón, o simplemente la disfrutaron, no sé por qué debe recaer en las espaldas de un jubilado que apenas sobrevive. Quizá se debe cerrar un ciclo y dejarla en el recuerdo, como les pasa casi siempre a las revistas de ciencia ficción. Dedicuémonos a mirar videos de Tik-Tok o memes en la red, ya que por ahí ha derivado nuestra atención. (Carletti, 2023)

Desde noviembre de 2022 no se había vuelto a publicar ningún número. Apenas en septiembre del presente año, con motivo de la conmemoración del cumpleaños de la revista, se publicó el número 305. La dificultad para conseguir un director para la revista y un equipo de colaboradores comprometidos con la revisión del material que recibe Carletti, cada día se hace mayor. Y el problema parece complejizarse, porque el argentino duda de que haya un grupo de personas que quieran hacerse cargo del pago del alojamiento cuando él, por fuerza mayor, ya no pueda.

#### ***4.2.2 La edición digital: una visión del mundo***

Eduardo Carletti fue un editor particular, desde el momento que decidió involucrarse en el mundo de la producción editorial, hasta que decidió retirarse. Nunca quiso hacer parte de proyectos cuya base material fuese el papel. Quiso mantenerse fiel a su *filosofía axxónica*: “edición en *bits*”. Decidió permanecer en un mundo de artefactos electrónicos y programas informáticos, donde la literatura, la fantasía y los discursos científicos marcaron, durante muchos años, el ritmo de su vida pública. Invirtió felizmente muchas horas de su vida y sus recursos en un proyecto que, en su momento, consideró trascendental, capaz de nutrir y vehicular las voces de sus connacionales y hermanos de otras naciones hispanoparlantes y Brasil: soñó con una literatura digna, reconocida globalmente por su gran valor específico. Se enemistó, se enfureció y se decepcionó, no tanto de la cultura y de la ciencia ficción, como sí de aquellos que la producían en su contexto. Juzgó inocentes sus aspiraciones, se alejó, y luego trató de regresar. Lo cierto es que hace años ya no consume ciencia ficción, o al menos ya no “libros”.

En el presente, gracias a la sobre-especialización dentro del campo de las tecnologías informáticas, puede resultar *normal* que existan personas que se profesionalicen (a través de dispositivos personales y conexión a internet) exclusivamente en medios de edición digital. Sin embargo, hace treinta y cuatro años, cuando aún no existía internet en la mayoría de los países latinoamericanos, y las computadoras personales se pensaban únicamente como herramientas de trabajo corporativas e institucionales, resultaba inusual que estos dispositivos aparecieran en contextos de la vida privada de las personas, y más que inusual, resultaba una excentricidad que alguien los empleara con fines meramente ociosos y colectivos.

Aun así, y más allá de la excentricidad, el argentino y su círculo de *amigos y enemigos* encontraron en el fanzine y las computadoras una posibilidad de contraefectuar de diversas maneras las condiciones sociales y los discursos culturales oficiales propios del contexto argentino de ese entonces, al mismo tiempo que se colmaron de motivación y entusiasmo para soñar con grandes logros. En primer lugar, ante el rechazo del canon literario y el fallido intento de abrir una industria nacional dedicada a la ciencia ficción, la autoproducción artesanal se convirtió en la respuesta que permitiría continuar soñando con la consolidación profesional del género en el país. A su tiempo, la crisis económica desestabilizó el modelo autoproductivo basado en el papel, y encontraron una alternativa, relativamente gratuita en el mundo de la programación informática. Allí ganaron en independencia económica y en proyección, en imaginación futurista, la cual permitió vislumbrar un nuevo horizonte: pensar en una ciencia ficción latinoamericana. No obstante, la década del noventa, marcada por el súbito empobrecimiento de las clases medias del país, aunado a la cooptación cultural a manos de las industrias culturales estadounidenses; al advenimiento de los (atomizantes) escenarios hiperreales y, por supuesto, a la intensificación de los conflictos — muy propios de los grupos humanos modernos: egos contrapuestos, luchas desmesuradas por el poder; el éxito y el reconocimiento, fueron algunas de las razones de mayor peso que influyeron en que Axxón y el fandom argentino, aunque hubiesen iniciado primeros en la carrera, llegaran sobre el siglo XXI tarde al futuro.

Con todo, Axxón es un objeto cultural que, pese a los altibajos y ausencias, no ha cesado de aparecer con cierta periodicidad (al menos hasta el 2022). Ha procurado por más de treinta años dar forma y mantener vivos los discursos y las prácticas culturales que, dentro de nuestras coordenadas geográficas, gravitan en torno a la ciencia ficción. Sobre Axxón resuenan (junto a la vasta página web que lo soporta) voces del pasado y del presente. Resuenan los esfuerzos conjuntos y la amistad de muchos aficionados del género, que durante años han encontrado en la ciencia ficción una excusa para congregarse, establecer consensos, disensos dramáticos y, por supuesto, para conspirar. También, resuenan las desilusiones, los retos, las limitaciones y las luchas por alcanzar y mantener una capacidad productiva —en el sentido de generar nuevas y originales narrativas fantásticas— frente a un contexto socioeconómico caracterizado por permanecer en un estado de crisis.

En suma, consideramos que Axxón es una muestra representativa del concepto de literatura desarrollado por (Sapiro, 2016). Más allá de la representación literaria, de lo que los textos nos

pueden decir sobre la realidad social, está la experimentación apasionada de los textos; aquella que condujo a Eduardo Carletti y a sus amigos más cercanos a trabajar en un proyecto tan particular como *Axxón* y, pese a las dificultades económicas y a las relaciones conflictivas, a permanecer circulando a través de *bits* por más de treinta años.

## 5. Algunos apuntes sobre *El Gusano*, de Luis Carlos Barragán e *Iris*, de Edmundo Paz Soldán

A lo largo de este relato monográfico he tratado de dar cuenta de cuáles son los discursos que constituyen el campo de la ciencia ficción regional, y a través de qué prácticas sociales se construyen. Para resolver estas inquietudes me fijé en dos puntos muy diferentes, pero complementarios:

Por un lado, decidí explorar teóricamente qué se ha pensado sobre el género. En un primer momento, esta decisión me condujo a hacer énfasis sobre la función social del arte moderno (Puerta, 2015). De allí, y acorde al objeto de indagación, se desprendió la base, por así decirlo, del concepto de literatura que me interesaba exponer: la literatura como fuerza política, como fuerza crítica. Avanzando sobre este supuesto y actualizando la discusión, siguiendo a Said (2013) y a Sapiro (2016), agregué otra capa conceptual: la literatura es doblemente un vehículo representacional, a través del cual podemos acceder a la vida *mundana*, social, de quien representa, y una herramienta cognoscitiva, es decir, un artefacto que permite construir realidades sociales. Sobre esta segunda idea, la literatura como artefacto está construida la siguiente capa. Retomando a Jameson (2009) y su noción de utopismo político agregamos que la literatura de ciencia ficción, y específicamente la ficción distópica, permite colocar en primer plano la asfixia generalizada que en la actualidad experimentamos humanos y no humanos bajo las condiciones sociales y económicas producidas por el capitalismo transnacional, al mismo tiempo que las dificultades para imaginar alternativas políticas a estas condiciones. El último nivel de esta elaboración teórico-conceptual estaría fundamentado, primero, sobre la propuesta político-cultural de Fisher (2018), quien encuentra en la ficción fantástica, específicamente en la ambigüedad oscura del *weird*, una puerta hacia la otredad radical, y segundo, sobre el trabajo de Bastidas (2019) y Kurlat (2012, 2017), que centran su trabajo, concretamente, en analizar los rasgos específicos, políticos y críticos de la ciencia ficción producida desde Latinoamérica.

Por otro lado, de la mano de Becker (2008) y Bourdieu (2010), nos alejamos de la cuestión teórica de la literatura para enfocarnos en las realidades concretas de quienes construyen las redes cooperativas que permiten que los productos culturales circulen y lleguen a los públicos. Desde este enfoque, matizado por el aporte teórico de García Canclini (2010), nos alejamos de la búsqueda

por definir y conceptualizar *qué es* la literatura, para profundizar en la cuestión de en la actualidad *quién* se autodenomina escritor, quién es denominado como tal, y cuáles son las estrategias y alianzas que estas personas desarrollan para materializar sus obras literarias e insertarlas dentro del mercado editorial. En este sentido, hasta el momento este trabajo se centró en analizar las realidades concretas de aquellas personas que definen quiénes son escritores y qué son obras de ciencia ficción en nuestros contextos regionales: las y los editores.

Ahora bien, a partir de este abordaje logramos constatar, acorde a la propuesta teórica de García, que en la actualidad las reglas de los campos artísticos no son tan rígidas y verticales como en el pasado. Muy por el contrario, se han vuelto más laxas. Las personas interesadas en la producción de la literatura no están necesariamente sujetas a la autoridad de las grandes instituciones culturales, ni a su financiamiento. Aquellos quienes están interesados en la producción de los libros de ciencia ficción, ganan sobre el terreno del marketing digital, echan mano de donde pueden: se autopublican, ofrecen sus productos a través de blogs, canales de divulgación en *YouTube*; crean perfiles de *Instagram*, *Facebook* y *Twitter* para sus proyectos, buscan incentivos a través políticas estatales, se abren huecos dentro de ferias literarias, e incluso generan alianzas internacionales. En suma, van construyendo redes de cooperación que más o menos aseguran la autosostenibilidad de los emprendimientos editoriales.

No obstante, la primera exploración teórica hasta el momento apenas ha encontrado una relación concreta con el material de estudio, tímidamente, a través de algunos ejemplos literarios. Es por esta razón que en este apartado me dedico a construir un relato desde el plano del análisis literario, con la intención de exponer cuáles son algunas de las apuestas regionales que se están generando desde el plano representacional. Así mismo, a través de este análisis se busca establecer puntos relacionales entre lo que he presentado como literatura de ciencia ficción y las ficciones narrativas concretas. Así pues, elegí centrarme en las novelas *El Gusano* (2018) del colombiano Luis Carlos Barragán, e *Iris* (2014) del boliviano Edmundo Paz Soldán. La elección de estas dos novelas como material de estudio está justificada por dos motivos: el primero en consonancia con mi interés por la diversidad del mundo editorial, y el segundo para propiciar un enfoque temático de muchos posibles.

El primero tiene que ver con que, cuando abrimos la discusión sobre el estado de la industria editorial en Latinoamérica en relación con el campo de la ciencia ficción, concluimos que, si bien los pequeños proyectos editoriales son los que mayoritariamente dinamizan las discusiones sobre

el género, los grandes grupos empresariales, aunque de manera mucho más solapada, también lo hacen. Es por esta razón que decidimos fijarnos en dos obras representativas de los dos tipos de empresa. Así, por un lado, *El Gusano*, no sólo fue publicado por un proyecto independiente, fue publicado en 2018 por Ediciones Vestigio, lo cual nos resultará particularmente interesante, siempre que nos permita conocer el material de trabajo de la editorial. Por otro lado, *Iris* fue una novela publicada en 2014 por Alfaguara (desde el mismo año adquirida por Penguin Random House). Aunque, nos puede resultar sugerente, que Paz Soldán ya poseía una trayectoria consolidada con Alfaguara y, que previo a la publicación de *Iris*, no había publicado un relato propiamente de ciencia ficción.

El segundo motivo que justifica la elección es el resultado de una preocupación personal: me interesa la pregunta por los cuerpos humanos, que es uno de los motivos que aparece constantemente en esta literatura, y que bien puede servir como eje temático posible para trabajar. En líneas generales, estas dos novelas permiten enfrentar el problema desde dos perspectivas diferentes: *El Gusano*, la segunda novela del bogotano, es un relato que aborda la complejidad conflictiva de la identidad y el encuentro con los otros en un mundo que se resiste a abandonar sus supuestos ontológicos basados en la mismidad. En otra vía, *Iris*, el relato del cochabambino, busca problematizar cuáles son los límites del cuerpo y de sus facultades bajo situaciones sumamente estresantes, con relación al consumo de sustancias farmacológicas.

### **5.1 *El Gusano***

Siguiendo a Danowski & Viveiros de Castro (2019), establecimos que, en la actualidad, la producción cultural no cesa de imaginar y representar las diversas formas en las que el mundo y la vida humana pueden desaparecer. De ahí el boom de la ciencia ficción y la “migración” de autores realistas al género. No obstante, este no es el caso de Luis Carlos. El bogotano, desde *Vagabunda Bogotá* (2013), su ópera prima, es un escritor de ciencia ficción, y desde la publicación de *El Gusano*, es considerado uno de los representantes del new weird latinoamericano. Los referentes más sólidos de la narrativa de Luis Carlos se pueden encontrar en la *New Wave* de la ciencia ficción anglófona: aquel estilo narrativo que dominó al género durante las décadas del sesenta y setenta del siglo pasado, el cual se caracterizó por el desplazamiento de la tecnófila exploración espacial, hacia la experimentación con sustancias alucinógenas, la especulación filosófica y la inmersión en

la psiquis humana. Tanto Phil K. Dick como James G. Ballard, desde la psicodelia y la exploración de los cuerpos y la sexualidad, resultan estructurantes del universo ficcional que Luis Carlos presenta en el universo de su novela. Así mismo, su escritura encuentra influencias en el anime, para nuestro caso específico, en la popular *Neon Genesis Evangelion*, estrenada en 1995. Es precisamente de una de sus películas de donde Luis Carlos extrae uno de los recursos literarios centrales de la trama: la fusión, la desaparición (literal) de los límites entre los cuerpos.

Por otro lado, otra de sus apuestas narrativas gira en torno a la escritura autobiográfica, y es particularmente esta disposición creativa la que explica por qué la fusión es el eje narrativo de la novela. La idea de *El Gusano* nació en Egipto, mientras el autor completaba su maestría en historia del arte islámico. Sobre este periodo de soledad y extrañamiento cultural, Luis Carlos comenta:

Hace unos años, vivía en Egipto y estaba muy solo allí. Tenía un compañero, pero nuestra relación se estaba desmoronando y, de alguna manera, lo que me hizo pensar en esto era abrazar a alguien y sentir que un abrazo no era suficiente. No sé si alguna vez has sentido algo como esto... Es cuando una pareja quiere estar juntos, pero, más que juntos... desean fusionarse. (Enciso, 2021)

### Figura 5

*César y Sara*



Nota. Ilustración realizada por el autor. Extraída de: <https://www.artstation.com/luisCarlosBarragan>

Además, otro elemento autobiográfico importante que construye el argumento narrativo de la novela hace referencia a Sarah Amed, a quien está dedicada la novela, y quien sería su compañera por algún tiempo en Egipto. Sarah, en la novela, es la persona con la que César, el protagonista, se fusiona cuando es apenas un niño. En adelante, la fusión puede ser interpretada como una metáfora sobre el encuentro entre dos cuerpos, y la trascendencia que este puede encarnar.

*El Gusano* es un relato mitológico sobre el fin de la humanidad, o al menos en los términos que la conocemos. Es otro relato apocalíptico en el que el mundo se desmorona rápidamente. Desde 1997 algo extraño empieza a ocurrir: sin motivo aparente el contacto físico entre personas y animales genera grados diferenciales de fusión. Después del contacto ente sí las personas intercambian extremidades, órganos, rasgos psíquicos, formas de sentir, deseos. El cuerpo como unidad, como receptáculo de la identidad individual y social, pierde estabilidad y suscita miedo e incertidumbre respecto a los supuestos científicos sobre aspectos biológicos y sociales fundamentales para la era moderna. La especie, el sexo, la identidad de género, el deseo sexual, el gusto, la religión, la raza, la clase social, se combinan incesantemente sin discriminar entre cuerpos. Revolucionarios, chamanes e indisciplinados celebran la nueva fenomenología de los cuerpos monstruosos; reaccionarios conforman grupos paramilitares para evitar las fusiones; las personas temen confundirse tanto con los otros hasta el punto de la desidentificación personal. No obstante, algo no humano, ajeno a las realidades sociales, está detrás de las fusiones. Una fuerza que reclama todos los cuerpos como extensiones de su propia unidad material: un gusano que surge de la pobreza, la discriminación y el dolor, terminará absorbiendo a casi todos los seres humanos y animales del planeta, salvo a algunas personas que serán rechazadas por él, y que en último término experimentarán la extinción de su humanidad.

Este es el arco narrativo que vamos descubriendo conforme somos conducidos por la biografía de César, un joven periodista, oriundo de Timbío Cauca, narrador y protagonista del relato. A través de su voz, y en contraste a la velocidad con la que el mundo humano se hace añicos, accedemos a sus recuerdos de infancia más íntimos, a su encuentro con la intersexualidad, a la relación tormentosa que tiene con su madre, y a su desesperada búsqueda por el contacto con el otro, con Sara, la niña siria con la que se fusionó cuando apenas era un niño.

Con la misma velocidad con la que el mundo conocido es interpelado agresivamente por la fusión, César y los medios de comunicación masiva arrojan imágenes sobre la degradación moral a escala global que, en un lapso de 20 años, provocarán una suerte de “regresión” en el sentido

histórico de occidente. R34, uno de los protagonistas del relato, ante el caos y la desesperanza social, comenta: “Seguir, matar animales mutantes, destajar, buscar resguardo de la lluvia, darse golpes con adversarios por el mismo apartamento; todo eso era terriblemente emocionante” (Barragán, 2018, p. 234). Sobre el final del relato, tal regresión desemboca en un tiempo mítico, donde una “nueva humanidad” extingue a los seres humanos antiguos (aquellos que no fueron capaces de fusionarse con el gusano), salvo a unos cuantos. No obstante, previo a este cierre como apertura, se conforman dos escenarios conflictivos que sirven como eje narrativo del fin del mundo: Colombia y el posconflicto armado; Mykonos y los campos de refugiados sirios en la isla. En los dos escenarios la fusión sirve para problematizar —tanto en términos positivos como negativos— la experiencia traumática derivada del encuentro entre personas con marcas de clase, género y raza.

### 5.1.1 César y R34

En adelante, los personajes que guiarán nuestro análisis serán los dos personajes principales del relato, pues centrarnos en las formas disímiles de asumir el nuevo orden por parte de César y R34, nos permitirá arrojar luz sobre algunos procesos específicos de subjetivación característicos de las sociedades contemporáneas. A través de César y su mirada, podremos pensar en las consecuencias negativas de la soledad y el aislamiento cultural. Mientras que, a contrapelo, R34 nos permitirá abrir el panorama de la resistencia política, la esperanza y las apuestas suicidas por el futuro. Simultáneamente, a través de los dos personajes y de sus cuerpos, se podrá problematizar el deseo sexual y la farmacodependencia. Así, y por cuestiones meramente de orden narrativo, comenzaremos con el mismo narrador.

César es un joven que, debido a los efectos del *desbalance* (una suerte de nostalgia por el reencuentro, experimentada por aquellos que están fusionados), se convertirá en periodista y emprenderá una empresa heroica para reencontrarse con Sara. Con su obsesión ciega, ensimismado, más o menos indiferente a todo lo que ocurre a su alrededor, César, desde su preadolescencia, genera una fuerte dependencia a los fármacos:

¿Cómo podías seguir vivo sin dormir? Drogas. Pacho y otras personas que se habían fusionado de cuerpo entero compartíamos el sueño ligero, los ojos rojos y secos de falta de sueño. Somnolencia constante, insomnio, los signos constantes de una intimidad secreto,

como algo que podíamos identificar en la cara de desconocidos y pensar: tú eres de los nuestros. Tú te reúnes con tus amigos a intercambiar botellitas de antidepresivos y medicamentos para dormir como si fueran monas del álbum Panini. Yo les mostraba las benzodiazepinas, pero ellos decían que Cloral era lo último si se mezclaba con Flunitracepam y un plon de marihuana, uno dormía como un bebé. (p. 39)

Aunada a su dependencia por este tipo de sustancias, desde que su padre abandonó la familia, César entra en una relación traumática con su madre, quién no supera la partida de su pareja y que, en un movimiento de repudio hacia la fusión y miedo por el contacto con los demás, opta por comprar un robot autocomplaciente, una muñeca Bubbles: “Becky terminó siendo todo lo que mi mamá quería: una relación lésbica con una muñeca que respira y que está caliente como un humano, con babas en la boca” (p.44). Con los años, la relación no hace más que empeorar: César juzga que su madre (obsesionada con Becky) ha enloquecido, y a los 20 años decide irse a estudiar a Bogotá.

Así es como César comienza a vivir solitariamente en la casa de una tía, en una ciudad llena de basura, donde las personas completamente aterrorizadas por la fusión se visten con trajes enterizos de lana muy gruesa. En este periodo como estudiante, descubre dos submundos importantes: *la Red de Recuperación de Identidad* (RRI), un grupo paramilitar dedicado a asesinar personas para deshacer los efectos nostálgicos del desbalance en aquellos fusionados que no desean reunirse con las personas con las que se fusionaron, y los *Vaporwavers*, “*monstruos y ángeles*”:

Muchachos, muchachas, y personas que nadie sabía qué eran, porque estaban maquillados, pero tenían la pierna peludas o barba con labial, se encontraban en la noche, en los pasajes recónditos de la ciudad. Cuando daban las once de la noche se quitaban la ropa de lana: estaban cubiertos con materiales plásticos de colores, se ponían cascos de viajeros intergalácticos, mostraban sus zapatos brillantes de plataforma, mucho maquillaje fosforescente y su barba pintada de rosa. (pág.96)

Los wabers hacen parte de un movimiento de minorías sociales en el que las personas consideran que la fusión no es otra cosa que una oportunidad para reunirse con Dios. En una suerte de culto ritual al “Dios de la fusión” se desvisten completamente y se entregan al contacto con los

otros, al tiempo que experimentan con *gusanos* (animales que, al entrar en contacto con el cuerpo, detonan experiencias religiosas), anhelando el día en que la fusión total se complete.

Es en uno de estos encuentros clandestinos donde César conoce a R34, un waber que se distingue de los demás por su escepticismo teológico. R34 también está parcialmente fusionado con una mujer, aunque su fermentación no es tan vieja como la de César. Este personaje, cuando no es waber, trabaja con el Estado colombiano en proyectos relacionados con el fin del conflicto armado. R34 también se distingue de César en el sentido de que sus obsesiones no giran en torno al reencuentro, sino en torno a una pasión ambivalente por la especie humana:

Si R34 no estaba acribillando el gran espíritu humano diciendo que odiaba a todo el mundo, estaba enamorado de todos y creía que algún día podríamos superar nuestros conflictos. Si algo definía a R34 era su capacidad para sacar esperanza de las más cagadas de las situaciones, de hundir a la gente feliz contando lo que había visto en las noticias sobre masacres y torturas y luego sacarlos diciendo que todo eso iba a acabar pronto. (p.122)

Después de unos meses, César deja la casa de su tía y se va a vivir con R34, con quien mantiene una relación sentimental; entre fiestas, compañeros, charlas filosóficas, muchas drogas y comida ultraprocesada, permanecen juntos durante algún tiempo. Sin embargo, cuando César por fin da con el paradero de Sara, rompe con la relación y emprende un viaje a Egipto.

Entre la represión del ejército griego y las condiciones paupérrimas en las que viven los refugiados, Sara y César por fin se reencuentran. Este encuentro representa el momento clave en el que la fusión total entre dos cuerpos deviene en un gusano: una presencia, una fuerza que detona en los seres humanos una necesidad irrefrenable por amar, tocar, besar, abrazar y fusionarse, en este caso para César, con ella. Así, comienza la rápida desaparición de casi toda la vida animal y humana que existe sobre la tierra.

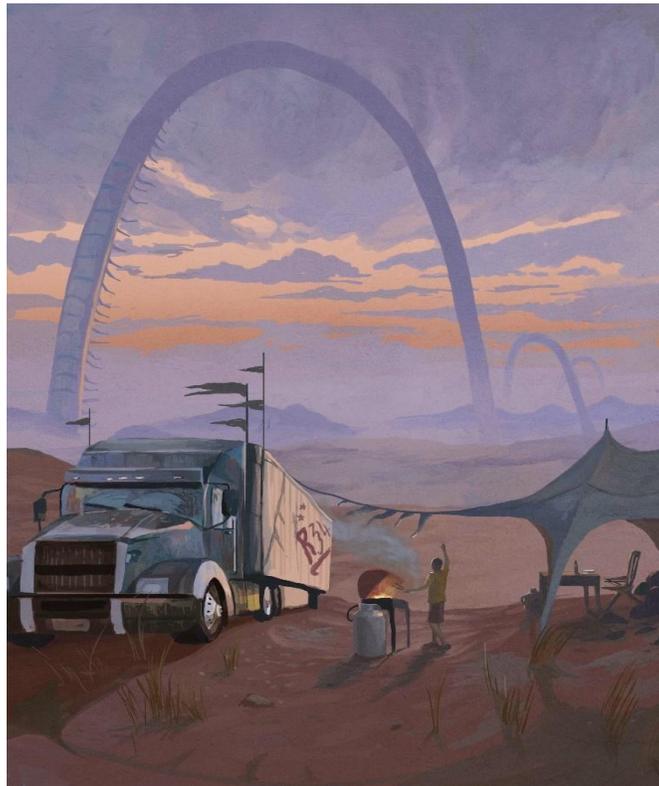
Sobre este punto el relato vuelve sobre R34 y, aunque César haya pasado a ser parte del misterioso gusano, la narración continúa a cargo de su personaje, pero desde el cuerpo de R34, (puesto que en él permanecen partes de César, partes del cerebro y del corazón, para ser más precisos). R34 es arrojado sobre un mundo postapocalíptico, donde ya no quedan animales ni humanos, solo un gran gusano merodeando por todo el planeta. R34 sufre la impotencia de haber sido rechazado por el gusano, no obstante, con el trasegar del tiempo se acostumbra a la soledad y

aprende a sobrevivir con los retazos de un mundo humano. Consigue un camión y comienza a recorrer América:

Para mejorar el camión, unos meses después, añadió en México un segundo tráiler en el que comenzó a cultivar berenjenas, zucchini y lechuga. Tuvo la buena fortuna de encontrar campos de fruta y de vegetales que buscaba cada vez que estaba en carretera, se aprovisionaba con los cultivos que habían salido de control donde antes había arados. Pronto los árboles frutales, la maleza y otras plantas habían destruido el orden de las plantaciones, pero todavía de vez en cuando, encontraba piñas, sandías, limoneros naranjos. Comía como no lo había hecho en años, intentaba usar todo antes de que se pudriera. Arrastraba por las carreteras de América central su camioncito vegetariano y se sentía contento. (pp. 247-248)

### Figura 6

*R34 en la Pampa argentina*



Fuente: <https://www.artstation.com/luiscarlosbarragan>

Después de vagar por toda América, sin encontrar a ningún ser humano, llega a Estados Unidos. Allí, después de 5 años sin ver a un ser humano, encuentra un grupo de personas que provienen de diferentes partes del mundo, y descubre que la fusión ha terminado. De este encuentro resulta una nueva generación de individuos, que durante algunos años conviven tranquilamente, hasta que el gusano regresa.

### **5.1.2 R34: en defensa de lo humano**

*El Gusano* es un relato que, más allá de su falta de profundización en los escenarios conflictivos que presenta, al poseer un marco narrativo tan amplio, genera una atmósfera similar a la que genera el propio R34 cuando interpela a otras personas: *incomoda al sujeto feliz*, le presenta cientos de imágenes inconexas que representan la pobreza y el sufrimiento humano experimentado a escala global, pero no se queda en la representación del tormento social, va más allá.

En nuestra lectura, paradójicamente, da un paso hacia adelante cuando inaugura un tiempo cosmogónico invertido: la desescalada humana y la de “su gran espíritu” en virtud de una experiencia metahumana, no es el principio del fin, un apocalipsis, es más bien la búsqueda de un nuevo comienzo, un nuevo nivel de consciencia colectiva que permita depurar todo el odio y el dolor, las diferencias, la codicia. El gusano nace del dolor y la injusticia social, pero se comporta amorosamente y absorbe a sus opositores desde ese mismo amor. En este sentido, la solución que ofrece el gusano como metáfora es *licuar* a todos los seres humanos y animales, para que puedan experimentar la realidad del otro, *ser* el otro, y así entender que todos somos parte de un mismo todo (la humanidad, si se quiere). No obstante, la solución que ofrece el gusano representa una paradoja problemática, aterradora: la disolución completa de las diferencias produciría una nueva humanidad completamente homogénea: “R34 y los otros entendieron lo que había de extraño en los rostros de los visitantes. Todos tenían la misma cara, una que se sentía familiar” (p.283). Aunque la solución positiva que encontramos en el relato a este problema radica en que, si bien los humanos antiguos (los que no lograron fusionarse con el gusano) serán obligados por los seres individuados del gusano a quitarse la vida, estos decidirán que su descendencia no deberá morir, además de una mujer adulta que, por pura casualidad, aunque podía, no se fusionó con el gusano.

Para comprender la potencia de los humanos antiguos, quisiera regresar sobre R34 como problema. Retomando el hilo del tiempo social del relato, se podría decir que Luis Carlos, a través

de la fusión como catalizadora de la reflexión, los reportajes de César, su biografía y R34 logra construir una postura crítica frente a diversos aspectos de la realidad en tiempos contemporáneos. La fusión, como exageración de los procesos de subjetivación individualizante, se convierte en una herramienta paródica de las violencias basadas en género, el racismo, la distinción de clase opresiva, el narcisismo y el aislamiento autocomplaciente. Las consecuencias, en términos de identidad, de lo que en principio parece un terrorífico factor externo, no son más que la materialización violenta de los miedos que habitan en las personas y las incitan a renunciar al estatus social relativo del que gozan, y al de parecerse a los “monstruosos” pobres, racializados y maricas.

Más atrás establecimos que R34 se distinguía de sus “amigos” wavers por su escepticismo, porque no compartía con ellos la pasión apocalíptica de la fusión. Además, él parecía ser la única persona sobria que trataba de dar explicaciones no metafísicas a los acontecimientos:

La gente de Facebook y el gobierno gringo se inventaron esta soledad para que cuando pase algo grave la gente no se pueda organizar. Para que no pueda hacer nada. Esa era la teoría de R4, navegando en su leche de su humo azul giratorio, y se preguntaba: “¿Qué es lo que quieren de ti esos empresarios poderosos, lavando tu ropa solo, comiendo solo, cocinando sólo para ti, masticando en silencio sin mirar la comida mutante, solo escroleando Facebook para ver más noticias? Y eres consciente porque la gente dice: somos poderosos, podemos tocar a los otros a través de nuestros *likes*, somos conscientes de lo que está sucediendo en el planeta tierra, pero no podemos hacer nada. La gente se suicida comiéndose el paquete entero de babas artificiales de Becky Bubbles, asfixiados con esputo en todo su sistema respiratorio”. (p.123)

Incluso, respecto a la relación sexoafectiva que establece con César, R34 estaba realmente interesado en comprometerse con el vínculo, lo quería, mientras que César, obsesionado y obtuso, reticente a la especulación sociológica de R34, no dejaba de lamentarse de su hondo sentimiento de soledad, aunque se resistía a cualquier posibilidad afectiva que no implicara la realización de su deseo narcisista. César reflexiona sobre el confieso amor de R34: “Yo sabía que debía responder: “yo también te quiero”, pero esas frases simplemente no salían. Solo podía sentir eso por Sara. Porque Sara era yo mismo”. (pp.133-134)

Ahora bien, cuando el tiempo completamente barbárico se desata, y R34 comienza a deshacerse de su máscara civilizada y a romper los límites morales que le impedían no bañarse, matar animales, golpear gente, e incluso, cuando el caos social cesa y se siente como en el paleolítico, completamente solo, aun así, nunca renuncia a sus principios políticos. Esto queda de manifiesto cuando, después de vagar durante meses entre Colombia y Argentina, regresa a una Bogotá desertizada, donde encuentra a Juan Carlos, el fundador de la RRI en Colombia, responsable del asesinato de Pacho (el mejor amigo de César) y de algunos de sus amigos wavers. En esta situación R34 tiene la posibilidad de asesinarlo, no obstante, procede de otra manera: obliga a Juan Carlos a fusionarse con su propia madre: una terrorífica quimera a quien tiene encadenada dentro de su apartamento:

Juan Carlos se quedó quieto, mirando su nuevo cuerpo, comenzando a jadear y a lagrimear y luego a llorar por siete y ocho ojos, roto. En ese momento R34 decidió irse. Se dio la vuelta, agarró un par de latas de atún y se fue. Dejó a Juan y a su madre, ambos pasando por una catarsis reveladora. Juan Carlos tenía suficientes sentimientos como para sentirse infinitamente culpable de lo que había hecho. ¿Qué mejor castigo que sentir empatía? (p. 242)

Tras este suceso, R4 pasará años recorriendo América en soledad, desarrollando estrategias de supervivencia, reciclando tecnologías, reparando artefactos, cultivando vegetales y recolectando frutas. Atrás quedan los años en los que utilizaba cócteles de sedantes, cocaína y gusanos para soportar la amargura y la depresión. Nómada y curioso, así continúa R34 hasta que encuentra a otras personas, con quienes termina conformando una nueva comunidad.

No obstante, 20 años después, el gusano reaparece y empieza a desintegrarse en nuevos individuos. Aquí, entra nuevamente en escena César para explicarle a la comunidad de R34 que detrás de las fusiones no estaba ninguna sustancia inmaterial, ningún Dios, sino que esta fue el fruto de la invención humana: se trató de una máquina creada y activada por Sadamm Hussein con el objetivo de que los seres humanos se transformaran en algo más de lo que podían ser. El gusano es fruto de la creatividad humana. Sobre este punto, en el que se nos revela la naturaleza tecnológica de la fusión, interpretar al gusano como alegoría, nos permite pensar en lo humano no como una sustancia esencialmente dada, circunscripta a un plan divino, sino más bien como una instancia

imaginada por nosotros mismos, a la cual deberíamos aspirar. En este relato la creatividad y la técnica derivan en tecnologías capaces de controvertir algunos de los principios metafísicos por los cuales el ser humano se concibe como algo intrínsecamente negativo, a saber, por ejemplo, el promulgado por el Dios judeocristiano, arrepentido de haber creado al hombre.

No obstante, no hay que suponer que la potencia emancipadora de las tecnologías reside principalmente en lo que popularmente se entiende por tecnología: “La tecnología se refiere al conjunto de conocimientos, herramientas, técnicas y procesos utilizados para crear, modificar y utilizar objetos o sistemas con el fin de resolver problemas y satisfacer necesidades humanas” (OpenAI, 2024). No, en *El Gusano*, la tecnología no hace referencia únicamente a la modificación de la realidad externa. En el gusano, como tecnología, lo que está en juego es el cuerpo en sí mismo como objeto de experimentación científica, aunque no en el sentido que las ciencias duras nos puede ofrecer, pues con el gusano no hablamos de ingeniería genética, por ejemplo, sino más bien del ensamblaje de muchas formas de conocer. Este es quizás el mayor aporte que la ciencia ficción de Luis Carlos, en resonancia con lo que más atrás definimos como ciencia ficción latinoamericana: el gusano es una encarnación masiva de afectos y conocimientos humanos y no humanos, que busca ofrecer una solución práctica a una realidad interna. La realidad entendida, claro, como un problema político imbricado en la diferenciación negativa entre distintas categorías identitarias.

Obviamente, la relatividad cultural es el gran problema que el relato debe afrontar cuando intenta suprimir la diferencia negativa constitutiva de nuestra realidad. El recurso narrativo que el bogotano construye a partir del gusano permite enfrentar este problema en la medida que lo coloca en una estructura narrativa, reduce su complejidad a través de un giro mitológico: un gusano que licua la voluntad de los particulares en virtud de una voluntad metasocial: el derecho a vivir y a amar libremente. La solución que ofrece la novela y sus principios trascendentales se manifiestan como un mito blasfemo en el cual el dios judeocristiano ya nunca más será el árbitro de nuestro mundo, en adelante ese lugar lo ocupará un nuevo dios, el gusano. Un nuevo dios radicalmente humano, puesto que este no puede representar otra cosa que la arbitrariedad de una elección, un mandato divino que trasciende toda relatividad moral. Así, el gusano manifiesta:

Todavía no sabíamos las respuestas a muchas preguntas, aunque ya sabíamos con total certeza que Dios no existía, que nosotros éramos lo único que se acerca a ese concepto, que nuestra biología obedecía a la física, que los caminos misteriosos de la creación eran el azar

y los números insensatamente determinados de las leyes físicas, y que nada tenía un propósito, ni sentido. La expresión última a la que el Gusano puede aspirar no es teológica, sino íntimamente humana. La felicidad, la satisfacción, la calma, la paz. (p.272)

Ahora bien, regresando con R34, consideramos que su muerte, junto a la del resto de adultos, es parte fundamental de este mito blasfemo. Aunque no conocemos las razones concretas por las que estos humanos fueron rechazados por el gusano y, en último término, aniquilados por los nuevos y raros humanos, podemos inferir que esta situación representa la lógica fascista por la cual el deseo utópico de un mundo perfecto deriva en la destrucción de toda diferencia social, es decir, sin importar el aparente mundo perfecto que se desee, al momento de realizar una intervención arbitraria y desconsiderada sobre el mundo del otro, automáticamente regresaremos al lugar del que anhelábamos escapar: aquel donde la vida es deshumanizada en girones de horror violento. Sobre este punto, el gusano representa esta contradicción. No obstante, si el gusano se torna en fascismo, R34 y su comunidad serían entonces quienes representen la diferencia, en mi consideración, *lo humano*. Así, R34, aquel que reformó su vida e hizo parte de ese reducido grupo de personas que lograron sobrevivir al apocalipsis para después construir comunidad y familia, como sujeto moderno representa el escepticismo racional, el pensamiento crítico, la fe ciega en las potencias humanas, el nomadismo y la habilidad para mediar conflictos; como persona representa las dificultades para mantenerse sobrio en un mundo farmacopornográfico, pero también la posibilidad de reformar su mundo libidinal, la experimentación transgresora de su deseo sexual y la intención de comprometerse con las relaciones sexoafectivas. Finalmente, su socrática muerte representa la determinación para cerrar el círculo de la injusticia y el conflicto violento.

De cualquier manera, no sobra realizar la acotación de que el universo del gusano no queda cerrado con la aniquilación de los humanos antiguos, o al menos, no totalmente en términos humanos. Esto porque los nuevos humanos señalan a una mujer, la pareja de R34 y a sus hijos, como a los de otra pareja, como sobrevivientes. En este sentido, la tierra será en parte repoblada por personas que no encarnan los saberes totalizantes del gusano, sino más bien los de sus madres y padres postapocalípticos.

*El Gusano* fue uno de los primeros trabajos que publicó Ediciones Vestigio, se publicó el mismo año de su creación, para ser precisos. Al terminar los comentarios sobre la novela es posible precisar que la línea discursiva y política, tanto del proyecto como del trabajo de los editores, Diego

Cepeda y Rodrigo Bastidas, conserva un alto grado de coherencia con el relato en sí. Por un lado, podemos notar que las políticas editoriales del proyecto se corresponden con el tipo de texto que estamos leyendo: es un tipo de literatura *extraña* –por usar el mismo término que los editores emplean en su catálogo– tanto en su contenido como en su forma, difícil de digerir en los dos aspectos. Retoma y mezcla elementos narrativos del horror corporal y la especulación filosófica para plantearnos la compleja relación entre utopía política y fascismo; o también, para profundizar en el mundo psíquico de los individuos que deben enfrentarse a un mundo bárbarico, moralmente degradado. Las estrategias narrativas que en él se emplean, no solo le permiten a Luis Carlos hacer una crítica en múltiples direcciones a la realidad social contemporánea, sino además imaginar oscuramente lo que podría ser el futuro y algunas prácticas alternativas dentro de este. Además, es una ciencia ficción que, de nuevo, no se corresponde con las estructuras más populares del género, al tiempo que no puede ajustarse muy bien a ninguna clasificación genérica.

También se puede decir que es un relato escrito desde Colombia, pero seríamos más justos si decimos que está escrito desde el Sur global, no solo geográfico, sino también epistémico. Claramente, plantea problemáticas locales, gran parte del relato se desarrolla en Colombia y roza temas muy específicos del país, pero su mayor virtud reside en sus tintes feministas, maricones, si se quiere, donde el relato autobiográfico cobra sentido político, y a partir de este se expone a las víctimas y a los victimarios constitutivos de un sistema basado en el ejercicio de la violencia identitaria.

## 5.2 *Iris*

*Iris* (2014) es la decimán novela escrita por el boliviano Edmundo Paz Soldán, y la primera que puede ser caracterizada como ciencia ficción propiamente dicha. Inspirado en autores como Phil k. Dick, James G. Ballard, y en obras como *Stalker* (1979) de Andréi Tarkovski, *Hyperion* (1989) de Dann Simmons y *Avatar* (2009) de James Cameron, Paz Soldán construye *Iris*, una isla tóxica de la que aparentemente nadie puede salir. En su interior, los intereses económicos y el brazo militar de una corporación minera condicionan las dinámicas sociales entre locales y forasteros.

En un futuro cercano, la geografía irisina es construida por el boliviano a partir de dos problemáticas concretas de su época: el despliegue de tropas armadas estadounidenses, desencadenado desde el 2001 en territorio afgano, y las dinámicas económicas basadas en la

explotación minera en territorio boliviano. En *Iris*, como en *El Gusano*, llama la atención particularmente que la trama sea entrelazada a partir de contextos sociohistóricos tan lejanos entre sí. No obstante, si con Luis Carlos esto se explicaba a partir de su estadía en Egipto, con Paz Soldán se explica por su larga estadía en Estados Unidos, donde está radicado hace más de 30 años.

Al igual que en *El Gusano*, en *Iris* estas dos geografías conflictivas se convierten en la piedra de choque que sirve para construir un nuevo mundo, en el cual solo se exploran determinados aspectos de la realidad social que los inspira. Así, por ejemplo, *Iris* se constituye como un relato que, desde la voz de los militares, imagina y explora las consecuencias de un mundo en el que la lógica política basada completamente en los intereses corporativos transnacionales produce experiencias de vida profundamente traumáticas para las clases sociales menos privilegiadas del imperio. Así mismo, a través de las voces de los irisinos, se exploran los aspectos culturales que los constituyen como alteridad, y las estrategias de resistencia que estos elaboran. En síntesis, en *Iris* se representa el choque entre dos formas muy diferentes de concebir la realidad, y todo lo que esto puede implicar en términos de hibridación cultural.

El relato está dividido en cinco partes, cada una de ellas dedicada a un personaje diferente. Cuatro de las voces que *Iris* nos expone pertenecen al imperio, y la restante, a un irisino revolucionario. En orden narrativo, la novela nos presenta: a Xavier, un soldado al borde del colapso; a Reynolds y la unidad de combate de la que es líder, a Yaz, una enfermera de campo; a Orlewen, un líder minero y a Katja, la hermana de Xavier, quien llega a la isla a investigar los supuestos crímenes cometidos por Reynolds y su unidad. A través de sus vivencias vamos descubriendo que los soldados del imperio no conocen completamente las causas geopolíticas del conflicto, que llegaron a Iris porque no les quedaba otra alternativa fuera de la isla o que deben permanecer drogados para soportar las dinámicas de la guerra:

Había ingresado a un ciclo perverso por el cual un swit para la ansiedad le producía ciertas reacciones que sólo podían tratarse con otro swit, que a la vez tenía efectos que debían calmarse con otro swit. Se le cruzaba por la cabeza dejar todo de golpe, buscar soluciones naturales para sus dolores y ataques de pánico, pero había internalizado desde niño que era imposible enfrentarse a la vida sin alguna forma de ayuda química —para solucionar sus males, para escapar del agobio de lo real— y la sola idea de no tener a mano swits le producía ansiedad (que debía tratarse con otro swit). Se consolaba concluyendo que al menos los chicles de jengibre eran una solución natural (p.17)

También descubrimos el odio y los miedos suscitados por los irisinos y la fe pagana que estos profesan; los actos genocidas perpetrados por unidades militares desquiciadas que, lejos de las políticas supuestamente pacifistas de la corporación, deciden que los irisinos deben ser aniquilados. Por otro lado, descubrimos la fuerte influencia ejercida por las “leyendas” tradicionales y los dioses irisinos sobre los protagonistas, cuando de las búsquedas desesperadas por un refugio espiritual se trata. Con Orlewen descubrimos los motivos que conducen a la constitución de guerrillas urbanas, y un relato etnográfico muy ajustado a los mitos demoníacos de algunas comunidades bolivianas, como de las condiciones en las que la explotación minera se realizaba allí. Todo esto envuelto en una atmósfera asfixiante, dónde los cuerpos guerreros, tan sofisticados y transformados por el equipamiento de armas, fármacos, plantas alucinógenas y prótesis artificiales, extravían el sentido de la realidad, y acaban, incluso, dudando de su misma identidad.

### ***5.2.1 Xavier y Yaz: psicosis gore***

En adelante trataré de centrar el análisis en dos de los antihéroes que protagonizan el relato de Paz Soldán. Esto nos permitirá hacer énfasis sobre algunos aspectos críticos que resultan claves dentro de la narrativa del autor, a saber, el (des)encuentro con la otredad, la exploración de los límites del cuerpo humano (tanto psíquica como físicamente); el afán por encontrar un escape a la realidad, y la relación que esta búsqueda conserva con el uso de sustancias psicoactivas, bien sea en términos meramente placenteros, bien sea en términos trascendentales.

“La mirada” de Xavier es la primera a través de la cual empezamos a conocer detalles sociohistóricos sobre la isla:

Sabía por el Instructor que el protectorado de Iris tuvo días mejores. Que las pruebas nucleares de mediados del siglo pasado habían convertido a los irisinos en lo que eran y a la región en un campo radiactivo donde pocos seres humanos que llegaban de Afuera sobrevivían más de veinte años. Que a fines del siglo pasado el descubrimiento del X503, un mineral liviano y resistente con múltiples aplicaciones industriales, hizo que Munro, a cargo del protectorado, aprobara las concesiones de explotación del X503 para SaintRei.

Que el dinero fácil hizo que inmigrantes desesperados y aventureros de toda condición aceptaran el contrato vitalicio, con todo lo que ello conllevaba: la imposibilidad del retorno a Afuera, el acortamiento en las expectativas de vida. Que cuando algunas variantes del X503 fueron descubiertas Afuera, las principales ciudades de Iris decayeron. (Paz Soldán, 2014, p. 10)

Este instructor hace referencia a un artefacto, una inteligencia artificial de realidad aumentada, que SaintRei implanta en los ojos de sus soldados. El instructor es la primera evidencia de uno de los problemas que al boliviano le interesa explorar: la abrumadora incorporación de artefactos electrónicos a nuestras vidas, y la influencia —mediada por intereses políticos y económicos— que estos ejercen sobre nuestra manera de conocer y asumir la realidad: *“Sabía todo lo que debía saber de Iris gracias al Instructor”* ((Paz Soldán, 2014, p. 10). Guiado por la representación mediática que el imperio realiza sobre Iris, sin entender la profundidad de lo que ocurre en la isla, y atormentado por su pasado, Xavier decide sumarse a las fuerzas militares de SaintRei. No obstante, lo que en un principio se le aparecía como promesa de una épica aventura, similar a la promovida por los videojuegos de guerra, se torna en una espiral en descenso hacia el dolor y la desesperación existencial.

Xavier aterriza en Iris en el momento que la escalada de violencia armada en la isla se dispara. Al ser un soldado inexperto, sin antecedentes en conflictos armados, desarrolla una serie de síntomas frente a la violencia desbordada, que solo pueden ser disminuidos en su intensidad a través de fármacos:

Tomaba uno para dormir y otro para estar alerta; uno para los ataques de pánico y otro para la ansiedad; cuando le faltaba aire se metía uno a la boca y cuando le subía la presión, otro; para divertirse necesitaba tres y cuando estaba melancólico, dos; quería ver estrellas y escuchar explosiones en el sexo con Soji y buscaba swits en la cajita de metal que tenía en el cuello. Quería olvidarse de Luann y Fer allá Afuera pero para eso no se habían inventado swits todavía. (p.11)

El consumo de estas sustancias no hace otra cosa que endurecerse en la medida que el personaje experimenta episodios traumáticos. Primero, en una exploración fuera del perímetro, su

compañero y amigo muere a manos de los rebeldes, y él queda gravemente herido. Desde entonces, su paso por los hospitales y las deshumanizantes evaluaciones médicas se convierten en la constante de sus días en Iris. Los episodios de dolor sobrevienen, y únicamente puede soportarlos consumiendo dosis más altas, aunque los efectos secundarios de estas sustancias agudizan los estados de paranoia, al tiempo que le producen alucinaciones capaces de revivir los escenarios traumáticos que, buscando expiar sus culpas, lo trajeron hasta Iris. Paralelamente a estos acontecimientos, sostiene una relación sexoafectiva tormentosa con Soji, una desertora convertida a la religión irisina, quien lo instrumentaliza con el objetivo de reintegrarse al perímetro.

Gracias a la influencia de Soji, Xavier comienza a tomar distancia de su credo cristiano hacia la religión irisina. Lo que en un primer momento consideraba como el fruto de una fe supersticiosa, salvaje, no humana, con el incremento de su desesperación se le torna en línea de vida y, posteriormente, al consumir PDS, una sustancia con la cual “todos los colores y sonidos eran más intensos y que cuando lo ingería se conectaba espiritualmente a toda la humanidad, incluso a aquellos que se habían quedado Afuera”. (p.32), se le torna en certeza. A partir de la experimentación con esta droga, logra sentir empatía por los irisinos, los reconoce como humanos y experimenta el abrazo de Dios, de Xlött:

El abrazo duraba. No podía ver quién era pero lo sentía. Un bodi poderoso y compacto. Como si lo apretujara una roca. Eso era: un bodi de piedra maciza.

Fue adquiriendo contornos: pudo distinguir una cara sin rostro. Las cuencas vacías de los ojos como perforaciones en la roca viva. Un falo inmenso que sangraba, enroscado en torno a la cintura.

No era sangre líquida. Parecían fragmentos de estalactitas.

Un abrazo envolvente y protector y a la vez algo que hacía que su piel se volviera transparente y lo dejaba expuesto a la intemperie. (pág. 41)

Tras presentarnos a los soldados psicópatas al mando de Reynolds, el relato nos presenta a Jaz, una enfermera del imperio secretamente defensora de la causa irisina. Jaz nos permite profundizar en los escenarios presentados por Xavier, particularmente, en el que se hace referencia al uso de sustancias psicoactivas con fines trascendentales. Junto a Soji, Jaz se convierte en el pretexto que permite a Paz Soldán explorar la mirada del imperio sobre los irisinos y sus

expresiones culturales. Así, por ejemplo, esta enfermera desarrolla una obsesión por el *jün*, la planta psicotrópica empleada por los irisinos en ceremonias religiosas. Esta obsesión, mediada por su debilidad frente a los psicoactivos, un espíritu de aventura desbordado, un gran afán por enfrentarse, por domesticar lo extraño y lo desconocido, la conducen a consumir la planta en contextos ceremoniales, mientras que asimila la trama narrativa que existe detrás de ella:

La ceremonia del *jün* en Malhado estaría dedicada a su madre y a Pope. Necesitaba limpiarse definitivamente de esa historia. Había dado pasos positivos en esa dirección, y sentía que estaba preparada para el salto liberador. Cuando se le aparecieron las imágenes de Reynolds y Prith en una ceremonia, todo se le nubló. Todavía no estaba lista para procesar esa experiencia negativa, ese trauma. Esquirlas de metralla vivas en su pecho. Su relación con ellos no fue negativa ni traumática, eso era lo peor; igual debía conciliar esa experiencia con lo que sabía de ellos ahora. Con lo que había estado ocurriendo mientras se acostaban. Con lo que ellos habían estado haciendo. Lo pensaba, lo imaginaba, y le dolía. Algo se le atoraba en la garganta, se revolvía en el estómago. No estaba lista todavía. Un pozo negro un cráter, el horror. (p.116)

Así, Jaz construye una relación con el *jün* muy diferente a la que sostiene con los *swits*; considera que el primero es una herramienta dispuesta al autoconocimiento profundo, terapéutico incluso y, en último término, una vía que conduce a *Xlött*; mientras que los segundos son sustancias diseñadas únicamente con el objetivo de reforzar el temple de los soldados, pese a la adicción y los efectos secundarios desestabilizadores que producen. No obstante, en el caso de Jaz, la influencia degenerativa de los *swits* es mucho más potente que las cualidades terapéuticas de la planta psicotrópica y, al igual que Xavier, termina desarrollando trastornos psicóticos en los que constantemente las alucinaciones y la realidad se yuxtaponen.

Nuevamente, como en el caso de Xavier, una situación profundamente estresante en la cual participa Jaz, se convierte en el punto de quiebre de su consciencia, cuando participa del exterminio de su unidad militar a manos de los irisinos. Frente a las puertas de la muerte, Jaz experimenta el abrazo de *Xlött*:

Se acercó. Pudo ver el falo enroscado en torno a la cintura. Un abrazo de piedra, piedra que se sentía sha. Una piedra suave y dura al mismo tiempo. No debía tener miedo.

Sintió que su corazón dejaba de latir, su sangre dejaba de fluir, todo se detenía. Él agarró su cuello con una sola mano y la levantó. Sus pupilas ardían. La mano la oprimía y se quedaba sin aire (pág.267)

Tanto Yaz como Xavier pueden ser interpretados como personajes *fronterizos* en la medida que algunos de los aspectos centrales de sus identidades son puestas en entredicho por la cosmovisión irisina. Cuando de afrontar la idea de la muerte se trata, la narrativa trascendental del imperio pierde gravedad ante las leyendas de los primitivos y, con ello, sobre el plano de la subjetividad individual, también se diluye la justificación de la dominación colonial. Aunado a esto, el consumo de sustancias psicotrópicas con fines terapéuticos contrasta con el consumo de los swits y la cadena de sufrimiento que estos representan. La experimentación con sustancias bajo esta nueva connotación permite a los protagonistas abrirse hacia los mundos de vida irisinos, reconocerlos positivamente en su diferencia. En sí, son personajes *fronterizos* porque se entregan a Xlött, al monstruo, al otro: “*no debía tener miedo*”:

Se sentía enorme, se sentía invencible, sentía que el corazón del universo discurría por él. *Se sentía una nada, polvo cósmico en la galaxia infinita. Se sentía como un río luminoso. Sentía que si alguien lo viera en ese instante se encontraría en las cavernas del horror más profundo.* (Acento puesto fuera del texto, p. 44)

Finalmente, a propósito de los videojuegos y la hiperrealidad con la que está constantemente jugando Paz Soldán, respecto al sentido estético del relato, resulta pertinente una analogía. Seguir el mundo de Iris a través de la mirada de estos dos personajes se asemeja a la experiencia de un videojuego de guerra en primera persona, algo así como el popular *Call of Duty Black Ops II* (2012). En este videojuego, cuando se es herido, dependiendo de la intensidad del daño, la pantalla se torna roja de afuera hacia adentro y, emulando los latidos de un corazón, el control vibra. En este sentido, *Iris* y sus voces producen una atmósfera similar, puesto que, en la medida que las dinámicas irisinas envuelven a sus personajes, el paisaje y los cuerpos parecen solaparse: “múltiples tonalidades del rojo se diseminaban en las montañas: óxido, magenta,

bermellón, escarlata, irisino sangre” (p.112). Las tonalidades del rojo impregnan el ambiente al mismo tiempo que el campo de visión de los personajes se hace más estrecho e intenso. Pasados tormentosos, la soledad, los desencuentros, las heridas de guerra, las máquinas, la farmacodependencia y las plantas psicotrópicas o la muerte inminente, producen en los personajes accesos psicóticos; gradaciones diferenciales de estrés, respiraciones espasmódicas que se desplazan amenazadoramente dentro de un espectro sensible crítico.

Los elementos narrativos que impiden el cese por completo de la respiración o que, en todo caso, lo prolongan y le brindan un estatuto de ambigüedad, son incorporados al relato por Paz Soldán a través de las mismas sustancias psicoactivas. Tanto el *polvodestrellas* como el *jün* son representadas, en oposición a los swits, con una connotación positiva, siempre que permiten una terapéutica introspección, y la *apertura* hacia el mundo de los irisinos, hacia sus dioses. Los imaginarios trascendentales existentes en torno a estas sustancias se convierten en dispositivos mediadores del choque cultural, a tal punto que su consumo y la monstruosidad divina a la que conducen acaba desarticulando al sujeto colonizador. Puesto que, desde la mirada del sujeto colonizador, Xlöt se concibe como un ser monstruoso, representa la otredad: inhumanidad, salvajismo, culto supersticioso y demoníaco, trampa irracional. No obstante, dentro del mundo irisino y sus plantas psicotrópicas, Xlöt es un ser real, ambivalente, capaz de provocar eventos terribles, aunque positivos también. Y es precisamente esta ambivalencia la que Xavier y Jaz consiguen experimentar a través de las sustancias, entregándose al abrazo del monstruo.

### 5.3. El sujeto latinoamericano en el centro del problema

Ahora bien, la centralidad de esta divinidad demoníaca dentro del relato da cuenta de un marcado desplazamiento representacional hacia el sujeto latinoamericano. Bueno, en realidad, podría interpretarse como un ir y venir entre dos registros. Por un lado, desde el plano local, Paz Soldán ofrece su visión de la invasión estadounidense a territorio afgano. En este sentido, la ciencia ficción que ofrece, aunque sea profundamente especulativa y filosófica, no encuentra resonancia directa sino oblicua con nuestros contextos latinoamericanos. Se trata de un relato estrictamente cyberpunk en el que problematiza los límites del cuerpo orgánico con relación al avance tecnológico y las ciencias de la computación, o la relación entre cuerpo e industria farmacéutica, que si bien nos puede resultar familiar, no lo podemos asimilar del todo, porque él busca representar el consumo desbordado de estos medicamentos en Estados Unidos, e incluso, el consumo de las tropas militares desplegadas en Medio Oriente. No obstante, en cuento Paz Soldán empieza a sumar a la trama los elementos locales de la isla, inmediatamente se teje un ir y venir entre Estados Unidos, la representación mediática de la guerra y parte del pasado histórico de Bolivia. Xlöt, por ejemplo, es una muestra de ello. Este personaje mítico está inspirado en El Tío, una divinidad producto del sincretismo religioso entre las creencias de las poblaciones andinas precolombinas y las creencias de los colonizadores hispánicos (Orche et al., 2004). También, las connotaciones místicas de las plantas y los subcapítulos dedicados a Orlewen, están ciertamente contruidos con sensibilidad etnográfica: la ficcionalización de los psicotrópicos como puentes entre el mundo material y el mundo espiritual, la descripción de las galerías mineras, los accidentes dentro de estas, las condiciones de explotación laboral, o las enfermedades producidas por el polvo y los gases, son realidades históricas del contexto boliviano.

Por otro lado, en lo que atañe a la conceptualización de la ficción distópica que en este trabajo hemos planteado, algunos de los elementos centrales de la trama permiten entrever una marcada influencia del pensamiento crítico y descolonial en lo que se refiere a la problematización de alternativas. Por ejemplo, Paz Soldán, a partir de su revisión histórico-cultural del contexto boliviano, visibiliza prácticas de resistencia social frente a un mundo brutal y descarnado. De ahí el recurso narrativo que se construye en torno a la cosmovisión irisina, resumida en un personaje mitológico que, oscuramente, impide que Iris y todo lo que esta isla envuelve, como sistema

cerrado, colapse por completo. La ambigüedad contradictoria de este Dios sostiene el suspenso entre los antagonismos sociales y, aparentemente, participa en favor de sus seguidores. En cuanto a Luis Carlos Barragán y su gusano, pese a la insistencia por la fusión, paradójicamente, el dispositivo utópico no atiende tanto a disposiciones colectivas, como sí a disposiciones individuales: una persona que se sabe atomizada, quien entiende el sentido ilusorio de la participación política y confronta la soledad que esto implica, se resiste a ser absorbida por fuerzas sociales totalizantes.

Ahora bien, tomando distancia de los universos ficcionales en sí, a grandes rasgos, en Barragán, podemos identificar valoraciones y preocupaciones similares a las que inquietan a Paz Soldán. Sobre un primer plano comparten inquietudes creativas en relación con los efectos sociales de la identidad transnacional, encarnada por ellos mismos. Esta cuestión nos devuelve sobre la consideración de Bastidas (2019) respecto a la conceptualización de la ciencia ficción latinoamericana como una expresión estética híbrida. Aunque en estos casos, esta creatividad híbrida no es solo el resultado de los flujos transculturales vía medios de comunicación masiva, también es el resultado de la misma condición transnacional de las personas. A los dos autores, la literatura les permite construir mundos autónomos en los cuales se resumen los elementos problemáticos de poseer una identidad transnacionalizada. En síntesis, son casos en los que la literatura permite a los autores dar cuenta sobre sus identidades fronterizas: personas que no terminan de irse de un lugar, ni de llegar a otro. De ahí, por ejemplo, la centralidad problemática del registro geográfico y el encuentro con el otro, aunque se le dé un trato distinto por parte de cada autor: explorado desde la identidad colectiva por parte del boliviano, explorado desde la identidad individual por el colombiano.

Retornando al plano narrativo, los dos comparten preocupaciones por el consumo de tecnologías farmacológicas, mediáticas e hiperreales, o por las consecuencias conflictivas, violentas, del encuentro con la otredad. Tanto en Paz Soldán como en Barragán aparece el cuerpo y la encarnación monstruosa como el punto sobre el cual convergen las experiencias traumáticas de estos relacionamientos sociales; en los dos casos se aborda el cuerpo como espacio conflictivo para el individuo, dentro del cual se reproducen discursos, tecnologías y prácticas autodestructivas, pero también como espacio en disputa, sobre el cual se enfrentan diferentes actores con principios valorativos contrapuestos, buscando reclamar para sí su gobernabilidad. No obstante, difieren en sus enfoques particulares: en el caso de Paz Soldán, la pulsión de muerte eclipsa, casi por completo,

la experiencia vital de los cuerpos. Dentro del universo irisino es evidente a todas luces que las fuerzas del capital ejercen una presión desmedida al momento de reclamar para sí el gobierno del cuerpo. Mientras que, en el caso de Barragán, si bien este factor está presente, el eclipsamiento es contrarrestado por la reapropiación del cuerpo monstruoso como espacio de desarrollo individual. Es decir, en el universo de *El gusano* la representación del cuerpo plantea la posibilidad de que el individuo gobierne su cuerpo por sí mismo, aunque esto en principio pueda resultar profundamente traumático, confrontativo tanto en términos individuales como colectivos.

Con todo, los mundos propuestos tanto por Barragán como por Paz Soldán comparten atmósferas cargadas de imágenes terroríficas, en las que la anomia social y la violencia impregnan toda la estructura política, sin embargo, algunos de sus personajes centrales (construidos a partir de elementos contextuales latinoamericanos) oscuramente representan posicionamientos políticos optimistas, que más allá de plantear alternativas sencillas, plantean la complejidad y las dificultades que implica ser optimistas respecto al devenir de la humanidad, aunque los dos autores tratan de ir más allá del encierro, pues los mundos claustrofóbicos que plantean poseen algunas válvulas de escape. De ahí, tal vez, su fijación con las narrativas mitológicas y los ensamblajes sociales que las posibilitan. En sí, en los dos casos, sobre algún punto, se acaba por abrazar la monstruosidad, la ambigüedad, lo inexplicable, bien sea la idea de un cuerpo colectivo (Xlöt), bien la idea de un cuerpo individuado (R34).

## Consideraciones finales

Cuando llegó el momento de enfrentarse a la construcción del trabajo de grado, yo buscaba un campo de indagación estimulante, un pretexto para desarrollar determinadas preocupaciones sociales; buscaba interlocutores que me ayudaran a pensarlas. El consumo cultural se convirtió en la primera actividad en arrojar algunas luces sobre esta inquietud: en el anime y en la literatura de ciencia ficción angloamericana encontré voces muy potentes y sugerentes. Por ello, decidí que este sería el campo de indagación dentro del cual trabajar. No obstante, la idea de permanecer año y medio enfocado en expresiones artísticas tan distantes en el espacio y el tiempo me hizo mirar hacia otra parte. Así, comenzó el reto, decidí indagar por la ciencia ficción latinoamericana, que si bien desconocía casi por completo, intuía que sus discusiones me resultarían mucho más familiares.

Si se me permite, abro este apartado final de la monografía expresando el pretexto de mi indagación porque, paradójicamente, sobre el cierre, tengo la sensación de estar en un lugar similar al que estaba cuando entré en este campo cultural, con ciertos matices, claramente. Un poco la intuición, un poco la emoción y el entusiasmo por explorar en lo desconocido, desembocaron en lo que considero es la virtud del trabajo de grado aquí presentado: señalar fecundos caminos de investigación, más allá de adentrarnos en ellos. Esta mirada amplia, su superficialidad, no es intencional, más bien es el producto de la carencia de método, pero si se quiere ser más amable, podría decir que es el producto de la pregunta que uno se hace cuando empieza toda búsqueda: ¿hacia dónde ir? En este caso, ese *ir hacia* siempre estuvo mediado por la falta de experticia y, por tanto, por la intuición y los giros azarosos: el diseño del proyecto no logró contener la pregunta, los objetivos que se plantearon en un primer momento se diluyeron en el campo. En cuanto avanzaba, naturalmente, iban apareciendo preguntas muy lejanas a mi primer objetivo, y yo me limitaba a establecer conexiones entre ellas, en una suerte de cartografía general. Ahora, sobre el cierre de mi presentación, de manera sobria, podríamos decir que un mapa sobrevino, y esto es lo que matiza la diferencia entre la apertura y el cierre, aunque sobra decir que este mapa es sólo uno entre muchos y que no agota las posibilidades de las discusiones sobre el campo. Entre tanto, me resulta práctico, porque permite pensar.

Así, el registro de los caminos interseca los campos discursivos de la futurología, la estética, los estudios culturales, la sociología de la literatura o la antropología. Reflexionar a partir de la ciencia ficción y las literaturas extrañas producidas desde nuestra región, permitió señalar cuál es

la pertinencia social de estas expresiones artísticas en tiempos modernos, en lo que respecta al carácter crítico y político de la literatura. Este tipo de literaturas alimenta debates sobre el presente, visibiliza la crisis civilizatoria occidental a escala global, trata de anticipar las consecuencias nefastas, sociales y medioambientales, que se dibujan en el horizonte más cercano. En nuestra lectura, algunas consideraciones van incluso más allá, no se quedan paralizadas por las representaciones bárbaras y catastróficas, sino que elaboran obscuramente posicionamientos optimistas respecto al porvenir.

Así mismo, elaboran universos narrativos dentro de los cuales la centralidad del sujeto latinoamericano y su contexto resultan claves, y en este sentido, la teoría social y la historia, e incluso la especulación filosófica, se comportan como herramientas puestas al servicio de las construcciones ficcionales. La ciencia ficción y las literaturas extrañas reflexionan, mediante la representación de nuestros contextos locales, en torno a los mundos de vida de las clases sociales menos privilegiadas del sistema-mundo. Estas representaciones están mediadas por el afán de entender cuáles son las condiciones sociales que determinan las ideologías fascistas, los tipos de violencia ejercida por unos sectores de la sociedad sobre otros, e incluso, la misma violencia autoinfligida. Se preguntan por el lugar que ocupan dentro de las jerarquías verticales los cuerpos sexualizados o racializados y por las formas en que se reproduce el espacio social. Por otro lado, respecto a la especulación filosófica, retoman elementos culturales de nuestro pasado y los mezclan con otros del presente para generar reflexiones sobre la misma condición humana. A partir de allí se exploran los espacios intersticiales entre los deseos utópicos (personales y colectivos), la encarnación del miedo, la idea de lo humano, la metafísica y lo que es completamente ajeno a la realidad social, pero que en todo caso la afecta. Sobre este nivel, se medita sobre la necesidad de reevaluar los supuestos ontológicos que nos trajeron, a la *humanidad* en su conjunto, hasta este punto.

*Iris* (2014) y *El Gusano* (2018) fueron las obras que guiaron el análisis de la representación social en la literatura. A partir de mi interés centrado en la representación de los cuerpos, pude soslayar de qué manera los autores producen concepciones sobre sí mismos y los contextos sociales dentro de los cuales se desplazan. De manera general, identificamos que la evolución y las consecuencias sociales derivadas de nuestras concepciones respecto a la identidad, la soledad, la sexualidad, la raza, el consumo de tecnologías psicoactivas y electrónicas, la otredad, fueron algunas de las preocupaciones más acentuadas dentro de la narrativa de Edmundo Paz Soldán y

Luis Carlos Barragán. Así mismo, dimos cuenta de la centralidad del sujeto latinoamericano dentro de estas construcciones y la relación ambigua que su constitución sostiene con un pasado colonial y un presente global, transnacionalizado, aunque no únicamente en el sentido representacional, sino en la misma experiencia del autor fronterizo.

La otra región sobre la que incursionamos dentro de este campo se escinde del enrevesado mundo del lenguaje hacia el mundo de lo pragmático. Desde este enfoque, al centrarnos en la producción material del libro, encontramos prácticas sociales muy dignas de visibilizar. Los estudios de caso realizados nos permitieron acercarnos a proyectos y personas muy apasionadas por estos géneros y su producción local. Parcialmente, conseguimos contextualizar las condiciones económicas y culturales que empujan a estos proyectos y a sus editores, a desarrollar creativas —prometeicas, si se quiere— estrategias de publicación y de captación de públicos. En mi consideración, seguir la vida profesional de Eduardo, Laura y Rodrigo fue seguir el camino de las utopías o, mejor dicho: el de las *heterotopías*, esos espacios que se resisten a dejar de insistir en los agenciamientos, a dejar de insistir en una vida más justa, más digna.

A partir del contrapunteo entre teoría de la ciencia ficción latinoamericana y las obras literarias en sí, en parte pude comprender de qué manera estos dos puntos se articulan con las ambiciones culturales de estos tres editores. En suma, y a pesar de que estas literaturas no alcancen mayor relevancia comercial, ciertamente justifican sus posicionamientos políticos y sus apuestas dentro del campo cultural.

Finalmente, quisiera anotar algunas de las inquietudes más amplias que, sobre el final de este trabajo, aparecieron y las cuales podrían dar continuidad a investigaciones futuras. En primer lugar, respecto al campo editorial, se plantean diferentes rutas de indagación. Por ejemplo, en el tercer apartado de esta monografía presentamos algunos de los proyectos que dinamizan la producción del libro de ciencia ficción en la región, nosotros profundizamos en dos y los otros apenas los mencionamos, por lo cual resultaría pertinente ampliar el número de proyectos a estudiar. Incluso, profundizar en las apuestas representacionales del proyecto de Laura Ponce, pues por cuestiones de mercado local y distanciamiento geográfico no fue posible preguntarnos por las apuestas representacionales que ella ejecuta dentro de Ayarmanot.

Alejándonos de la ciencia ficción, el tema de la edición es todo un campo en el cual me gustaría seguir trabajando. Las discusiones sobre la edición, las tomas de posición y las motivaciones culturales que guían el trabajo de las editoras resultan especialmente sugestivas, pues

he advertido que esta figura desempeña un rol central dentro del trabajo literario, sobre todo por el capital cultural que poseen, o la capacidad para leer e interpelar económica y cultamente los contextos sociales dentro de los cuales pretenden realizar determinadas ofertas culturales. Así mismo, dimos cuenta de que no solo la edición independiente es la responsable de colocar en circulación los tipos de literatura afines al concepto de arte que nos interesa seguir alimentando, también los grandes grupos son responsables de estas dinámicas, pero no tuvimos la oportunidad de abordarlos. Por ello, vale la pena indagar por estos, trasladar nuestras inquietudes y supuestos sobre la edición independientes a la edición dentro de la lógica oligopólica, contrastar y comparar.

Retornando sobre las obras literarias en sí, como en buena medida logramos apropiarnos de las discusiones sobre el género al mismo tiempo que fuimos descubriendo escritores, toda una ruta de indagación se nos abre. En este trabajo solo pudimos rozar un par de autores y obras representativas del género en las últimas dos décadas. En el futuro, con la intención de comprender el cambio histórico de la ciencia ficción regional, se podrían ampliar los espacios temporales a estudiar, acudir a un mayor número de autores, identificar referentes históricos, centrarnos específicamente en las obras literarias. Además, seguir ahondando en el carácter representacional de los relatos nos permitirá expandir las relaciones entre lo teórico y lo literario en sí. Por ejemplo, en este trabajo tomamos dos novelas y las leímos bajo el supuesto teórico de que la representación de los cuerpos es un aspecto central dentro de la producción regional, sin embargo, no fue posible hacer énfasis sobre el desarrollo de otras categorías de análisis arrojadas por el primer momento de la indagación, a saber, la representación de los contextos urbanos, la mujer, o los mundos no humanos.

Así mismo, seguir profundizando en estas literaturas extrañas como pretextos para pensar la teoría social y la especulación filosófica con relación a los contextos sociales, nos condujo hasta el sujeto latinoamericano como problema. Entonces, nos resulta pertinente continuar preguntarnos por la relevancia de esta categoría identitaria y en qué sentido la literatura se convierte en un vehículo de esta, o cómo la refuerza, analizar cuáles son sus tópicos, cuáles los referentes culturales de nuestros contextos regionales que influyen en su estética narrativa, o en cuanto a lo social, por qué el pasado colonial y las ontologías no occidentales están en el centro del problema.

En mi consideración, la realización de este trabajo de grado permitió establecer algunas coordenadas muy interesantes de cara a comprender de qué manera estamos interpretando la realidad social de nuestros contextos, y cómo el arte y la literatura —las literaturas extrañas, en

---

nuestro caso— son campos productivos que, desde diversos flancos, son capaces de retar y controvertir el mundo social como nos fue dado. Aunque sea por pura *tozudes*.

## Referencias

- 3 Tipos (Director). (2023, febrero 13). *Desde Argentina: ¿ La ciencia ficción es Literatura de evasión? - con Laura Ponce*. <https://n9.cl/5sfipb>
- 24.10 (11hrs) Ediciones Vestigio: Presentación del proyecto editorial colombiano | Ediciones Vestigio: Presentación del proyecto editorial colombiano participan, Rodrigo Bastidas y Diego Cepeda | By Feria del Libro Chihuahua | Facebook. (2020). <https://n9.cl/v65a0i>
- Aguado, A. (2006). Políticas editoriales e impacto cultural en la Argentina (1880-2000). *Información, Cultura y Sociedad. Universidad de Buenos Aires*, 15, 95-105.
- Alonso, A. (1995). *Entrevista con Sergio Gaut vel Hartman* [Entrevista]. [https://axxon.com.ar/wiki/index.php?title=Entrevista\\_con\\_Sergio\\_Gaut\\_vel\\_Hartman](https://axxon.com.ar/wiki/index.php?title=Entrevista_con_Sergio_Gaut_vel_Hartman)
- Altamirano, C., & Sarlo, B. (1989). *Conceptos de sociología de literaria*. Centro Editor de América Latina S.A.
- Arqueologías del futuro: Una charla de Fredric Jameson (I. Fortea & G. Gamarra, Trads.). (2006). *El viejo Topo*, 73.
- Barragán Castro, L. C. (2018). *El Gusano*. Ediciones Vestigio.
- Bastidas Pérez, R. (2019). *En nuestro caso es encontre. La edicisis como herramienta crítica para eñ análisis de la ciencia ficción colombiana* [Tesis doctoral]. Universidad de los Andes.
- Becerra, E. (2016). De la abundancia a la escasez: Distopías latinoamericanas del siglo XXI. *Cuadernos de Literatura*, 20(40), Article 40. <https://n9.cl/2koit7>
- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte* (1. ed). Universidad Nacional de Quilmes.
- Benalcázar Jácome, D. C. (2019). *Turbina y Vestigio, dos editoriales independientes: Voces, líneas editoriales y formas de circulación del libro*. <https://n9.cl/hnyrws>
- Bibliotecas Comfama. (2021, febrero 15). *El editor Diego Cepeda responde el test de Proust* [Entrevista]. <https://n9.cl/u1w86>
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Editorial Anagrama.
- Bourdieu, P. (2000). Una revolución conservadora en la edición. En *Intelectuales, política y poder*. Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Bourdieu, P. (2010). La producción de la creencia. Contribución a una economía de los bienes simbólicos. En *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Siglo Veintiuno Editores.

- Caraballo, L. C. (2010). *Historieta argentina: Del fanzine al weblog*. II Congreso Iberoamericano de Investigación Artística y Proyectual y V Jornada de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales (La Plata, 2010). <https://n9.cl/u8sh23>
- Carletti, E. (1989a). *Editorial del número 0 de la revista* [Webzine]. Axxón - Ciencia Ficción en Bits. <https://axxon.com.ar/c-bajart.htm>
- Carletti, E. (1989b). *Editorial del número 1 de la revista* [Webzine]. Axxón - Ciencia Ficción en Bits. <https://axxon.com.ar/c-bajart.htm>
- Carletti, E. (1990). *Editorial del número 10 de la revista* [Webzine]. Axxón - Ciencia Ficción en Bits. <https://axxon.com.ar/c-bajart.htm>
- Carletti, E. (1995). *Editorial del número 71 de la revista* [Webzine]. Axxón - Ciencia Ficción en Bits. <https://axxon.com.ar/c-bajart.htm>
- Carletti, E. (2023, febrero 17). *Mensaje publicado en la página de Axxón*. Axxón. <https://n9.cl/n40w6>
- Costantini, F. (2020). Fanzines, la otra historia de la ciencia ficción argentina. *Cuarenta naipes*, 2, Article 2.
- de Diego, J. L. (2021). Americanismo y latinoamericanismo: Dos momentos en la constitución de un espacio editorial para nuestro continente. En G. Guerrero, B. Loy, & M. Gesine (Eds.), *World editors. Dynamics of global publishing and the latin american case between the archive and the digital age* (Vol. 8, pp. 17-34). De Gruyter.
- Débora Danowski & Eduardo Viveiros de Castro. (2019). *¿Hay mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines*. Caja Negra.
- Diego, J. L. de. (2012). *Concentración económica, nuevos editores, nuevos agentes*. 138-153. *ECOEDIT*. (s. f.). Recuperado 9 de febrero de 2024, de <https://ecoedit.org/>
- Ediciones Ayarmanot. (2023, abril 3). <https://www.edicionesayarmanot.com/>
- Ediciones Vestigio (Director). (2022). *Prelanzamiento de Traumatismo Pancreático*. <https://n9.cl/v9yes>
- Ediciones Vestigio (@edicionesvestigio) • *Fotos y videos de Instagram*. (s. f.). Recuperado 10 de febrero de 2024, de <https://www.instagram.com/edicionesvestigio/>
- Ediciones Vestigio—*Editorial independiente colombiana*. (2019, mayo 11). <https://edicionesvestigio.com/>

- Enciso Noguera, A. M. (2021, septiembre 13). “*El Gusano*” and How Science Fiction Can Imagine Better Worlds [Entrevista]. <https://latinamedia.co/el-gusano/>
- Fasano, F. (2023). Como un pulpo en la selva. Sentir lo weird en la literatura (hispanoamericana) contemporánea. *Orillas*. <https://n9.cl/oy5la>
- Fernández, L. C., & Gago, S. H. (2012). Nuevos soportes y formatos: Los cambios editoriales en el campo de la historieta argentina. *Cultura, Lenguaje y Representación*, 10, 83-96.
- Forero Dueñas, C. A. (2018). *El modernismo, utopía y crítica de Rafael Gutiérrez Girardot* [Tesis de maestría]. Instituto Caro y Cuervo.
- Gallego Cuiñas, A. (2019). Las editoriales independientes en el punto de mira literario: Balance y perspectivas teóricas. *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 113, Article 113. <https://doi.org/10.4000/caravelle.6451>
- García Canclini, N. (2010). Estética y ciencias sociales: Dudas convergentes. En *La sociedad sin relato*. Katz Editores.
- Gómez, M. (2014). La independencia en la edición colombiana: ¿una fuente de valor añadido o un simple eslogan? *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 48(86), 15-27.
- González Fernández, M. (2017). *América Latina es ciberpunk: Apuntes para una poética del subgénero en esa parte del mapa*. Universidad Nacional de La Plata. <https://n9.cl/p73tb>
- González, N. (2017). El neuropunk y la ciencia ficción hispanoamericana. *Revista Iberoamericana*, 83, 345-364. <https://n9.cl/u5397n>
- Gutiérrez Girardot, R. (2004). *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. Fondo de Cultura Económica Colombia.
- Guzmán, Á. C. (2022, julio 17). *El boom de la ciencia ficción en Colombia* [El Colombiano]. <https://n9.cl/w3g9i>
- Guzmán Méndez, D. P., Marín Colorado, P. A., & Murillo Sandoval, M. Á. P. C. (Eds.). (2018). Presentación. En *Lectores, editores y cultura impresa en Colombia. Siglos XVI-XXI*. Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe.
- Haraway, D. (2022). *Manifiesto cyborg*. Kaótica libros.
- Jameson, F. (2009). Introducción. En *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Ediciones Akal, S. A.
- Kurlat Ares, S. G. (2017). Entre la utopía y la distopía: Política e ideología en el discurso crítico de la ciencia ficción. *Revista iberoamericana*, 259-260, 401-417.

- Lado B. (s. f.). *Diagnóstico y propuestas para el fortalecimiento del ecosistema del libro en Colombia*.
- Lodi, M. E., & Scanio, P. (2021). Bitácora cyborg: Un recorrido por el campo de la antropología digital desde Argentina. *Papeles de Trabajo. Centro de Estudios Interdisciplinarios en Etnolingüística y Antropología Socio-Cultural*, 42, Article 42. <https://shre.ink/r1lq>
- Marcuse, H. (2008). *Acerca del carácter afirmativo de la cultura*. Cultura y sociedad.
- Fisher, M. (2016). *Realismo Capitalista ¿No hay alternativa?* Caja Negra.
- Fisher, M. (2018). *Lo raro y lo espeluznante*. Alpha Decay, S.A.
- Mercier, C. (2020). Cuerpos nómades en Impuesto a la carne de Diamela Eltit y Los cuerpos del verano de Martín Felipe Castagnet: Resistencias posthumanas. *Mitologías hoy*, 22, 123-140. <https://shre.ink/r1lS>
- MIG 21 Editora. (2023, diciembre 27). MIG 21 Editora. <https://mig21editora.wordpress.com/>
- Orche García, E., Puche Riart, O., Amaré Tafalla, M. P., & Mazadiego Martínez, L. F. (2004). Un caso de Patrimonio Minero intangible: El Tío de las minas bolivianas. *De re metallica (Madrid): revista de la Sociedad Española para la Defensa del Patrimonio Geológico y Minero*, 3 (Diciembre), 33-42.
- Ostria Reinoso, O. (2020). Espacios alterados: Experiencias urbanas y estéticas descarnadas en la cuentística de ciencia ficción chilena del siglo XXI. *Mitologías hoy: Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos.*, 22, 47-63.
- Paz Soldán, E. (2014). *Iris*. Alfaguara.
- Pérez Gras, M. L. (2020). Hasta que los astros se alineen. Espacios, cuerpos y tecnología en la trilogía de Claudia Aboaf. *Mitologías hoy: Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos.*, 22, 175-190.
- Pestarini, L. (2012). El boom de la ciencia-ficción argentina en la década del ochenta. *Revista iberoamericana*, 238-239, 425-442.
- Puerta Domínguez, S. (2015). *Cine y nación. Negociación, construcción y representación identitaria en Colombia* (Universidad de Antioquia). Universidad de Antioquia.
- Red de editoriales independientes colombianas (REIC)—Alianza Internacional de Editores Independientes. (s. f.). Recuperado 10 de febrero de 2024, de <https://shre.ink/r1lM>
- Revista Cosmocápsula (Director). (2015, diciembre 6). *Episodio 1: Entrevista a Laura Ponce, editora de la revista de ciencia ficción Próxima*. <https://shre.ink/r1lg>

- Revista PROXIMA Nro 2, Junio 2009. (s. f.). *Revista PROXIMA*. Recuperado 9 de febrero de 2024, de <https://shre.ink/r11D>
- Rodrigo Bastidas Pérez (Ed.). (2021). Desmantelar patentes para crear universos propios. En *Antología de ciencia ficción latinoamericana. El tercer mundo después del sol*. Editorial Planeta Colombiana S.A.
- Said, E. (2013). Introducción. En *El mundo, el texto y el crítico*. Debate.
- Sanchiz, R., & Bizazarri, G. (2020). New Weird from the New World': Escrituras de la rareza en América latina (1990-2020). *Orillas: Rivista d'ispanistica*, 9, 1-14.
- Sapiro, G. (2016). *La sociología de la literatura* (1. ed). Fondo de Cultura Económica.
- Sección de cartas del número 4 de la revista*. (1990). [Webzine]. Axxón - Ciencia Ficción en Bits. <https://axxon.com.ar/c-bajart.htm>
- Semana, C. R. (2021, abril 21). *Narrativas desde la periferia: Esta es la ciencia ficción que se escribe en Latinoamérica* [Entrevista]. <https://shre.ink/r11r>
- Semana, M. C. (2019, agosto 26). *Ediciones Vestigio: Del bizarro a la ficción especulativa* [Entrevista]. <https://shre.ink/r11I>
- Sholette, G. (2015). *Materia oscura. Arte activista y la esfera pública de oposición*. fundación editorial archivos del Índice.
- SiLvia Kurlat Ares. (2017, septiembre). La ciencia ficción en América Latina. Aproximaciones teóricas al imaginario de la experimentación cultural. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXXIII(Núms. 259-260), 255-261.
- Sivia Kurlat Ares. (2012, junio). La ciencia-ficción en América Latina: Entre la mitología experimental y lo que vendrá. *Revista Iberoamericana*, LXXVIII(238-239), 15-22.
- Sprecher, R. V., & Williams, J. (2008). Campo y lenguaje de la historieta argentina: La revista Comiqueando y la trayectoria del campo en los noventa. *Estudios y Crítica de la historieta Argentina*.
- Toma 1. Desigualdades modernas: Ofertas culturales y públicos. (2017). En A. R. Mantecón, *Iir al cine. Antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas*. Editorial Gedisa, S.A.
- Triggs, T. (2006). Scissors and Glue: Punk Fanzines and the Creation of a DIY Aesthetic. *Journal of Design History*, 19(1), 69-83.
- Valencia, M. (2018). La edición independiente: Consideraciones generales sobre el caso colombiano. *Trama & Texturas*, 37, 41-56.

- 
- Vanoli, H. (2009). Transformaciones recientes en la industria editorial argentina ante la digitalización de la cultura escrita. El caso de las pequeñas editoriales independientes. *CONICET - Universidad de Buenos Aires*, 1-20.
- Velázquez, G. (2020). *Letra chica. Producción, distribución y comercialización de las editoriales independientes (2011-2015)* [Tesis de maestría, Universidad Nacional de Quilmes]. <https://shre.ink/r1lp>
- Zalazar, B. (2020). ¿La caída temprana del anthropos moderno?: El genio maligno y la pequeña autómatas Francine como heridas del cogito cartesiano. Especulaciones poshumanas en La pasión de Descartes de Andrés Vaccari. *Mitologías hoy: Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos.*, 22, 161-174.