

LA LITERATURA DE ANTICIPACIÓN DE OLIVERIO COELHO: UNA MIRADA AL SESGO SOBRE LA PESADILLA ARGENTINA

FERNANDO REATI
GEORGIA STATE UNIVERSITY

Uno de los fenómenos más significativos en la narrativa argentina a partir de la dictadura militar de 1976—1983 fue la alusión velada a la realidad por medio de desplazamientos narrativos—temporales. A fines de los setenta y durante los ochenta, muchos autores recurrieron a la novela neo—histórica, primero por la censura, pero más tarde porque se sentían incapaces de representar el terrorismo de Estado y la desaparición de miles de personas, con las herramientas tradicionales de la literatura mimética—realista, y prefirieron aludir a lo sucedido a través de historias ambientadas en los orígenes decimonónicos de la nación. Luego, con la implantación plena de la economía neoliberal de mercado bajo la presidencia de Carlos Menem (1989—1999), se produjo un desplazamiento temporal inverso y a veces se relató la nueva crisis —el achicamiento del Estado de bienestar, la destrucción de la industria nacional y el empobrecimiento generalizado—en novelas de anticipación y de ciencia ficción que traspolaban esas problemáticas a imaginarios futuros distópicos.¹ En ambos casos, ya el desplazamiento cronológico fuera hacia el pasado, ya hacia

¹ Estudio una docena de novelas de este tipo en mi reciente trabajo, *Postales del porvenir: La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal, 1985-1999*.

el porvenir, se trataba de iluminar el presente mediante historias veladas, oblicuas y por sobre todo alegóricas, que aludían a otras épocas ante la imposibilidad de dar cuenta narrativa de lo real presente.

Oliverio Coelho, un joven autor nacido en 1977, profundiza esta estrategia al aludir cifradamente a las crisis nacionales en una trilogía reciente de novelas futuristas: *Los invertebrables* (2003), *Borneo* (2004), y *Promesas naturales* (2006). Coelho posee una prosa inédita, hecha de palabras y sentidos levemente desfasados que producen una sensación de extrañamiento —“arsenal léxico infrecuente” y “lengua original”, según la reseña de Manso (: 4)— y obliga a preguntarse sobre el género o géneros a que se podrían adscribir sus textos. Algunos adjetivos que vienen a la mente ante ciertos párrafos suyos aparentemente despojados de las lógicas semánticas y sintácticas habituales, son disparatado, desopilante, desvariado, incongruente, delirante, lo cual lo ubicaría en una tradición argentina de lo narrativamente extraño que va de Macedonio Fernández a César Aira, pasando por Alberto Laiseca, Sergio Bizzio, Daniel Guebel y otros. Es por eso tal vez que el calificativo de “literatura del *non—sense*” aparece a menudo asociado a sus novelas futuristas en reseñas y comentarios, ya sea para adscribirlo plenamente a esa tendencia o al menos para interrogarse sobre su posible relación con el género. Así, una reseña de *Promesas naturales* dice que “vale la pena reconocerle al libro su apuesta de participar en un subgénero, el non-sense, que está casi en vías de extinción...” (Bertazza: en línea). Otra, sobre *Los invertebrables*, no termina por decidirse y señala que “a la manera de los maestros del non-sense; (pero esta novela no tiene nada que ver con eso), Coelho burla sistemáticamente todas las expectativas...” (Piro: en línea). Una tercera, sobre *Promesas naturales*, tras mencionar el *non—sense* habla de “un relato extraño”, “una novela escrita para que ‘no se entienda’” (Martínez Arce: 1) y una “voluntad de no tener un sentido último” (: 2), pero

luego reconoce que la novela “no es el carnaval de significantes dislocados que pudiera parecer en una primera lectura” y a fin de cuentas “busca afincarse en una zona de referencia codificada históricamente” (4).

Este ir y venir entre el calificativo de extraños y “sin sentido” (o mejor dicho, desinteresados por imponerle al lector un sentido determinado) respecto a los textos futuristas de Coelho, y la pregunta inevitable por sus referentes externos, desnuda un interrogante habitual frente a toda literatura de anticipación: ¿qué pacto de lectura imponen aquellos textos que se proyectan hacia el porvenir e interpelan a un lector que no puede hacer otra cosa que leerlos desde su presente? Dicho de otro modo, ¿cómo no leer “realistamente” narraciones sobre mundos futuros que por definición debieran ser inexistentes y sin sentido? En el caso de Coelho, lo que se describe es un mundo futuro lleno de seres mutantes, territorios paralelos, ministerios kafkianos y animales genéticamente modificados, con un Estado que excluye a la mayoría de las personas y controla al resto para asegurar la reproducción de la especie; un mundo, digámoslo ya, que traspola las lógicas pesadillescas tanto de la Argentina militar como de la neoliberal. Para crear ese mundo; el autor recurre a una superposición de tiempos (uno de los rasgos predominantes en la literatura mundial de anticipación de las últimas décadas) que produce una atemporalidad ambigua donde los horrores del pasado se entrelazan con los del presente y el futuro —algo que el comentario de contratapa de *Los invertebrables* define como “atmósferas prehistórico futuristas”, y Martínez Arce en referencia a *Promesas naturales* califica de “pasado mitológico con futuro post-nuclear” (en línea).² En su combinatoria de recursos tradi-

2 De modo parecido, la reseña de Juan Pablo Bertazza sobre *Promesas naturales* señala que en la novela “no hay rasgos de una tecnología propia de un futuro sino; más bien, de la suspensión de tiempo y espacio, experimentada por los chicos, los drogonos y los psicóticos...” (: en línea), dando a entender que

cionales de la ciencia ficción con imágenes de particular resonancia para el lector argentino (la manipulación estatal de la memoria, los procedimientos médicos, la desaparición o expulsión de subhumanos a territorios paralelos), Coelho genera un mundo extraño y a la vez vagamente familiar, atemporal pero históricamente determinado, universal y sin embargo siniestramente parecido a la Argentina de los últimos treinta años.

La contratapa de *Borneo* reproduce una definición de diccionario de la palabra que presta título a la obra: ‘borneo’ es la acción y efecto de ‘bornear’, que significa doblar o curvar una cosa, moverla de lugar para acomodarla en su sitio; ‘bornear’ también es mirar un objeto con un solo ojo para ver si está recto, plano o alineado. Este título adelanta lo que podría ser una definición operativa de la ciencia ficción de Coelho, en cuanto mirada sesgada que dilucida significados de la realidad ocultos a la mirada habitual: una mirada curvada, torcida o ladeada que “endereza” o “acomoda” en su verdadero sitio lo real que escapa al entendimiento. *Borneo* relata la huida de Ornello, un insignificante hombre de mediana edad que entra en pánico tras una de las revisiones del S.M.O (Servicio Médico Obligatorio) a que deben someterse todos los ciudadanos cada diez años. A partir de lo que parece ser un error burocrático o negligencia médica —un dentista le extrae por equivocación dos muelas sanas—, el atribulado Ornello comienza a desconfiar de los funcionarios del S.M.O., y cuando un médico, le receta el uso de bastón por supuestamente tener una pierna más corta que la otra llega a la conclusión de que se avecina su internación obligatoria en uno de los temidos centros de rehabilitación donde acaban todos aquellos que tienen un defecto físico. Así, si bien no se ofrecen mayores explicaciones sobre el significado del S.M.O., del Departamento de Planificación Social o de los permisos de “habitabilidad” otorgados cada

los protagonistas son los mismos excluidos del sistema de hoy, sólo que traspolados a un tiempo indefinido.

década, sobre la base de unos pocos datos se arma una atmósfera de creciente temor y vulnerabilidad ante un poder absoluto y transformador de la realidad conocida.

Ya en la primera página la contemplación hipnótica de un ventilador de techo que gira mecánicamente genera un flujo de imágenes y asociaciones libres que remiten a algo no explicitado, difuso pero temible: “En [el ventilador] Ornello veía proyectados hitos “del pasado, mendigos empalados, genocidio de perros, niños arrancados de sus madres y entregados a la tutela del Estado” (Coelho 2004:29). En “esta prosa casi surrealista se perciben ecos de horrores lejanos, alusiones vagas a espantos atemporales pero andados en experiencias concretas en la memoria colectiva de los argentinos. Llama la atención la existencia del Servicio Médico Obligatorio, un organismo que el relato define como “un instrumento estratégico para desarmar a los sanos de manera moderada y legal, e ir moldeando en las orillas una sociedad genuflexa” (: 13). El uso de la medicina para el control social es un elemento común en el género de la Ciencia ficción, pero cobra nuevas capas de sentido en un país como Argentina, donde en los años setenta se apeló a una metáfora organicista para justificar la extirpación de la disidencia. Es sabido que por medio de una sistemática operación retórica—ideológica la dictadura equiparó el país con un cuerpo enfermo, los opositores con virus, bacterias u órganos defectuosos que debían ser extirpados radicalmente, y las fuerzas armadas con el médico encargado de una indispensable cirugía mayor.³ De allí que el temor de Ornello a la revisión

3 Existe una abundante bibliografía sobre el uso de la metáfora médica en la justificación ideológica del terrorismo de Estado. Uno de los primeros en describirla fue el sociólogo Francisco Delichen 1983: “Con bastante más frecuencia de lo razonable se habló de la sociedad enferma, pero desde 1976 se convirtió en el diagnóstico oficial del gobierno para explicar de un modo didáctico y convincente el pasado inmediato de la República Argentina [...] La sociedad estaba enferma de gravedad [...] La relación entre el poder militar y la sociedad es así una relación médico-paciente [...] Se apoderan del

médica obligatoria sea doblemente entendible, y que los rasgos kafkianos de la clínica —escaleras que se bifurcan, ausencia de carteles orientadores, una empleada miope que habla “en un idioma complejo, una especie de dialecto” (: 21)— magnifiquen la atmósfera opresiva del relato. A esto se le suma un lenguaje ominoso cargado de reverberaciones que remiten a la medicalización de la disidencia en los setenta y a la “cura” a través de la tortura y la desaparición “En la clínica dental recordaba haber percibido rastros de carnicería en cuanto entró y vio barbijos, gasas, jeringas, baberos manchados, todo disperso por el suelo. Luego, mientras transitaba el corredor, a través de puertas entornadas había podido atisbar fardos de carne atascados en sillones giratorios, luego caras congeladas en el terrorismo asimétrico de la medicina...” (: 21).

En segundo lugar, se menciona un Estado que separa a los niños de sus progenitores a temprana edad: “La imagen de sus padres se había borrado. Recordaba el momento de despedirlos, a los doce años. Desde luego, no sabía que los despedía para siempre, ...” (: 25). Se trata de un tópico común en la ciencia ficción —piénsese en *Un mundo feliz* de Huxley, donde se adoctrina a los niños en guarderías estatales por medio de la hipnopedia—, pero hay allí también resonancias del terrorismo estatal de los setenta y el secuestro de cientos de mujeres embarazadas cuyos niños fueron dados en adopción después de matar a las madres. De todas las formas, de desmemoria promovidas primero por la dictadura y luego por las políticas de indulto en los noventa, quizás ninguna fue tan traumática como la que privó a los hijos de desaparecidos de su identidad familiar, y la huida de Ornello del

aparato estatal los cirujanos-terapeutas y comienzan por aislar radicalmente al paciente...” (: 11-19). De allí, señalan Delich y otros, ciertos términos comunes en la jerga del aparato represivo: “quirófano” como sinónimo de sala de tortura; “limpiar” por matar; una “guerra sucia” para limpiar el país de subversivos.

S.M.O. gatilla en él, no casualmente, el recuerdo de su separación de la madre: “Recuperó la escena en la que un funcionario lo retiraba de su hogar original. Su madre [...] le había empacado la ropa y algunos juguetes caseros que en el asilo infanto juvenil él no volvió a ver o no reconoció. Luego fue montado en un sofisticado automóvil [...] Poco después, túneles fosforescentes que conducían al otro lado, el aliento apestoso de los pedagogos, y el principio del olvido en su rutina de internado” (: 136). Se trata de un adoctrinamiento y olvido forzosos, y el proceso de recuperación de los recuerdos, en el momento en que Ornello escapa de la órbita del Estado, crea un paralelo con el itinerario de la sociedad argentina en las últimas tres décadas, ya que no es fortuito que medien exactamente treinta años entre la internación de Ornello cuando niño y su huida tras la revisión obligatoria del S.M.O.: “entre la infancia y el presente, ¿qué había ocurrido? No lo recordaba. Treinta años borrados...” (: 115).⁴

En su huida Ornello tropieza con “perros trípodos” a los que les falta una pata delantera como resultado de una alteración genética, gatos con alas afelpadas en la espalda, y niños “fofos, de senos compactos como frutos” (: 42). Son todos seres mutantes que remiten a figuras clásicas de la fantaciencia reciente —imposible no pensar en los androides y replicantes a que nos acostumbró el cine desde *Blade Runner* en adelante—, pero a la vez las mutaciones aluden a lo siniestro en el sentido freudiano del término (*Unheimlich*), lo extraño que se introduce subrepticamente

4 La ciudad semidesierta por donde Ornello huye contrasta con la urbe repleta de personas de su niñez, y el uso no casual de ciertos vocablos para describir ese fenómeno aumenta la atmósfera vagamente reminiscente de las desapariciones: “¿Un exterminio? Por qué no... La gente no podía haber desaparecido de un día para otro ni haberse mudado de ciudad [...] Muchos debían haber sido trasladados a otras zonas [...] más de la mitad, gradualmente, había sido deportada a los centros de protección y recuperación a través del S.M.O...;” (: 55, énfasis mío).-El lector argentino no necesita aclaración: en la jerga militar trasladar era matar a un prisionero cuando dejaba de ser útil como fuente de información

en lo familiar. Curiosamente, es el mismo Coelho en un artículo sobre lo inhumano en la literatura fantástica quien nos recuerda que el término “inhumano” tiene la doble connotación de lo ligado a la crueldad y el mal por un lado, y lo monstruoso en el sentido mitológico del término, es decir, el ser mitad hombre y mitad animal. No debe sorprender entonces que ambas acepciones del término —lo cruel y lo mutante— puedan superponerse en narrativas que aluden a transformaciones traumáticas de la realidad habitual o, para decirlo de otro modo, que lo “inhumano” de ‘lo mutante sirva de puente conceptual hacia lo “inhumano” de un sistema social. Esto se verificó en buena parte de la literatura argentina tras el terror de los setenta y la transformación radical del tejido social bajo el neoliberalismo en los noventa, con novelas que echaron mano de metáforas de la mutación para ilustrar los cambios profundos de lo cotidiano.⁵ En Coelho, la galería de mutantes se multiplica en las otras dos novelas de la trilogía con una serie de deformidades, involuciones genéticas y cruces entre especies que hacen pensar en una verdadera “transmutación de la civilización en experiencias de animalidad” (Martínez Arce: en línea).

A esa mutante “fauna insolente” (: 47) que encuentra Ornello se le agrega un objeto ambiguo hallado en la playa, un maniquí que decide llevarse a casa para operar una “modificación moralizadora en [su] apariencia de yeso...” (: 58). Munido de un pincel, un cuchillo, una sierra y otros objetos similares procede a efectuar con el muñeco tendido sobre la mesa algo impreciso pero perturbador, que no se sabe si es embellecimiento, tortura o violación toda vez que el vocabulario empleado es intencionalmente

5 Escojo dos a modo de ejemplo: El aire de Sergio Chejfec (1992), que imagina una Buenos Aires donde el vidrio de botella ha reemplazado el dinero; y Los misterios de Rosario de César Aira (1994), que describe una apocalíptica tormenta de nieve en Rosario como preanuncio del fin del mundo mientras todo tipo de transformaciones alteran la apariencia de personas y edificios.

indefinido y sugerente: “[el maniquí] era una víctima propia [...] como si un demiurgo estuviera induciéndolo a cometer una atrocidad universal, no privada [...] un acto profundamente carnal [...] su paciente” (: 60-61). No casualmente, la figura de Ornello pintando, cortando y mutilando el maniquí inerte es reminiscente de la de un médico (“frente al maniquí en un quirófano hogareño...”: 63), lo cual remite a la ya mencionada metáfora organicista de la represión. Por lo demás, la escena del maniquí sometido a una manipulación, violación y/o tortura por parte de un ciudadano privado es sorprendentemente parecida a otra en una novela del mismo año, *Auschwitz* de Gustavo Nielsen (2004.), que revela los minidespotismos que perduran en la sociedad y sintetiza la violencia latente en la Argentina posdictatorial. En ella, un argentino común y corriente despreocupadamente viola, mutila y mata a un niño extraterrestre atado a la cama: “Tomó dos yilés y las paseó débilmente por el torso infantil. Las hundió más al llegar a los pezones planos, hasta extraérselos [...] Le hundió un tenedor en cada pezón descamado [...]. Con el tramontina se instaló sobre el hombro izquierdo, para aserrarlo[...] Desarmó la tijera y le clavó la punta en distintos lugares del pecho, para ver cómo saltaban las fuentecitas rojas.[...] Ya le había clavado agujas, clavos de vidriero y escarbadientes partidos debajo de las uñas de las manitos (*sic*) [...] Rompió una botella a martillazos y dedicó parte de la noche a hundir vidrios entre los dedos que todavía se mantenían pegados...” (: 77-95).⁶ En *Borneo*, como en *Auschwitz*, lo “anormal” se revela no como algo ajeno e impuesto desde afuera de la sociedad, sino como parte fundante de la misma, toda vez que el embellecimiento y/o mutilación del maniquí parece un ensayo de futuras violencias sobre otros cuerpos: “al fin y al cabo todo era parte de un divertimento, un entrenamiento fugaz, un

6 Para una lectura del horror privado como reproducción del horror estatal en esta novela, véase mi artículo “De torturas y vejaciones como un arte nacional: Auschwitz de Gustavo Nielsen.”

ensayo amoroso en el que él [Ornello], por reducción al absurdo, tarde o temprano triunfaría sobre la víctima —o tendría, mejor dicho, una víctima real” (: 64).

En busca de algo que comer, Ornello recurre a su vecino Grippo, y le llama la atención que éste lo invite a cenar y que lo acompañen dos mujeres gemelas a las que llama sus primas, algo sospechoso en una sociedad donde el Estado recluye a las mujeres fértiles en “zonas de protección” y las reemplaza con clones estériles. La paranoia de Ornello se intensifica cuando lo invitan a quedarse a dormir en un “aposento” del subsuelo (“Parecía que hubiera querido decir ‘mazmorra’...”: 84), con la consiguiente sospecha de que se trata de un plan para retenerlo contra su voluntad. La mención de las hermanas como “centinelas” en la puerta (: 85), la presencia de barrotes en el único ventanuco que da a la altura de la calle, y la advertencia de que “ayer a la mañana lo vinieron a buscar a su casa” (: 104), se agregan a la atmósfera de encierro carcelario que permea toda la escena. A ello se le suma la sensación de ser espiado cuando Ornello descubre en la ventana una horda de gatos alados que lo penetran con sus ojos mientras emiten zumbidos en un código secreto: “Mientras lo miraban agitando unas pestañas que parecían postizas, se enviaban mensajes en un código morse de alas [...] frotando las alitas tic tac tic tac intercambiaban recados, recomendaciones, incluso chistes. Hasta podían estar confabulando un ataque relámpago” (:97). Esto da lugar a una especie de teoría sobre lo que Ornello califica de “lenguajes atmosféricos”, mensajes o señales en el aire que deben ser interpretados para leer correctamente la realidad:

millones de lenguajes huérfanos y anestesiados flotaban en el aire, a la espera de que alguien los bajara, los masajeara y los materializara a través de interpretaciones [...] Si llegara a iluminar uno sólo de esos lenguajes atmosféricos y hacerlo funcionar en el lugar de la propia y estéril lengua .materna, todos sus problemas

instantaneamente, por arte de magia estaban solucionados... (: 98)

Incluso la presencia de las extrañas hermanas gemelas debe interpretarse, según Ornello, como un “lenguaje atmosférico” para ser decodificado.

¿Cómo entender estas referencias a lenguaje que flotan incomprendidos en el aire y deben ser traducidos? Es de recordar que el Estado terrorista fue meticuloso en su control del lenguaje público en los setenta, y el ciudadano común debió aprender a leer entre líneas, a traducir eufemismos y a reinterpretar el significado de lo dicho y lo silenciado; más tarde, las políticas neoliberales forzaron a intelectuales y artistas a prestar atención a ciertos mensajes o narrativas no necesariamente verbales que circulaban por el cuerpo social. En la literatura de anticipación argentina esto se tradujo en metáforas de la incomunicabilidad o la mutación lingüística que aludían a los inéditos mensajes del nuevo orden.⁷ A esta misma secuencia pertenece la preocupación de Ornello por reinterpretar los “lenguajes atmosféricos” que circulan incomprendidos a su alrededor, del mismo modo que más tarde en *Promesas naturales* un funcionario del gobierno se jacta de su habilidad para interpretar los lenguajes circulantes por el aire para infiltrarse en los territorios paralelos y anticipar las rebeliones de las subcastas soy el que mejor escucha en el Ministerio. El poderoso sabe escuchar [...] años interpretando onomatopeyas, descifrando mensajes atmosféricos... Extrayendo alocuciones de ruidos mínimos” (:95).

⁷ A modo de ejemplo: en *Manual de Historia* de Marco Denevi (1985), se sustituye el habla argentina por un lenguaje globalizado llamado “arginglés”¹; en *El aire de Sergio Chejfec*, se adopta un vocabulario mediático internacionalizado en reemplazo del habla de la niñez; en *La ciudad ausante* de Ricardo Piglia (1992), una mujer/maquina rebelde emite incesantemente relatos que subvierten el monodiscurso del Estado.

Como parte de esta vasta metáfora de la ininteligibilidad, la literatura de anticipación argentina propuso una interesante variante alrededor del canto humano como eje de un conflicto entre el individuo y el Estado por el control de los discursos futuros.⁸ Es por eso significativo que en un sueño de Ornello, cuando se apresta a escapar de la casa/prisión de Grippo, la posesión del canto equivalga a la libertad: “El sueño había estado cargado de sonoridad y catastróficas arias [...] la felicidad, en el sueño, le exprimía un interminable canto [...] Los altos a los que llegaba eran sobrehumanos...” (: 117). Con el regreso de la vigilia, viene el temor al que el poder saboreado durante el sueño sea sólo imaginario, y el protagonista se despierta preguntándose con pánico: ¿y si no pudiera volver a cantar? Sin embargo, en las páginas finales escapa con la ayuda de un niño que lo carga en una carretilla, y se encuentra con un grupo de harapientos excluidos del sistema que avanzan en procesión entonando himnos por las calles desoladas. En ese momento, Ornello une su voz a la de ellos con unción y descubre con sorpresa que cantar es el detonante que abre las compuertas de su memoria, incluyendo el recuerdo de su madre vista por última vez cuando el S.M.O lo alejó de su familia: “En el interior del canto comenzaron a mecerse tajadas de su pasado” (: 136). Por eso, en agradecimiento al niño salvador (cuyo nombre Cristino hace pensar en Cristo), Ornello decide cantarle un aria (“ajustó) la melodía del aria a un adagio religioso y logró estabilizar la voz en una armonía trascendental. El torso del muchacho vibro conmovido mientras tironeaba...”: 140), e incluso decide “enseñarle a cantar o ser [su] padre postizo” (: 141): en un Estado autoritario y excluyente como el del futuro, cantar o tener

8 En *El oído absoluto* de Marcelo Cohen (1989), por ejemplo, se presenta una isla engañosamente paradisíaca donde un ídolo mundial de la canción gobierna por medio de melodías melosas y alienantes; y en *Cruz Diablo* de Eduardo Blanstein (1997) se imagina un mundo que ha perdido el don del canto, donde sólo unos pocos privilegiados lo conservan gracias a implantes cerebrales cuya posesión desata guerras.

un progenitor reconocido parecen resumir las pocas formas de una resistencia modesta pero posible.

Los invertebrables guarda suficientes semejanzas con *Borneo* como para hablar, si no de historias conexas, por lo menos de una visión compartida sobre las pesadillas del futuro, ya que dentro del “ecosistema” (Martínez Arce: en línea) de la trilogía cada parte es independiente pero ilumina las otras. También aquí hay que ir desgajando lo que sucede a partir de una prosa extraña hecha de adjetivaciones inesperadas y verbos despojados de sus sentidos habituales. La casi totalidad del relato transcurre en el interior del hogar penumbroso de tres seres que no tienen otra actividad que contemplar la vaga luz exterior por una única ventana. Se trata de un mundo que es producto de mutaciones profundas apenas explicadas, y cada habitante de la casa exhibe algún tipo de deformación física o de carácter: Benito es un ser tímido con las vértebras cervicales deformadas por la larga permanencia frente a la ventana; Fermín es un invidente que casi no habla y compensa su ceguera por medio de la gimnasia y un cuerpo hiperdesarrollado; y el narrador es untullido que controla a los otros dos, gracias a sus dotes oratorias. Los tres constituyen una especie de trinidad sobrenatural, “un cuerpo monstruoso con aspecto de trípode” (: 17), donde cada uno compensa las deficiencias de los otros y el narrador es el líder encargado de la única tarea (además de mirar por la ventana) que llena sus vidas: la lectura de trozos selectos de la Enciclopedia Costumbrista de Usos Terrestres, el libro que contiene toda la información necesaria para la vida.

El nudo argumental es la decisión del narrador, compartida por sus compañeros, de que ha llegado el momento en sus vidas de adquirir una de las mujeres que el Estado pone a la venta. Igual que en *Borneo*, el Estado separa a los niños de sus padres para asegurar el control reproductivo de la especie, y funcionarios del gobierno se encargan de asignar mujeres fértiles y

jóvenes a los privilegiados que viven en zonas especiales, y mujeres defectuosas a los que como el narrador habitan en territorios excluidos. Así, el Estado esta reducido a una función poco más que de proxeneta social, siendo la venta de mujeres casi su única ocupación. Pero ni siquiera esta función estatal es eficiente ya que el plan de comprar una mujer pronto adquiere visos surrealistas por el choque con inmensas trabas burocráticas: primero, decidir qué tipo de mujer comprar de acuerdo con el dinero disponible; luego, conseguir trajes apropiados para impresionar al funcionario que vendrá para la entrevista domiciliaria, con el agravante de que el sastre contratado los engaña y les roba buena parte del capital ahorrado; por último, comunicarse con el Ministerio Público de Fomento, Protección y Adopción Femenina, donde los teléfonos apenas funcionan y un empleado absurdamente explica que “a menudo no entendía a nadie y por eso lo habían puesto a atender llamados telefónicos” (: 49). Cuando por fin reciben la visita de un funcionario con su asistente enano, las preguntas sin sentido aumentan el desconcierto: “¿Qué considera que puede justificar la unión con una mujer? ¿La piedad, el honor, la cretona, la fantasía u otros?” (: 59). Tras pagar sellos y timbrados y recibir la promesa de una resolución favorable en diez días, el protagonista comprende que han sido estafados una vez más, y recurre como última opción a un traficante de mujeres que luego de otra serie de negociaciones les consigue por fin la compañera deseada.

Esta larga sucesión de situaciones absurdas y humorísticas que ocupan las primeras setenta páginas nos muestra un “Estado espúreo” (: 73) “que ha renunciado a su papel de regulador social; la función pública, se ha transformado en un simple negocio de rasgos mafiosos porque, como aclara el traficante de mujeres, “el estado no existe, el estado somos nosotros [...] Los hilos de la marioneta, a ver si me entiende, los maneja el mismo grupito” (: 72). La extinción futura del Estado y la pérdida de la soberanía nacional frente al embate globalizador son precisamente una de

las preocupaciones recurrentes en la literatura argentina de anticipación, y eso mismo sugiere *Los invertebrables* cuando presenta al Estado como una “fraudulenta maquinaria” (: 74) incapaz de garantizar siquiera la provisión de mujeres. Incluso las vagas referencias en la novela a “este lado” y “el otro lado” —en “este lado” viven las personas defectuosas como el protagonista y sus amigos, y en “el otro lado”, los funcionarios y las mujeres fértiles que garantizan la preservación de la especie— apuntan a la creación de guetos internos y zonas de exclusión para los parias del sistema como resultado de la concentración de riqueza en pocas manos, algo que tematizaron abundantemente las novelas de anticipación bajo el neoliberalismo.⁹ Por eso, la política de manipulación genética—reproductiva del Estado minimalista en *Los invertebrables* separa a los fértiles de los infértiles y a los sanos de los defectuosos, y una estricta división geográfica destierra a los que no se reproducen:

Nos ofrecían lo necesario para que duráramos sin incomodar, sin multiplicarnos, sin participar de la especie. Los funcionarios, desde-luego, habitaban del otro lado [...] cada día se sumaban centenares de muchachos que no cumplían con los requisitos mínimos para crecer del otro lado. Las mujeres, en cambio, siempre eran criadas allá... (: 100)

La humanidad esta así separada en dos castas y la lógica interna del sistema hace que la exclusión de unos sea la condición *sine qua non* para el bienestar de los otros: “de este lado siempre se-

⁹ En *La Reina del Plata* de Abel Posse (1988), por ejemplo, Argentina está bajo un gobierno mundial y su población, dividida en “internos” que viven en Buenos Aires y “externos” que habitan barrios separados o la Patagonia; en *Manual de Historia*, los “args” (ex argentinos) que viven en Buenos Aires están obligados a anotarse en un “Registro de Personas Residentes bajo el Mandato Internacional”; y en *Cruz Diablo*, hay violentos conflictos entre una Ciudad Central ubicada en una isla en medio del Río de la Plata, y las “villas virtuales” y “enclaves” que se distribuyen por el resto del territorio.

ríamos estafados. Lo que nosotros perdíamos era el provecho de los del otro lado" (: 76).

Igual que en *Borneo*, el protagonista termina huyendo de su casa en "este lado" cuando comprende que la mujer comprada no satisface sus expectativas, y se dirige resueltamente a la frontera para alcanzar el "otro lado" de donde recuerda vagamente haber sido desterrado cuando niño. Dos impedimentos dificultan (si bien no frenan) su huida. En primer término, un vacío en su memoria que le impide recordar a ciencia cierta su origen en el "otro lado", algo significativo si se atiende a las políticas de la desmemoria que permearon Argentina en las últimas décadas: "Toda esa fabula tremendista parecía tramada para explicar mi pasado, la borradura, la memoria rasgada en un fondo de nubes. Creí recuperar imágenes del otro lado..." (: 101). En segundo lugar, el protagonista está impedido por su invalidez, que lo obliga a estar siempre sentado en una silla, pero esto se resuelve narrativamente con el simple recurso de hacerlo mutar en perro, y de hecho se encoge progresivamente, le nace una densa pelambre y se le estiran las orejas hasta que puede escapar de la casa con la Enciclopedia apretada en el hocico. Ya hemos visto en *Borneo* la importancia que le atribuye Coelho a la mutación como símbolo de una realidad devenida otra, y el lenguaje de *Los invertebrables* hace constante referencia a ello: "Aquel día *algo* cambió [...] Una leve *variación* se ramificaría en *irreversibles mutaciones*... Esta es mi intención, acaparar cada variante de la *deformación* rutinaria, extender sus posibilidades en una superficie de imágenes y enlazar los vértices para deducir el por qué de la *transfiguración*; la razón última de lo humano" (: 11, énfasis mío). Si la imagen final que nos queda de *Borneo* es Ornello arrastrado en una carretilla por un niño mientras asiste a una procesión de seres andrajosos, en *Los invertebrables* vemos al protagonista/perro marchando junto a otros hombres y canes gimientes y agonizantes que a duras penas avanzan hacia la frontera. Se trata de una procesión

alucinante, grotesca y esperpéntica, digna de una estampa de Brueghel, un “racimo retoñado y prehistórico de autómatas” (: 122) que revela una enseñanza que la sabia Enciclopedia (para entonces ya arrojada a una fogata) no contiene: “la condición para que el otro lado existiera [era] que ellos [los de este lado] no existieran” (: 12). En esta terrible conclusión se reseña la verdadera esencia de un Estado del porvenir que, igual que en el pasado, no está para servir al ser humano, sino para servirse de él.

La tercera novela de la serie, *Promesas naturales*, se abre con la reproducción visual del mapa de una ciudad donde el área central de los Ministerios está rodeada por anillos concéntricos bajo el denominador común de “territorios paralelos”. Estos territorios alojan a su vez a diversas subcastas de seres mutantes—lotarcios, grasitas, pizpiretos y ñatitos—que constituyen en conjunto la clase de los ilotas o excluidos del sistema. Según el diccionario de la Real Academia, ilotas eran los esclavos de los lacedemonios, o también “el que se halla despojado de los goces y derechos de ciudadano”, y en ese sentido la novela explicita ciertos tópicos ya anticipados en las dos anteriores. El argumento gira una vez más alrededor de una huida de los territorios paralelos, en este caso de una mujer entregada en adopción cuando niña que ahora intenta regresar al área central, donde transcurrieron sus primeros años. El periplo de Bernina implica, igual que en los otros relatos, un traslado geográfico tanto como una recuperación de la memoria o retorno de lo olvidado: “había nacido del otro lado y tenía derecho a volver. Recuperó cadenas de imágenes, borroneadas...” (: 15). Bernina lleva consigo una marioneta de madera, Ungi, y un niño en su vientre al que llama Odiseo y al que no termina de dar a luz, pese a un embarazo de varios años, porque es un feto de “niño viejo”. Esta aquí presente otra vez lo mutante y semihumano, un tópico recurrente en Coelho que se confirma cuando Bernina se cruza durante su viaje con todo tipo de ilotas monstruosos de caras “parpadeantes y amoratadas”, niños semi-

desnudos de “pieles renegridas e irregulares”, un muchacho “con dos bocas”, un ciclope que cuelga de un árbol cabeza abajo con aspecto de “jamón vivo, con pelos negros” (: 14-20). Más tarde, ya en la ciudad central, Bernina recuerda haber visto “pechos enclenques en ñatitos malformaciones únicas tanto en los pizpiretos —manquedad, hidrocefalia, elefantiasis, además de la clásica renguera—, como en los grasitas —anquilostomiasis, parkison, beriberi, poliomelitis...” (: 61). Se trata en suma del “mestizaje de lo monstruoso y lo humano” como resultado de una “genética involutiva” (: 16), y si se percibe cierta familiaridad con los mutantes subterráneos que comen carne humana en *La máquina del tiempo* de H.G. Wells, esto se refuerza por el hecho de que los ilotas se alimentan de la carne de los ñatitos o “niños viejos”, la subcasta ínfima, que habita en túneles.

El objetivo del temerario viaje de Bernina es reencontrarse con su pasado después de haber sido alejada de sus padres como tantos otros niños imperfectos. Igual que en las otras dos novelas, la separación es el resultado de un sistema médico puesto al servicio del control social: “de adolescente había sido separada y alojada en una dependencia sanitaria del Ministerio, y había perdido de vista a sus progenitores. Allí hombres de cortesías y sonrisas inhumanas le habían practicado una operación de ‘reaseguro’. A los pocos días, el Departamento de Adopción la había enviado para siempre a los territorios paralelos...” (: 57). Tras la desaparición de los padres, “la supresión del apellido había sido una consecuencia necesaria para demarcar el pasado y el presente” (: 58), una práctica reminiscente de la dictadura setentista que se reduce cuando Bernina llega al centro de la ciudad y se topa con funcionarios de aspecto vagamente policiaco que la conducen al Ministerio de Planificación para revisar su caso. El Estado burocrático—autoritario reaparece aquí bajo la forma de un inmenso edificio del que no se puede salir sin permisos especiales, mujeres que llevan años esperando un turno de consulta, advierten-

cias sobre espías ocultos, y funcionarios elegantes que contrastan con los ilotas deformes del exterior. Eventualmente Bernina logra huir de ese “epicentro del Estado” (: 47) o “vientre Estatal” (z 49), pero sólo para pasar a otras situaciones reminiscentes- de un régimen opresivo, incluyendo una extraña relación sexual con un hombre de guantes de látex, barbijo y delantal médico que la ata a una camilla con fajas y argollas y la observa con “ojos carniceros” (: 67) mientras amenaza con comérsela.

Esta vertiginosa sucesión de incidentes resumida a quien apretada síntesis prefigura lo que será la más significativa aventura de Bernina. Conducida a otro Ministerio, se la presiona para que se convierta en espía del gobierno y se infiltre en los peligrosos refugios de flotas rebeldes: “En plena ciudad existían refugios con rezagados de todo tipo: hombres que habían fracasado en el servicio médico, mujeres falladas o mujeres que como ella se habían escapado de los territorios paralelos [...] ponían en peligro el plan de reproducción y perfeccionamiento de la especie que los jerarcas de Planificación habían pergeñado para, en un último intento, frenar la extinción” (: 90-91). Igual que en la casa de Grippo en *Borneo*, abundan en el Ministerio reminiscencias vagas de prisiones y campos de concentración, desde el cuarto de cemento donde encierran a Bernina hasta un hombre flaco que circula con un carrito de comida “vestido de manera lamentable con prendas que seguro había heredado de otros huéspedes” (: 79), pasando por un vocabulario que incluye términos como “*ablande psicológico*”, “*confesar*” y “*trasladar a la Planta Baja*” (: 82). Tras la oferta de una nueva vida y un permiso de habitabilidad en “este lado” a cambio de colaborar con las autoridades, Bernina entra en la etapa más peligrosa y surreal de su viaje cuando se infiltra en un refugio subterráneo para trazar un plano que les permita a las autoridades invadirlo. Allí descubre un mundo alucinante de ilotas mutantes y niños deformes, una verdadera corte de los milagros alejada de la ciudad central pero al mismo tiempo bajo

sus pies. Si ya antes Bernina había encontrado transformaciones del habla—un ñatito que emite “un remanente de lenguaje humano, una especie de horror cacofónico” (:23), ilotas que después de dos o tres generaciones en los territorios paralelos “balbuceaban, muequeaban” (: 28)—ahora se enfrenta a seres simplemente monstruosos que por culpa de sus frenillos extirpados “no podían modular ningún tipo de idioma aunque lo conocieran, y se resignaban a destapar onomatopeyas o una esquizofrénica homofonía: jolaj, jadioj, rajis, raji, ji, jnoj, majmaj” (: 109). En ese “universo primigenio y pleno de lenguajes atmosféricos” (: 110), el tarareo musical ha reemplazado definitivamente el habla humana, y los ilotas desahuciados se comunican por gestos, cuando no viven en un silencio total. Convertida así en una especie de pesadillesca Alicia en el País de las Maravillas, Bernina se hunde en las entrañas de la tierra, desciende por túneles, avanza por corredores y se alimenta de extrañas comidas que penden de las paredes en las cavernas, hasta que arriba al corazón de un mundo que es como el espejo invertido de la ciudad arriba.

Como si en esta tercera “y última novela Coelho hubiera decidido jugarse todo para llegar a los extremos de la inverosimilitud, la mutancia adquiere aquí visos de imposibilidad y Bernina termina encerrada en una celda junto a mujeres mitad humanas y mitad yeguas, que se arrastran sobre camillas con ruedas a falta de extremidades normales. Estas hembras zoomorfas divididas en dos especies —las “bambicentaurinas” y las “hipocentaurinas”—prestan placeres sexuales a los ilotas del refugio, y entre ellas se encuentra Bernina cuando al final de la novela la rescata un médico, hechicero o mago que la regresa a la ciudad central para convertirla en su amante y asistente. La novela termina con Bernina junto al mago en una ciudad que parece normal, con niños de guardapolvo blanco, hombres bien vestidos y empleadas domésticas sacudiendo ropa en los balcones. Sin embargo, cuando Bernina observa a los privilegiados ciudadanos que tuvieron

la suerte de no ser desterrados a los territorios de ilotas, busca “en esas caras y en esos cuerpos tan proporcionados señales de monstruos pendientes” (: 158): como si los privilegiados no hubieran mutado todavía pero el monstruo ya estuviera latiendo en ellos- ineludiblemente. El refugio, en cambio, antes había sido descrito como “un paraíso alternativo” (: 117) donde los niños deformes parecían felices y deambulaban sin temor a ser cazados. Como en un insólito mundo del revés los monstruos parecen normales y los normales, monstruosos y, de este modo, tomando partido por los mutantes e ilotas contra el poder manipulador y desmemoriente del Estado, concluye la fábula dibujada por Coelho en sus tres novelas: “la organización del refugio había resucitado, como los espejismos, lo humano de lo humano” (: 117).

En una entrevista, Coelho reconoce haber recurrido a la ciencia ficción por su dificultad para narrar lo real después de las sucesivas crisis argentinas: “Escribí *Los invertebrables*, inmediatamente después de la crisis de 2001, bajo esa presión. En aquel momento tuve muy presente que el futuro se había acercado. No podía escribir realismo; avancé con lo que podía, sin advertir que me estaba acercando a la ciencia ficción a través de una inventiva que comprendía la realidad social, pero que al mismo tiempo la metaforizaba” (citado en Manso: 4).¹⁰ Es por eso que el futuro imaginario en su obra se parece tanto al presente, o por lo menos contiene lo que-Coelho denomina “restos del presente en un futuro canibalizado” (Martínez Arce: en línea). Las novelas de Coelho advierten sobre un porvenir donde imperan la “manipulación de la memoria” y “la desmemoria como precio” (2004: 56, 59), precisamente cuando el gran desafío actual de la sociedad

10 El autor se refiere a los sucesos de diciembre de 2001, cuando una profunda quiebra económica y masivas protestas callejeras obligaron a la renuncia del presidente Fernando de la Rúa. Para muchos analistas, esta crisis marcó el fin de la llamada “década menemista” de políticas neoliberales y el comienzo de un regreso hacia cierto tipo de Estado de bienestar.

argentina es combatir el olvido y rememorar el pasado tanto el de la dictadura militar como el de la fragmentación social y el empobrecimiento neoliberales— no por medio de una memoria literal, sino de una ejemplar que modele el futuro, como quiere Tzvetan Todorov en *Les abus de la mémoire*. El S.M.O. y los Ministerios, los territorios paralelos y las subcastas de flotas, las manipulaciones genéticas y las mutaciones zoomórficas no son sino restos diurnos de pesadillas del pasado sumados a percepciones agudas del presente. Es bien sabido que hay cierta capacidad “profética” del arte que hace que algunas novelas, canciones o pinturas puedan intuir de algún modo la dirección en que se mueve la historia y posibiliten una “memoria anticipada”, oximorónica expresión que alude a una memoria de lo que todavía no ocurrió basada en el recuerdo de las cosas que ya sucedieron: un texto produce una “memoria anticipada” cuando en un acto de intelección tiende un arco entre lo que fue y lo que probablemente vendrá.¹¹

11 Tomo la expresión de un artículo de Carlos Gazzera sobre cómo ciertos textos anticiparon los horrores de la dictadura sobre la base de modelos previos de la historia nacional. Gazzera da como ejemplo “El niño proletario” de Osvaldo Lamborghini, que al reescribir en clave “El matadero” de Esteban Echeverría en 1973, reconstituye en la memoria del lector la violencia carnal y espiritual que denunciara Echeverría más de cien años antes, y une en un mismo arco las violencias del pasado y las que se avecinan con la dictadura de 1976: “Ese es el archivo sobre el que se debe pensar la literatura post-Lamborghini. Un archivo que anticipa la violencia que vendrá. Por eso, ‘El niño proletario’ puede pensarse como un ‘Epitafio’ que viene a enterrar algo que fue pero también está allí para anticipar lo que vendrá” (: 8.4). En el mismo volumen, Raúl Vidal sostiene algo parecido respecto a la capacidad “profética” de la literatura: “en palabras de Enrique Vila-Matas, la lectura de la literatura a veces, puede ser algo así como un espejo que se adelanta [...] La lectura anticipando la imagen en el espejo. La lectura de la literatura obviando lo visible del presente para adelantarse en una imagen especular, en un reflejo de eso que no queremos ver, y de lo que muchas veces no podemos decir nada” (: 37).

Hacia el final de *Promesas naturales* y por ende de la trilogía, un grupo de personas charlan casualmente sobre el clima, el sistema jubilario y “el presidente tuerto” (: 164). Este rasgo físico que no desentona en una sociedad donde lo mutante y lo deforme predominan puede ser también una broma privada entre argentinos sobre el presidente Néstor Kirchner, elegido en 2003 y conocido popularmente como “el tuerto” por sus ojos estrábicos. Que la trilogía culmine con una referencia al “presidente tuerto” mientras Bernina y el mago efectúan actos de ilusionismo frente a una concurrencia embelesada tal vez no sea fortuito. Bernina arma un tinglado y con títeres representa una obra que es la misma historia de Bernina que acabamos de leer:

inició la representación: una mujer en el camino nocturno, con un niño acuestas, alguien al que ahora bautizaba Odiseo [...] desplegaba grageas cómicas y fabulas fraternales sobre monstruos subterráneos, cárceles sedadas en la inmensidad de palacios estatales, y por fin, *en un presente continua donde los tiempos simultáneos se reunían y desaparecían* en la identidad de lo representado, sus personajes se esfumaban. (: 166-167, énfasis mío)

Se trata de un moderno *retablo de las maravillas* reminiscente de aquel del *Quijote* donde la ficción titiritesca reproducía la realidad de los espectadores. Pero recordemos que Don Quijote la emprende furioso a sablazos contra el retablo y lo destruye: una advertencia tal vez de Coelho contra los actos de ilusionismo de nuestros gobernantes/magos, y una alerta contra el peligro de continuar atrapados en una representación que lleva ya tres décadas.

Referencias

Beriazza, Juan Pablo

2006 "El tiempo sí para" RadarLibros. Suplemento dominical de Página/12. 28 de mayo. < <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-2091-2006-05-28.html> > Fecha de acceso: 22 /08 / 2007.

Blaustein, Eduardo

1997 *Cruz Diablo*. Buenos Aires: Emecé.

Chejfec, Sergio

1992 *El aire*. Buenos Aires: Alfaguara.

Coelho, Oliverio

2003 *Los invertebrables*. Rosario, Arg.: Beatriz Viterbo Editora.

2004 *Borneo*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.

2006 *Promesas naturales*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

2007 "Lo inhumano: un avatar de la literatura fantástica". *Ciudad de Arena*. 13 de mayo: 1-2.< www.ciudaddearena.org/029-coelho-inhumano.html > Fecha de acceso: 22 /08 / 2007

Cohen, Marcelo

1997 *El oído absoluto*. Buenos Aires: Norma.

Delich, Francisco

1983 "La metáfora de la sociedad enferma". *Crítica y utopía latinoamericana de ciencias sociales* 10-11: 11-31.

Denevi, Marco

1985 *Manuel de historia*. Buenos Aires: Corregidor.

Gazzera, Carlos

2006 "Ficción y Postsociedad. La memoria del horror en textos de la cultura argentina." En *Ficciones del horror. Literatura y dictadura*. Comps. Carlos Gazzera y Carlos Surghi. Córdoba, Arg.: Recovecos. 83-96..

Manso, Diego

2006 "Ciencia ficción con tono épico". *Ñ* (2 de abril): 4

Martínez Arce, Diego

2006 "Reseña de *Promesas naturales* de Oliverio Coelho" y "Diálogo entre Diego Martínez Arce y Oliverio Coelho". *El interpretador* 26 < <http://www.elinterpretador.net/26DiegoMartinezArce-ResenaYEntrevista-AOLiverioCoelho.html> > Fecha de acceso: 22 /08 / 2007.

Nielsen, Gustavo

2004 *Auschwitz*. Buenos Aires: Alfaguara.

Piglia, Ricardo

1992 *La ciudad ausente*. Buenos Aires: Sudamericana.

Piro, Guillermo

2004 "Salud y vitaminas." *RadarLibros*. Suplemento dominical de Página/12.
23 de mayo : 1-2. < <http://wmv.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-1079-2004-05-231113111> > Fecha de acceso: 22 /08 / 2007.

Posse, Abel

1988 *La Reina del Plata*. Buenos Aires: Emecé

Real Academia Española

1970 *Diccionario de la Lengua Española*. Decimonovena ed. Madrid: Espasa Calpe, 1970.

Reati, Fernando

2006a *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal, 1985-1999*. Buenos Aires: Biblos.

2006b "De torturas y vejaciones como un arte nacional; *Auschwitz* de Gustavo Nielsen." *Escribas* 3: 69-77.

Tzvetan Todorov

1995 *Les abus de la mémoire*. Paris: Arléa

Vidal, Raúl

2006 "Tensión." En *Ficciones del horror. Literatura y dictadura*. Comps. Carlos Gazzera y Carlos Surghi. Córdoba, Arg.: Recovecos. 15-37.

