

La narrativa de Carlos María Federici: un clásico de la ciencia ficción en Uruguay

Carlos María Federici's oeuvre: a classic in Uruguayan science fiction

JESÚS MONTOYA JUÁREZ

(España)

Universidad de Murcia
jesusmontoya@um.es

Recibido: 15/09/2020

Aceptado: 23/11/2020

Resumen. Este artículo se propone subrayar el papel que determinados géneros narrativos de la cultura popular jugaron a la hora de reconfigurar el campo literario uruguayo de fines de los sesenta, momento en el cual se asienta el concepto de “lo raro” como categoría literaria en la crítica uruguaya. Particularmente, este trabajo se centrará en el estudio de la historia de la ciencia ficción uruguaya, a propósito de la obra de Carlos María Federici, tal vez el autor de género más importante de su generación, que apenas ha sido estudiado.

Palabras clave: narrativa uruguaya, ciencia ficción, literatura fantástica, raro, Carlos María Federici.

Abstract. This article aims to underline the role played by popular culture in the reshaping of the Uruguayan cultural field since late 60s, a period in which the concept of “lo raro” (weird) settles among Uruguayan literary criticism. Particularly, this article focuses on the history of Uruguayan science fiction and the role played by Carlos María Federici in it, perhaps the most important science fiction author of its generation, whose oeuvre has been little studied.

Keywords: Uruguayan fiction, science fiction, fantastic literature, weird, Carlos María Federici.



El término “raro”, que fuera puesto en circulación en el ámbito hispánico por Rubén Darío hace más de un siglo, y que, para leer cierta corriente de la tradición literaria nacional, recuperaría Ángel Rama en 1966, ha devenido, con el tiempo, como muestra Carina Blixen (2010), en un término inflacionario que describe buena parte del canon literario uruguayo desde los años sesenta en adelante. Hoy, por ello, “lo raro” no resulta excepcional, como lo fue cuando Ángel Rama publica el célebre ensayo incluido en la antología *Aquí. Cien años de raros* (1966), donde propone ideas que iría precisando en la década siguiente. Lo raro describe un *frisson nouveau*, que para Rama empezaría a ser significativo en la literatura uruguaya de la segunda mitad de los años sesenta, y que abriría una brecha en la hegemonía del realismo, estética mayoritaria durante la primera mitad del siglo XX. Este *frisson nouveau* tuvo varias causas: una de ellas, la circulación de la obra completa de Felisberto Hernández, solo alcanzada tras su muerte, en 1964. En cierta manera, la obra felisbertiana deviene el dispositivo óptico que permite visibilizar esa tradición de lo “raro” con cierta nitidez, iluminando una genealogía alternativa en la que se mirarían los escritores jóvenes de la “generación del 67”, como los llamó Rama (Rama: 1972), o “del 69”, como bautizaría también a esta nueva remesa de autores Jorge Ruffinelli. Abundando en las características más reseñables de esta nueva generación, Fernando Aínsa califica de “mirada oblicua” (Aínsa: 2009) la que se da en esa literatura descolocada, urbana, que tiene algo de dandismo, que bordea lo fantástico o que hace del punto de vista del narrador una filigrana atendible, común en narradores como María Inés Silva Vila, Armonía Somers, José Pedro Díaz, Teresa Porzekanski, Mario Levrero o Héctor Galmés, además de en Felisberto. En efecto, la mirada del narrador en primera persona es el mecanismo más valioso de la ficción hernandiana, en la medida en que se convierte en la fuente principal de generación de extrañeza, en un agente desestabilizador de un verosímil realista aun cuando el pacto fantástico no llegue a instituirse. La hernandiana es una literatura de la percepción extrañada de la realidad que se interroga por los mecanismos que la determinan, por cómo sobre esa realidad se proyecta la intimidad de quien observa. Aínsa recuerda también cómo Rama subrayó a propósito de los autores de la segunda mitad de los sesenta el influjo que sobre ellos ejerció el surrealismo: la literatura fantástica cortazariana, así como un sentimiento compartido de desconfianza respecto de las formas que transcribían una realidad y una esfera pública

en crisis, determinaron el empleo generacional de fórmulas no realistas que expresaron este sentimiento de inadaptación.

Sin embargo, a la hora de abordar la literatura de los llamados “raros”, desde fines de los sesenta, se pasa a menudo por alto el peso que en la reconfiguración del campo literario del momento tuvo la influencia de la cultura popular masiva esos años, un influjo que determina en parte la originalidad de esa vuelta de tuerca sobre la propia tradición del fantástico que detecta Rama. El “salto a los medios”, que en Argentina Josefina Ludmer analiza a propósito de la intervención de Manuel Puig (Ludmer: 1999), puede leerse, de otro modo, también, en la intervención que en el campo cultural supone la obra de, por ejemplo, Mario Levrero (Montoya Juárez: 2013). El influjo del policial, del jazz, del cine de serie b, de las publicaciones *pulp*, del cómic, de la historieta, etc., explica en buena medida la rareza del fantástico levreriano. Y ese influjo es marca común en varios otros escritores de su generación.

En este artículo me propongo llamar la atención, a propósito de esa “generación del 67” o “del 69”, o de sus alrededores, sobre el hecho de que es precisamente en este momento –fines de los sesenta– cuando aparecerían los primeros escritores que podemos calificar sin ambages como de ciencia ficción en la literatura uruguaya. Es ahora cuando irrumpe la ciencia ficción por vez primera como un género, en absoluto mayoritario, pero al menos sí atendible en Uruguay, y esto no se pone en diálogo habitualmente con la descripción de otros procesos literarios que suelen leerse en clave más política desde la crítica académica. En los primeros años setenta coincidieron en el país una serie de autores que se reconocieron, por primera vez, en la biblioteca internacional de la ciencia ficción o que trasladaron, de un modo u otro, a sus proyectos narrativos, códigos y motivos comunes del género. Así pues, en el presente artículo nos proponemos subrayar la importancia de la ciencia ficción en algunos escritores jóvenes que iniciaron su andadura a fines de los sesenta, para después describir críticamente la obra completa de uno de estos raros entre “los raros”, marginal respecto de la literatura más *mainstream*, pero esencial para pensar la literatura de ciencia ficción nacional, como es el a menudo olvidado Carlos María Federici.

Hay que decir que son escasos los trabajos que discuten la idiosincrasia de la ciencia ficción uruguaya o que permiten situar históricamente sus periodos desde

categorías socioliterarias útiles¹. Salvo insignes excepciones, los autores de ciencia ficción del periodo han permanecido opacados, posicionados en el mejor de los casos de forma marginal en el campo literario uruguayo hasta hace relativamente escaso tiempo (bien entrado el siglo XXI), o bien no conocidos por su faceta de escritores de este tipo de ficciones, sino por otras cuestiones, a veces no estrictamente vinculadas con la literatura².

Un repaso por la escasa bibliografía académica que se ha preocupado por historizar la ciencia ficción en Uruguay devuelve la opinión mayoritaria de que la misma es un género escurridizo, difícil de encasillar o clasificar en los moldes que son comunes en el ámbito anglosajón, cuestión que ha motivado la inclusión de relatos y textos de ciencia ficción en el corpus del fantástico literario, más prestigiado por la tradición culta en el Río de la Plata. Hasta los años sesenta encontramos sobre todo cuentos breves que podemos considerar liminares o próximos a la ciencia ficción, y que podríamos considerar antecedentes del género, vinculados a las “fantasías científicas” (Gasparini: 2012) de raíz positivista que circularon tanto en Uruguay como en Argentina, y se escribieron desde fines del siglo XIX y a lo largo de la primera mitad del siglo XX. Con la vanguardia, otros textos integraron elementos y motivos que resultaban comunes en la literatura popular de ciencia fic-

¹ Entre la bibliografía académica más relevante para el estudio de la ciencia ficción uruguaya reciente, cabe mencionar los trabajos de Álvaro Bonanata, que ha llevado a cabo el primer estudio de la ciencia ficción uruguaya, anterior a los años treinta, en un artículo reciente (2018). Por su parte, Claudio Paolini (2017), si bien no se ha ocupado por extenso de la ciencia ficción en tanto género, ha estudiado de forma exhaustiva, en su tesis doctoral, el cuento uruguayo de temática fantástica con anterioridad a los años sesenta. Asimismo, para establecer el corpus de autores y obras posteriores a 1960, son imprescindibles los trabajos pioneros de Dobrinin (2006a, 2006b, 2007) y Molina Gavilán, Bell, Fernández Delgado et. al. (2007). Más atendida ha sido la ciencia ficción más reciente, escrita por autores que comienzan su andadura a finales de los 80, como atestiguan los relevantes trabajos a cargo de Ramiro Sanchiz (2009, 2011). En fechas recientes, cabe mencionar el esfuerzo llevado a cabo por los escritores Álvaro Bonanata y Mónica Marchesky, responsables de una colección de volúmenes de periodicidad anual, *Ruido blanco*, que publica exclusivamente literatura uruguaya de ciencia ficción. Un insólito proyecto que lleva en pie desde el año 2013, y que promueve, por un lado, el desarrollo de la ciencia ficción nacional a cargo de jóvenes autores, y, por otro, acomete la recuperación de textos de ciencia ficción uruguaya poco conocidos, aparecidos desde el siglo XIX hasta fines del XX.

² Hecho que ocurre con cierta frecuencia con lo que podríamos referir como “proto ciencia ficción”, en la primera mitad del siglo XX.

ción, si bien sin llegar a establecer un nítido diálogo con la biblioteca del género, construida en las décadas previas³. El panorama cambia desde fines de los años sesenta, momento en el cual una nueva generación de escritores uruguayos explora escenarios y motivos nítidamente identificables en la biblioteca clásica de ciencia ficción, a medida en que la cultura popular anglosajona fue siendo cada vez más difundida en América Latina.

Concepto y periodos de la ciencia ficción en tanto género

Está lejos de los objetivos de este artículo ingresar en el debate a propósito de la definición (para muchos autores, imposible, dada la inmensa variedad de discursos así alguna vez llamados) del concepto de ciencia ficción. No obstante, puede ser útil recuperar algunos de los rasgos –fundamentalmente referidos a su periodización, más o menos fijada en el ámbito anglosajón, mucho más estudiado– para contextualizar cuál es el rol que la obra de Carlos María Federici juega en la historia de la ciencia ficción nacional. Cabe recordar, brevemente, que el término “ciencia ficción”, atribuido al escritor William Wilson, aparecería por primera vez en 1851. No obstante, la mayor parte de los estudiosos señalan a Hugo Gernsback, el célebre editor de *Amazing Stories* (1926), como responsable de la descripción primitiva de la “scientifiction” (en sus propias palabras), asentando las primeras bases de articulación del género. En el primer número de la citada publicación, emplea dicho término⁴ para describir el contenido del *magazine*. En el editorial de su revista, Gernsback señala lo siguiente: “[...] por científiccción entiendo historias del tipo de las que escribieron Julio Verne, H.G. Wells y Edgar Allan Poe, es decir, historias en las que el interés por la fabulación esté entremezclado con hechos científicos y con visiones proféticas del porvenir” (Gernsback, cit. en Vaisman, 2000: 10). En este sentido, señala Vaisman, los dos rasgos semánticos

³ Es el caso del trabajo que Felisberto Hernández acomete con motivos reconocibles como ciencia ficción, por ejemplo, en textos como “Acunamiento” (1929) o “Muebles El Canario” (1947). Para una historia de la ciencia ficción uruguaya, remito al trabajo incluido en el volumen, coordinado por Silvia Kurlat Ares y Teresa López Pellisa, *Historia de la ciencia ficción latinoamericana vol. I* (Madrid: Iberoamericana), actualmente en prensa.

⁴ Término que ya había empleado en 1916.

clave apuntados en la primitiva definición de Gernsback (presencia de visiones futuristas o “proféticas” y apelativo a lo científico-tecnológico), se mantienen a lo largo de las diferentes formulaciones que han nutrido la historia del género.

La especulación, entendida como método de indagación en las posibilidades alternativas de imaginar el presente (más que el futuro), es la clave que López Pellisa encuentra en las definiciones clásicas que recoge en su estudio panorámico (López Pellisa: 2018)⁵. Vaisman, por su parte, señala que lo especulativo no tiene por qué ser sinónimo de profético, mientras que nos recuerda que, cuando hablamos de ciencia ficción, la función de la ciencia no es profética, sino ante todo poética⁶. En esta misma línea argumental, la ciencia ficción, como nos recuerda Córdoba Cornejo, no supone una verdadera exploración de “la era científica, sino una reapropiación, renovación y reevaluación de venerables ideas y lugares comunes de la civilización occidental” (Córdoba Cornejo, 2011: 16).

Cabe preguntarse por los cambios formales y temáticos que motivan una periodización del género. Críticos como Angela Dellepiane apuntan que la ciencia ficción más especulativa y distópica, como la que predominará desde los autores de la llamada *New Wave*, frente a la ciencia ficción clásica de décadas anteriores (años cuarenta y cincuenta), sería aquella en la que desaparece la atención sobre el objeto tecnológico, sobre aquello que aleja el verosímil narrativo de las coordenadas que sustentan el universo del lector, subordinando consecuentemente la imaginación científica habitual en los inicios del género a un interés focal en las emociones y actitudes humanas personales, así como en transformaciones culturales o, también, en los problemas sociales. Si, a diferencia de lo que comúnmente ocurría en los relatos que aparecían en la revista de Gernsback, Campbell albergaría en su

⁵ Algunas de las que menciona la autora, “cientificción” y “ciencia ficción” (Gernsback), “ficción especulativa” (Moreno), “novela científica” (Wells), “mitos verdaderos” (Stapledon), “literatura de la imaginación disciplinada” (Merrill), “literatura del extrañamiento cognitivo” o “cognoscitivo” (Suvín) o “imaginaciones razonadas” (Borges) (López Pellisa: 2018).

⁶ Incluso en la valoración reciente que se está haciendo del género, se apunta a la capacidad visionaria del mismo, su posibilidad de ofrecer “ideas”, su cualidad de servir como recurso para la ciencia (su aportación a lo no imaginativo, a lo real), y no se suele defender el género por sus cualidades intrínsecamente literarias. Esta es una de las cuestiones que analiza Moreno en profundidad en su muy recomendable estudio (Moreno: 2010).

colección obras donde desaparecía la necesidad de justificar a partir del discurso científico los *nova* emergentes en la ciencia ficción, la corriente anclada en la ciencia ficción dura fue aún importante en los años cincuenta. La *New Wave*, de hecho, se levantaría en contra de la pretensión de *cientificidad* de la ciencia ficción. En ese sentido, el crítico John Clute apunta cómo el año de 1957 fija un nuevo cambio de la relación que la ciencia ficción establece con la tecnología, en la medida en que uno de los tropos clásicos del género, los viajes interestelares, deviene una realidad con el lanzamiento del Sputnik ruso (Clute: 2003). La ciencia ficción, señala Clute, de pronto, a partir de los años sesenta, y, de manera general, desde los años ochenta, comenzó a tener que ver no ya con el futuro o el presente, sino también con el pasado, con la reflexión acerca de cómo se ha llegado a un determinado estado de cosas, o bien con la nostalgia de un momento en el cual, como apunta Fredric Jameson (2000), el ser humano aún era capaz de imaginar con fascinación el futuro y entendía la ciencia ficción en parte como una manera de articularlo de modo emblemático.

Damien Broderick apunta tres momentos en el desarrollo de la ciencia ficción a lo largo del siglo XX: antes de los sesenta, cuando la ciencia ficción era empírica y legible, pues “por muy llamativos, complejos y galácticos que fueran sus escenarios, el lector entendía que lo que se leía en la página parecía ser visto a través de un cristal transparente” (Broderick, 2003: 62)⁷. La *New Wave* supuso una convulsión tardía que reprodujo las transformaciones que el *modernism* supuso en el arte culto *mainstream*, “abriendo sus textos a una invitación radical, epistemológica o literaria, a una interpretación ilimitada” (Broderick, 2003: 62). Por último, desde fines de los setenta, la asimilación por parte de los narradores más jóvenes de la obra de autores como Philip K. Dick invita a pensar en una nueva generación de innovadores en el campo de la ciencia ficción, en dirección a construir un género posmoderno, en el que resulta central una “profunda duda ontológica, un cuestionamiento profundo de cualquier reclamo de realidad” (Broderick, 2003: 62).

Brian McHale había subrayado la afinidad entre la “postmodernist fiction” y buena parte de la “science fiction”, en la medida en que ambas parten de una

⁷ La traducción es nuestra.

dominante ontológica que busca dar una respuesta a la pregunta por el estatuto de la realidad antes que proponer un conocimiento parcial o la descripción de algún aspecto de la misma” (McHale, 1987: 68-72). Tras la *New Wave*, habría un momento posmoderno en la ciencia ficción, o “*post New Wave*”, marcado por un interés creciente en la introspección, el abandono de categorías totalizadoras, el cuestionamiento ontológico de lo real, el oscurecimiento de los espacios y escenarios narrativos, la influencia del *hard boiled*, el cultivo de una ironía posmoderna, el pesimismo respecto del futuro, así como por la creciente hibridez genérica y colonización de otros ámbitos y subgéneros. Leyendo la reconstrucción historiográfica del género en el mundo angloparlante que Bould y Vint (2011), Roberts (2002) y James y Mendlesohn (2003) incluyen en sus trabajos, podríamos apuntar los siguientes momentos en la evolución del campo anglosajón: antecedentes o primitiva ciencia ficción (siglo XIX y comienzos del XX); momento *pulp*, gernsbackiano o fundacional (años veinte y treinta); Edad de Oro del género, desde fines de los años 30 y, sobre todo, durante los años 40 (prevalencia del *pulp*, bajo la influencia de las premisas editoriales campbellianas, e influencia de publicaciones como *Astounding Science Fiction*); Edad de Plata o ampliación del momento clásico, en que se produce la expansión de los motivos y se completa el canon clásico, ganando progresivamente en complejidad narrativa (años cincuenta); momento de crisis del paradigma clásico, con la decadencia y el final de la era del *pulp*, la irrupción de la *New Wave* y la aspiración “literaria” o “académica” de la ciencia ficción en tanto género (fines de los años sesenta y años setenta), y un momento posmoderno de estallido, hibridez o diseminación del género (desde los años ochenta), con una proliferación de variados subgéneros y etiquetas (como el ciberpunk, el *steampunk*, la ucronía, el *slipstream*, el *biopunk*, la ecodistopía, la ciencia ficción posthumanista, etc.), que, además, colonizan y permean crecientemente, sobre todo desde los años noventa, la literatura canónica.

La primera ola uruguaya de ciencia ficción (1968-1988)

A diferencia de lo que ocurre en la tradición anglosajona, el campo literario uruguayo no albergó hasta fines de los años sesenta del siglo XX una “ola” de escritores que haya podido reconocerse con nitidez en los marcos de referencia de

un género como la ciencia ficción. Tampoco hubo un periodo *pulp* clásico en los años treinta y cuarenta. El consumo de narrativa de ciencia ficción estuvo condicionado por la circulación que se pudo dar de obras extranjeras, y en traducciones, que ingresaron en su mayor parte al Uruguay provenientes de Argentina⁸. Pero incluso entonces (fines de los años sesenta y primera mitad de la década de los setenta), no hubo en Uruguay publicaciones periódicas autóctonas que aglutinaran la producción de los autores locales de este género. Por otro lado, no se conocen hasta los años ochenta manifiestos ni declaraciones programáticas en el ámbito de la ciencia ficción. Más allá de la condición subalterna del campo uruguayo respecto a otras tradiciones de la región, las circunstancias políticas uruguayas fueron, además, determinantes. Como es recurrente afirmar, la dictadura uruguaya truncó la vida cultural y literaria del país. Algunos de sus más insignes escritores fueron encarcelados, se vieron obligados a exiliarse o, con mayor frecuencia, cuando no llegaron a sufrir directamente la represión, sintieron las severas consecuencias del oscurecimiento de las posibilidades de expresión cultural que la cuarentena a los derechos civiles produjo (Moraña: 1988)⁹. A esta generación “del 67” o “del 69”, exiliada o, en mayor medida, “insiliada”¹⁰ los años de la dictadura (desde 1973 hasta 1984), pertenecieron *grosso modo* los autores de esta primera ola de la ciencia ficción uruguaya¹¹.

⁸ Fue un hito importante en este sentido la editorial Minotauro, fundada en 1955 en Buenos Aires por Francisco Porrúa. Sobre Minotauro y su importancia en el campo cultural del Río de la Plata resulta imprescindible la lectura de la tesis doctoral de Martín Felipe Castagnet, *Las doradas manzanas de la ciencia ficción: Francisco Porrúa, editor de Minotauro* (2018).

⁹ Un símbolo notable de esta represión cultural fue el fulminante cierre, en 1974, del mítico semanario *Marcha*, principal órgano de difusión de la intelectualidad de izquierdas. Otras revistas culturales que habían surgido con fuerza en la segunda mitad de los años sesenta, importantes para los jóvenes, acabaron también desapareciendo (*Los Huevos del Plata* u *Ovum 10*), y las que se sostuvieron tuvieron cuidado de hacer desaparecer de sus páginas toda referencia política problemática (fue el caso de *Maldoror*, que dio cabida a literatura surrealista, y que continuaría publicándose).

¹⁰ Término que recoge Moraña (1988).

¹¹ Proponemos el término “ola”, tan caro al campo de la ciencia ficción, y legible en los trabajos de otros críticos (Sanchiz: 2009, 2011), para apuntar este momento decisivo de la historia del género en Uruguay, momento en el que irrumpiría este grupo de autores.

El inicio de esta primera ola tuvo en 1968 su primer hito, con la publicación, en la mítica revista barcelonesa *Nueva Dimensión*, del cuento de Carlos María Federici “Primera necesidad” (1968). Pese a lo llamativo del fenómeno (coincidencia inédita de autores uruguayos que producen, de un modo u otro, textos que circulan internacionalmente como ciencia ficción), tendríamos que precisar que esa “primera ola” no se articuló en ningún caso como un grupo coherente. Por un lado, algunos de los escritores que la integran ya habían sido examinados desde categorías más “académicas”, como las propuestas en la obra crítica de Rama (1966, 1972) o Ruffinelli (1969), tildados de “raros” (son ejemplos de ello Mario Levrero y, más tardíamente, Tarik Carson, quizás los escritores más valiosos –y valorados– de cuantos cultivaron fórmulas relacionadas con la ciencia ficción). Por otro lado, las obras de otros autores de esta “primera ola” apenas llegaron a acceder al canon, ni siquiera de modo marginal (véanse los casos de Félix Obes, Wellington Gabriel Mainero o Carlos Casacuberta, que no salió siquiera de la órbita *amateur*), o lo hicieron muy tardíamente, con la revalorización de los géneros menores favorecida por el posmodernismo (el policial, por ejemplo, cultivado también con éxito por Federici, fue el género donde ingresó este autor al canon con un consenso general). Ambos perfiles, tanto los más “literarios” –dicho sea el término entre comillas–, como los más *underground*, en buena medida, encontraron en las publicaciones de ciencia ficción españolas y argentinas, fundamentalmente, la posibilidad de ser leídos y difundidos¹². La literatura imaginativa de la generación a la que pertenecieron estos autores encontró, en los circuitos y redes de intercambio y distribución de la ciencia ficción, el canal de difusión que permitió a estos escritores visibilizarse.

¹² Es interesante estudiar, en ese sentido, la circulación de ciertos autores clave del canon uruguayo actual, que emergieron entonces, como Mario Levrero, quien apareció en reiteradas ocasiones en publicaciones periódicas de ciencia ficción y antologías de ese género en Argentina, España, Bélgica o Suecia, mientras que sus libros eran inhallables en las librerías de Montevideo desde fines de los setenta a mediados de los ochenta (Olivera: 2008). Así pues, durante más de una década, sobre todo, tras el advenimiento de la dictadura militar en Uruguay, la obra levreriana se difundió desde o gracias a las redes de intercambio y consumo del género. Algo similar puede afirmarse a propósito de Tarik Carson, quien, en puridad, trazó una originalísima trayectoria literaria en las fronteras de lo extraño, lo fantástico y la ciencia ficción, sin llegar a poder ser señalado sin problemas como autor puro de ciencia ficción, al menos hasta que no publica algunas de sus *nouvelles* estrictamente de género, ya en los años 80 (*La garra perpetua*, *Ganadores* y *Océanos de néctar*).

En resumen, a la hora de leer esta “primera ola” de la narrativa de ciencia ficción uruguaya, habría que clasificar a los autores en dos grupos: una ciencia ficción que se afirma o se visualiza a sí misma en el interior del género, y otra que no se reconoce en las fronteras demasiado rigurosas de lo que ha sido definido como ciencia ficción, aunque su obra circuló parcialmente en esos canales de distribución. Pese a las diferencias perceptibles en la obra de los autores uruguayos de esta primera ola¹³, podríamos proponer un corpus provisional en el que cabe mencionar a los siguientes autores: Carlos María Federici, Wellington Gabriel Mainero, Félix Obes Fleurquin, Daniel Obes Fleurquin, Horacio Terra Arocena¹⁴, Enrique Elissalde, Raúl Blengio Brito, Jorge Mario Varlotta Levrero, Tarik Carson, Marcial Souto¹⁵ y Carlos Casacuberta. Estos autores integrarían una primera generación de escritores de ciencia ficción en Uruguay.

En las páginas siguientes me referiré al que quizás sea el más importante autor del grupo para una historia del género en Uruguay, Carlos María Federici, pues, aunque podemos encontrar ilustres ejemplos de autores que, ocasionalmente, visitaron el género desde el siglo XIX, Federici fue el primero que se reivindicó, como autor de ciencia ficción y se movió a lo largo de toda su trayectoria literaria en los códigos del género.

¹³ En Federici, por ejemplo, el más nítidamente identificable como autor de género, las temáticas se avienen en cierto modo a motivos clásicos (mundos alienígenas, viajes espaciales, robots y ciborgs), si bien la tecnología no es en absoluto el tema en torno al que giran los cuentos, sino que a menudo sus relatos representan una ciencia ficción más blanda, heroica. Esto, a fin de cuentas, puede predicarse de todo el sector militante. Por otro lado, poéticas como las de Levrero o Carson pasan por otros códigos, quizás más afines al *slipstream*, que hizo su aparición posteriormente, y, en muy escasa medida, al ciberpunk, en una línea que recuerda vagamente a Dick. A propósito de Levrero puede consultarse el trabajo “Una literatura “con” ciencia ficción: *Pulp* y géneros menores en la narrativa de Mario Levrero” (Montoya Juárez: 2020).

¹⁴ Terra Arocena integraría una generación anterior, si bien su obra aparecería tardíamente, *El planeta Arreit* (1976), una utopía que resulta más un panfleto político reaccionario que una novela de ciencia ficción.

¹⁵ Editor y autor español, emigrado a Uruguay, y figura clave para el desarrollo de la ciencia ficción tanto en Argentina como en Uruguay.

Carlos María Federici: breve recorrido por su narrativa

La obra del escritor montevideano Carlos María Federici (1941) es, como digo, la primera que plenamente resulta identificable como ciencia ficción en el Uruguay. Federici es un autor pionero del género en la tradición nacional, en la medida en que por vez primera articula un proyecto literario que se inscribe conscientemente en un género que asimila plenamente, evaluando y reconociéndose a sí mismo en ese horizonte, manteniendo toda una trayectoria sostenida y consistente dentro del mismo. Federici es un enamorado de la llamada época dorada o clásica de la ciencia ficción, la época del *pulp*, pero también del policial. Sus primeros éxitos editoriales vendrían de la mano de este otro subgénero. Su primer cuento policíaco, “El secreto”, aparecería en 1961 en la revista montevideana *Mundo uruguayo*, si bien no publicaría de nuevo hasta 1968, fecha desde la cual publica asiduamente en diferentes publicaciones periódicas. Su primer éxito editorial fue una historieta: una tira diaria en prensa, *Barry Coal*, el primer detective negro en el policial uruguayo, que Federici firmaría con el pseudónimo de Charles Fedson. Las viñetas aparecerían en el diario *Extra*: en total, llegaron a aparecer dieciséis tiras de diario. Junto con esta publicación se añadía un concurso titulado “Descubra al criminal”, “en torno a la aventura inicial de Barry Coal” (Federici: 2002), en el que los lectores debían adivinar el desenlace de las historias. En 1972 obtendría su primer éxito como novelista con *La Orilla Roja*, un relato en que aparecería el detective más famoso y recurrente en sus novelas, Dorteros. Le seguiría la novela *Mi trabajo es el crimen* (1974), quizás la más célebre novela del autor; la historieta de terror *Dinckenstein*, que aparecería por vez primera en la revista argentina *Noches de Horror* n° 11 (s/f)¹⁶ y que, después, conocería una versión en Bélgica y otra en Uruguay, y la compilación de cuentos y cómic, aparecida en Bélgica, de la mano de Bernard O’Goorden, *Avoir du chien et être au parfum*, en la editorial *Ides... et Autres*¹⁷.

¹⁶ Aparecida, de acuerdo a lo afirmado por el propio autor, en 1973. Las viñetas se publicarían de nuevo en Bélgica, traducidas al francés, en la compilación de cuentos y cómic *Avoir du chien et être au parfum* núm. 17 (diciembre de 1976), y solo se publicaría en Uruguay en la revista *Medio Tanque* (abril de 1988).

¹⁷ Bernard O’Goorden fue una figura decisiva para la promoción de la ciencia ficción latinoamericana en Europa. Durante los años 70 y 80 tradujo y editó numerosos textos de género del español al francés y promovió su traducción a otras lenguas europeas (alemán y sueco). La colec

Cultivaría de nuevo el policial en los 80, con otras dos novelas: *Dos caras para un crimen* (México, Universo, 1982) y *Goddeu\$: los ejecutivos de Dios* (Montevideo, YOEA: 1988), una novela muy original, ambientada en el Vaticano. Su protagonista es un latinoamericano que se ve envuelto en una campaña publicitaria tras la que se ocultan oscuros intereses que afectan a la Iglesia en los años sesenta.

El autor regresaría al horror gótico, género que Federici afirmó respetar más que ningún otro, además de en numerosos relatos, con la novela *Umbral de las tinieblas*, publicada primero como folletín en 1978, en *El Diario* de Montevideo, y reeditada en una edición revisada en los años noventa (Montevideo, YOEA: 1995). En esta novela combinaría diferentes tópicos relacionados con el género, como el vampirismo o la licantrópía, alejándose definitivamente de la ciencia ficción. Su protagonista es un ficticio premio nobel uruguayo que viaja a Transilvania para escribir y descansar, alojándose en un castillo lúgubre que oculta una serie de monstruosos secretos. Lo más original del relato es que la narración se enmarca en programa televisión en que se entrevista a su protagonista.

Recorro su producción textual completa exclusivamente dedicada a la ciencia ficción, algo que no se había hecho hasta la fecha¹⁸. Su primer cuento de ciencia ficción aparece en la revista barcelonesa *Nueva Dimensión*, publicación para la que Federici fue corresponsal en Uruguay. “Primera necesidad” (1968) es una distopía narrada en clave de humor que transcurre en una futurista ciudad de Nueva York, donde los supervivientes a una catástrofe que no llega a precisarse se enfrentan con tribus rivales para controlar los recursos materiales, alimentarios y humanos. El narrador protagonista traza y ejecuta un plan que consiste en la toma del Museo Metropolitano para hacerse con el “APN”. Las siglas hacen referencia al “Artículo de Primera Necesidad”, cuya identidad no se revela y solo descubriremos casi al final del relato. El cuento concluye con el asalto por la fuerza del Museo, tras haber

ción Recto Verso incluye este libro recopilatorio, con ilustraciones del también escritor Mario Levrero (con la firma de Jorge Varlotta), donde aparecen varios cuentos ya publicados de Federici y el cómic *Dinkenstein*.

¹⁸ Agradezco al propio autor la atención a mis consultas a través del correo electrónico a la hora de elaborar este estudio. Amplió en este trabajo los breves párrafos que dedico al autor en un estudio panorámico sobre ciencia ficción uruguayo por aparecer (Montoya Juárez: 2020b).

atravesado Central Park, y la consecución –o el secuestro– del citado artículo. El mismo es, en realidad, un ser humano (como se revela en la última línea, un dentista), el recurso más valioso en un mundo sin tecnología: “–Yo primero, doctor –pedí–. ¡Esta maldita muela me está matando! Y abrí la boca tan grande como pude” (Federici, 1986: 14).

Nueva Dimensión, la revista fundada por Domingo Santos, Luis Vigil y Sebastián Martínez, jugó un papel sumamente importante en la difusión de los escritores uruguayos de ciencia ficción de la generación del 67, que hemos denominado “primera ola” de la ciencia ficción uruguaya (particularmente Obes, Mainero y Federici, los más ortodoxos). Carlos María Federici publicaría varios otros cuentos en esta mítica revista española. Tras “Primera necesidad” aparecería “Complejo de culpa” (1969), un breve relato que combina el tema del doble con el tópico de la invasión alienígena. En el cuento, los invasores extraterrestres, “iguales a nosotros” (Federici, 1969: 77), son en el fondo las víctimas de la represión médica que en el cuento ejerce el psiquiatra, el “doctor Van Erth”, que trata en una aparente consulta de diagnosticar la dolencia de un personaje señalado en el cuento como un “loco”. El paciente advierte a su médico, fuera de sí, de la invasión de unos extraterrestres con una tecnología infinitamente superior: “¡Nuestro mundo está perdido! [...] ¡Hay que informar al Presidente! ¡Al Ministerio de Defensa!”. El psiquiatra, que aparentemente hace detener al “loco”, llevado por dos enfermeros a su celda de nuevo, en realidad, como acaba confesando, es un representante de esos invasores. El antropónimo Van Erth, que obviamente recuerda de inmediato a “*Earth*” (Tierra), parece anticiparlo: el relato deja intuir que son los humanos quienes pretenden el exterminio del mundo del “loco”. El relato del descubrimiento se invierte y los conceptos de otredad y mismidad quedan, así, subvertidos. Los alienígenas para el “loco” no son los marcianos, sino los habitantes de la Tierra. El relato plantea la represión médico-psiquiátrica como la contracara de la represión militar. La fecha de publicación del texto, 1969, proyecta sobre el relato –narrado en clave de humor– una significación política.

En el número 16 de *Nueva Dimensión*, de nuevo, aparecería el relato “Un camino hacia el país del sol” (1970), donde un personaje camina por una ciudad bajo un invierno que el narrador heterodiegético insinúa interminable. Con ciertas referencias políticas a la guerra de Vietnam, el cuento narra las tribulaciones de su prota-

gonista masculino, quien fantasea con la posibilidad de un viaje en el tiempo, a través de la sugestión mental, para escapar de un mundo frío y gris, en el que “las antenas de televisión asomaban por sobre las azoteas como insectos fantásticos de otro planeta” (Federici, 2014a: 36) y donde los medios de masa han destruido la inteligencia crítica de la sociedad. Sus conciudadanos “no piensan. No hacen otra cosa que sentarse frente a una pantalla a mirar tonterías todo el día... Tengo que volver atrás...” (37). Ese lugar, “el país del sol”, se ubica en un pasado mitificado, donde la televisión no existe y la historieta gobierna la imaginación de los jóvenes:

[...] aquellos tiempos dichosos en que los quioscos exhibían abigarrados montones de revistas de historietas. Cuando todo el mundo conocía a los personajes de las tiras diarias y de los *comic books*: Mandrake, El Príncipe Valiente, Flash Gordon, El Hombre Plástico, Spirit, Cuentos de Brujas... En aquel tiempo en que los dibujantes eran estrellas refulgentes: Cullen Murphy, Raymond, Lubbers, Powell, Wood, Eisner... Entonces, atrás, atrás, cuando aparecían los primeros puestos callejeros de venta y canje de revistas; puestos de madera claveteada, donde se amontonaban los muchachos revolviendo en las pilas de revistas de historietas (2014a: 38).

El protagonista, por un instante feliz, se reencuentra con una versión infantil de sí mismo. Es primavera y luce el sol. Pero su alegría dura apenas un instante: bruscamente, la diégesis nos sitúa en otro plano de realidad, informándonos de la muerte del protagonista, a causa de un derrame cerebral. El autor refleja en este cuento su pasión por la historieta y su visión de la dignidad del género.

Federici ingresa a la historia de la viñeta uruguaya él mismo, a *Dinkenstein* y *Barry Coal* podemos sumar la tira de aventuras de ciencia ficción titulada *Jet Gálvez*, que aparecería, entre 1981 y 1984, en la revista *Patatín Patatán*, un *magazine* para adolescentes de la época: páginas a color, con ilustraciones del propio autor, con guiños al lector adulto en forma de referencias a personajes de otros cómics clásicos. Como señala Alfonso Pedraza, sus diálogos “mucho debían al modo norteamericano de los buenos tiempos” (Pedraza: 2011). En la historieta de Federici:

[...] se evitaba la apariencia desagradable, agresiva y áspera del comic más reciente, procurando una general impresión de simpatía, inclusive por parte de los “villanos” y de los escasos “monstruos” que figuraban en la trama. “Un futuro ‘como los de antes’” fue la frase que un crítico le dedicó, en son de encomio, halagando al autor, que se vio correctamente interpretado en sus esfuerzos (Pedraza: 2011).

El propio autor afirmaría sobre esta obra que había pretendido con sus viñetas “rescatar entrañables arquetipos iconográficos recogidos en la infancia, esa época vacía de cinismo y plena de rosadas visiones del universo” (Federici cit. Castro: 2013).

Federici publicaría microrrelatos y cuentos en diferentes fanzines y publicaciones periódicas en Uruguay, Argentina, España, Bélgica, Suecia y México, durante los años 70 y primeros 80. Su cuento “Coincidencia” (1969), había aparecido en el número 88 del fanzine madrileño que había fundado Carlos Buiza, *Cuenta Atrás*¹⁹. Poco después, “Homo brevis (Alfa)” aparecería en una antología de relato fantástico latinoamericano, en el número 46 de la revista mexicana *El Cuento*, que fundó y dirigió Edmundo Valadés²⁰. Se reeditaría en España, en otro interesantísimo fanzine de ciencia ficción español, *Zikkurath*, editado por Carlos Reñe y Fernando Fuenteamor²¹. El cuento es una fábula sobre el origen, una respuesta divertida a la pregunta “¿de dónde venimos?”. De nuevo, Federici reescribe un motivo extraído del Génesis. Dos seres avanzados efectúan un experimento con un “captador de sico-ondas” (Federici: 2011a), sobre los nativos de “Gurla, 3er planeta, XXX Sistema, sol amarillo” (2011a) (como cabe pensar, la Tierra). El narrador homodiegético, uno de los dos alienígenas que visitan el planeta, sugiere a su compañero que lleve

¹⁹ La numeración del fanzine comenzaba en el número 100 e iba descontándose un número en cada publicación.

²⁰ Revista donde aparecerían otros dos relatos de tema fantástico y de terror a cargo de Federici en los números 47 y 51.

²¹ *Zikkurath* empezaría con el apoyo del Grupo de Ciencia Ficción del Club CCC en 1971. Influenciado de la *New Wave*, llegaría a obtener el premio al mejor fanzine de ciencia ficción en la cuarta Eurocon, celebrada en Bruselas, en 1978 (Barceló, *Ciencia ficción: Nueva Guía de Lectura*: 2015).

cuidado con ese aparato, dado el peligro al que somete a los sujetos observados: “Me asusta pensar que las variables degenerativas se propaguen en progresión geométrica. Si se apresura el normal desarrollo mental de una raza, puede generarse una esquizofrenia hereditaria de consecuencias catastróficas” (2011a). Esos sujetos “bípedos, casi erectos”, de cuerpos relucientes en “retozos despreocupados”, protegidos de “las sofisticaciones de la racionalidad” (2011a), acabarán, al parecer, desarrollando, por efecto colateral del experimento a cargo de los alienígenas, esa esquizofrenia tan temida.

El progreso autodestructivo de la especie comienza con la conciencia del pudor por la desnudez de sus cuerpos, siendo expulsados, por efecto de la evolución, de un paraíso arcádico primitivo: “-¡Gran Vol! -susurró, en el colmo del horror, señalando con un miembro tembloroso-. ¡Fíjate en aquella hembra! Sentí flojas las piernas. ¡La hembra se estaba cubriendo de hojas la parte media del cuerpo!” (2011a). Si este relato narra el comienzo de la civilización, “Homo brevis (Omega)” (aparecido también en *El Cuento n° 46*, en su primera edición mexicana de 1970), describe el final de la especie humana. Ese Apocalipsis bien puede ser la oportunidad para un nuevo comienzo. Frente a frente se encuentran el narrador y una hermosa mujer, de quien este había estado enamorado, sin que ella le hubiera correspondido. Paradójicamente, los protagonistas, dos nuevos Adán y Eva del futuro, únicos supervivientes de una guerra nuclear, tampoco podrán estar juntos. El relato revela en su conclusión cómo su protagonista ha quedado incapacitado para repoblar la Tierra: “Cuando estuve más cerca en su mirada, la alegría incipiente y tal vez alguna cosa más, y no hice sino sonreír sin ningún humor. Vi en sus ojos muy abiertos que no comprendía. Y siguió sin entender nada, hasta que yo, con la sonrisa congelada, dejé caer mi destrozado pantalón y ella supo lo que había hecho aquella maldita esquirra” (2011b). Ambos relatos, “Alfa” y “Omega”, aparecerían reeditados bajo el título “Homo brevis” en el fanzine uruguayo *Trántor* (1986). Además, en el número 149 de la revista digital *MiNatura* (mayo 2016), Federici recuperaría la saga con “Homo brevis (Betapsi)”, un relato que debió aparecer junto con el resto de la saga, pese a que no viera la luz hasta fechas muy recientes. Este último cuento imita un informe científico a cargo de la “Unidad Coordinadora ZRT000” (Federici, 2016a: 77), un ente artificial que observa durante “ochocientos cincuenta estadios culturales” (Federici, 2016a: 77) cómo la vida en el planeta observado ha tendido a

una inimaginable autoaniquilación. El cuento conecta con humor los dos relatos anteriores, el comienzo y el fin, resumiendo el Apocalipsis:

Es probable que la perturbación inicial, causante de tan tremendo resultado, haya sido ajena a la raza en sí –es un axioma que las Fuerzas Creadoras, por definición, están inhibidas de producir monstruosidades arbitrarias– y provenga, en cambio, de interferencias producidas en los comienzos de su evolución por parte de alguna influencia externa (Federici, 2016a: 77-78).

Los mitos bíblicos son una rica fuente de motivos para Federici. El fanzine barcelonés *Ad Infinitum: Boletín del Círculo de Lectores de Anticipación*, publica, en su número 6, el cuento breve “La ciega luz de las galaxias” (1970). Un relato que plantea de nuevo una rescritura del *Génesis* ambientada en el espacio. Adán y Eva son, ahora, en la imaginación de Federici, dos extraterrestres de razas diferentes, dos soledades que se encuentran y enamoran bajo la “ciega luz de las estrellas”: “Y Eva lo miró, (...) e inclinó la cabeza sobre las rodillas de él, y Adán (...) acarició reverente la cabellera verde” (Federici, 1970: 1). “Accidente de ruta” (1970) reescribe este mismo mito del Génesis, combinado con el de Pandora. Su protagonista, Vaevar, una científica del planeta Dene, enfrascada en un proyecto destinado a encontrar una nueva fuente de energía (el autogén), llega a ser manipulada por su ayudante, el “boravi” Tanassa (especie de hombre reptil perteneciente a una raza alienígena subalterna refugiada en Dene), para robar dos misteriosas esferas contenidas en un misterioso objeto llamado “el Bolar”, una extraña nave espacial encallada en su mundo. Los boravis no pueden superar las trampas biológicas con las que los “bolares” protegen sus secretos, pero los denenses son inmunes a ellas. El boravi engaña a Vaevar sugiriéndole que los bolares transportan en su nave un valioso objeto diminuto capaz de abrir nuevos horizontes científicos. De manera que, sin saberlo, en aras de alcanzar un supuesto descubrimiento, Vaevar –como Pandora más que como la Eva del Génesis– deviene, de nuevo, el personaje femenino responsable de la destrucción. Finalmente, se ve conminada a punta de pistola por Tanassa (el hombre serpiente) a liberar una energía que transformaría el mundo, pues dicha esfera es, en realidad, una poderosa arma biológica:

Todos los ingredientes vitales precedentes estaban allí, contenidos en el submicroscópico átomo vital. Se aglutinaban en una ultraconcentración, destinada a expandirse oportunamente hasta colmar un mundo. Pero iba a haber cambios. Las especies vegetales, mezcladas, serían diferentes. La fauna, por su parte, presentaría nuevas variedades, nacidas a partir de las infinitas combinaciones resultantes de haberse reunido bruscamente, en un único núcleo, todas las especies que una vez coexistieran... Muchas de las que habían volado, nadarían ahora en las aguas, conservando vestigios de inútiles alas y resabios de vuelos abortados. Otras, que caminaran sobre miembros articulados, iban a perderlos, condenándose a un perpetuo reptar (Federici, 2015: 18).

En el número 28 de esta misma revista, Federici firma “El segundo filo también mata” (ND 28: 125-128), clasificable únicamente dentro de la ciencia ficción haciendo una lectura muy amplia de lo que cabe entender en esos años como literatura de género, pues es uno de los pocos relatos que recuerda más a las fantasías científicas quiroguianas que a la literatura inspirada en los Asimov, Bradbury, Sturgeon, etc. En tono de folletín, el cuento plantea la posibilidad de que la hipnosis pueda ser el instrumento para cometer asesinatos, con la consecuencia fatal de que el asesino en un momento dado acaba siendo víctima de su propio poder. Esta especulación fantástica, señala Peregrina, supone el “intento de representar el misterio de las muertes a partir del hilo de pensamientos del hipnotizador asesino” (2014: 479). El relato combina, así, la ciencia ficción y el policial, dos de las pasiones del autor.

Carlos María Federici fue un asiduo de *Nueva Dimensión* en todas sus épocas. En el número 51 de esta revista (1973) aparece un nuevo texto suyo, de asunto escatológico. Se trata de un microrrelato que no es estrictamente de ciencia ficción, “*Humour* satánico”, donde Dios le pide cuentas a “Luzbel-Belial-Belcebú-Satán” por su horrible obra en el mundo: “-¿No te pesa? –tronó la voz” (Federici, 1973: 50). El demonio responde con un chiste: “¿Pesarme? ¿Cuándo me limité a darles manzanas, pudiendo haberlos tentado con sandías?” (50). “Artesanía bien intencionada” (1972), aparecido en la revista mexicana *El Cuento*, es otro microrrelato de efecto, que estrictamente no habría de considerarse como ciencia ficción, pese a que aparece referido como tal en diferentes bases bibliográficas. El narrador

homodiegético es una “forma etérea” que visita lo que aparentemente podemos asociar al infierno, donde un demonio (no mencionado como tal, sino referido como un tipo de “cuernitos” y “rabo”) le pide contemplar un mosaico dedicado a su vida. El yo narrador encuentra allí desenmascarada la propia imagen positiva con la que se ha engañado a sí mismo durante toda su vida: “Reconocí, en su forma pétreo, todas mis buenas intenciones” (2014b).

No ha habido en la literatura uruguaya ningún otro autor que, como Federici, haya cultivado con tanta profusión la *fantasy* espacial o la *space opera*. Admirador declarado de Ray Bradbury o Frederick Pohl, muchos de sus relatos abandonan el territorio de la especulación científica y relatan, como en este caso, modernos romances fronterizos protagonizados por androides y razas alienígenas capaces de viajes interplanetarios. “¡Oh Leonora! Dijo el eco” (1980), otro de sus cuentos, aparece por primera vez en el volumen 143 de *Nueva Dimensión*. Las referencias literarias canónicas en Federici, ajenas al género, son más frecuentes y gozan de mayor importancia en su obra que en la de otros escritores de ciencia ficción puros de su generación, como pueden ser Obes o Mainero. En el relato de Federici, un traditólogo de Neotierra, colonia terrestre en Rígel VI, planeta que acoge a los supervivientes que emigraron de la Tierra tras el Apocalipsis, sufre por el compromiso de boda que su hija ha adquirido con un rigeliano, Lhoun, quien, por motivos que no se revelan a la lectura, debe esperar, para contraer matrimonio, al momento en que se produzca el alineamiento de varios planetas. El amor se revela imposible, pues las dos razas parecen biológicamente incompatibles. La novia cae misteriosamente enferma, y el padre se debate entre adelantar la boda y matar al rigeliano, a quien considera responsable de la agonía de su hija. El cuento trabaja el tema de la distancia cultural, los prejuicios y la imposibilidad de la traducción entre civilizaciones. Desde el mismo título, el relato homenajea a Poe: el eco que resuena en la mente del traditólogo (estudioso de la tradición humana en esa Neotierra), hace referencia a *The Raven*, el poema del autor de Boston. Las *Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer también serán expresamente citadas en un cuento cuyo argumento ubica en el espacio motivos propios del relato sentimental del XIX. El amante rigeliano aparece como un personaje marginal, un antihéroe pintado con rasgos vampíricos, y la dama, enfermiza, también responde a arquetipos románticos. Recupera esta temática de las relaciones interespecie en otro de sus cuentos, “La última noche roja” (1994).

“El nexo de Maeterlinck” (1976) es un cuento extenso, de unas cuarenta páginas, también de este tipo, que narra el encuentro con una civilización extraterrestre. Apareció publicado en la revista *Jules Verne Magasinet*, dirigida por Sam Lundwall, en su N° 360²². El relato plantea un universo alternativo futurista donde, en los últimos cincuenta y siete años, en la Tierra, los diferentes Estados latinoamericanos se han integrado en una Surfederación, enfrentada a los “Estados Democráticos Unidos del Norte” del Continente y a la “Vieja Madre” (una geopolítica que será vista como el pasado remoto en otra *nouvelle* del autor, *Llegar a Khordoora*, que, así, lejanamente podría conectarse con el mundo narrativo de “El nexo de Maeterlinck”). La novela muestra el periplo de unos exploradores interplanetarios, rumbo al planeta de los Etei. Los personajes terminan fascinados con una mujer alienígena y con los nativos oriundos de allí, seres cuyos sistemas de apareamiento y relaciones sociales recuerdan a lo planteado, a propósito de las abejas, por el escritor belga Maurice Maeterlinck en *Vida de las abejas* (1901), en el fondo, su texto, una reflexión alegórica sobre ciertos aspectos de la condición humana. Los protagonistas del relato de Federici son tres aventureros espaciales: Keerwood, Guimaraes y Líber Saldaña, “maraguayo”, del único país que se resistió a integrar la Surfederación. El texto está jalonado con citas de ensayos o fragmentos de leyes apócrifas, algunos de ellos, tristemente, hoy, muestran una vigencia evidente:

[...] en virtud de lo cual queda solemnemente instaurado el Derecho de Asilo para todo aquel ciudadano de la Tierra que lo solicite, en cualquiera de los terraconsulados de cualquiera de los planetas, satélites o asteroides en que los mismos se hayan instalado, sobre la base de las formalidades prescritas por el Derecho Internacional del Espacio [...] (–Fragmento del discurso del Excelentísimo Señor Lumba N’Gabi, Secretario General de la ORDENATI (Organización Democrática de Naciones de la Tierra, el 3/12/29) (Federici, 2016b: 39-40).

²² Aparecería dos años más tarde en “Trasplante del Cerebro” (Buenos Aires: Distar, 1978), junto con autores célebres de la ciencia ficción internacional como Brian W. Aldiss, André Carneiro, Damon Knight, Fritz Leiber, Robert Silverberg y Theodore Sturgeon. Marcial Souto, el gran promotor del género en el Río de la Plata esos años, fue su responsable y tradujo varios de los textos allí aparecidos. En 1994, el relato fue incluido en el volumen *Llegar a Khordoora* (Montevideo: Arca, 1994). Por último, volvió a ser publicado en un número especial dedicado a Uruguay de la revista digital *Tiempos Oscuros* (n° 6) 24-88.

El amor por el cine clásico de los años cuarenta se refleja también en la narrativa de ciencia ficción de este autor. “Llegar a Khordoora” (1982), aparecido en el número 146 de *Nueva Dimensión*, inicialmente, y publicado en forma de libro, junto con una antología de sus relatos de ciencia ficción, en 1994²³, es uno de sus relatos más logrados. Se trata de una novela corta con estructura de contrapunto, que narra dos historias paralelas que llegan a cruzarse tangencialmente. La una está vinculada a la deserción y posterior juicio de Choxho Vull, ciborg responsable de Planificación de la “Asamblea Total de Cosmoplanificación” (48), alto cargo de una suerte de Imperio Intergaláctico en un futuro lejanísimo. Por otro lado, la historia de Córdoba (alias “Coop”), “espaciero” o piloto “terra-sudamericano” de un carguero espacial, al que la ATCP le encarga la misión de llevar un misterioso receptáculo herméticamente sellado hasta “Kurro-64”, un planeta habitado, similar a la Tierra. La historia comienza *in media res*. Córdoba ya conoce el contenido de su carga: a lo largo de su viaje, se ha liberado de los dos escoltas encargados de su vigilancia y ha comenzado una relación con Rita-2, un androide de belleza indescriptible que revive a la Rita Hayworth del cine clásico, y canta, en la soledad del espacio, exclusivamente para él, la conocida canción “Amado mío”, banda sonora del *film Gilda* (1946). El juicio a Vull es el juicio a la época dorada de Hollywood, el mismo juicio legible en algunos planteamientos frankfurtianos. El cuento propone una interrogación doble: por un lado, sobre la capacidad que el cine tiene de proponer espacios de emancipación al ser humano, golpeándolo con impresiones quirúrgicas. Por otro, sobre el modo en que el cine resulta un medio alienante para las masas. El cine, en palabras del Planificador, es definido en la *nouvelle* como una creación sociobiológica que resulta de la inserción de los sueños en una civilización, tendente a la miseria y la autoaniquilación, a cargo de otra civilización mucho más avanzada. En el juicio, un holograma de Vull declara lo siguiente ante el “robofiscal”:

²³ En el volumen *Llegar a Khordoora* (Montevideo: Arca, 1994), aparecen “El nexo de Maeterlinck”, “Vuelta atrás”, “Accidente de ruta”, “Última noche roja”, “Ciclón 2” y la *nouvelle* “Llegar a Khordoora”. Esta última conocería una nueva edición aparecida en la revista digital *Planetas Prohibidos*, n° 13 (agosto de 2017).

–En Hollywood –continuó Vull– se tomaban los deseos secretos, los íntimos anhelos y las audaces ambiciones de un millar de Don Nadies, y se mezclaban bien para convertirlas en un producto de consumo masivo..., sueños de confección, milagros al alcance de la vista. Hollywood constituyó un universo en sí mismo; no con las dimensiones físicas del Domo Cósmico, sino con la extensión sin límites de la imaginación desbocada (Federici, 2017: 62).

De acuerdo con estas ideas, científicos alienígenas crean dos prototipos de los especímenes humanos que se identificaban matemáticamente con la perfección divina: Errol-2 y Rita-2. Ambos son empleados por Vull en el rodaje de una nueva película con la que inocular la fantasía en los habitantes de Kurro-64, un planeta que, de abandonar la fe y la esperanza en el futuro, cualidades que los sueños producidos en serie aseguraban, acabarían por autodestruirse como civilización, dejando entonces de cumplir una función básica en el *statu quo* del Universo como consumidores y productores. El homenaje al cine clásico no es solo temático o alusivo, sino también formal. En un cierto momento, Federici emplea la écfrasis para describir el relato de las pruebas que justifican la traición cometida por Vull, de acuerdo con una sucesión de secuencias que recuerdan a los paratextos que acompañan las escenas del cine mudo:

§ Vull dirigiendo el rodaje del primer filme (imagen animada, bidimensional, dotada de sonido sincronizado, con destino a Kurro-64; § Vull acercándose al prototipo Hayworth-2; Vull contemplando una y otra vez al prototipo; Vull tocándolo innecesariamente; § Vull sujetando con fuerza el prototipo Hayworth-2; Vull intentando agredir (y eventualmente destruir) al prototipo Flynn-2; § Vull exclamando: «¡Es mía! ¡Mía! ¡Mía!»; § Vull resistiéndose a la autoridad; § Vull huyendo; Vull empleando la fuerza contra la Ley establecida; Vull rebelándose contra el Orden Universal; Vull fracasando; § Vull internado en espera de su juicio (Federici, 2017: 64).

El veredicto de ese juicio espacial es benévolo: se declara a Vull “irresponsable” y se le condena únicamente a una “remodelación psíquica”. Córdoba, por su parte, es rastreado y alcanzada su astronave, la *High Noon*, cuando está a punto de

llegar a un refugio espacial, alejado de las “rutas hiperespaciales”, llamado en la novela *Khordoora*. Su plan siempre fue imposible, Rita-2 ha llevado instalado un rastreador en su interior. Programada para fascinar a los hombres, Rita-2 le confiesa: “–Mis ojos son telecámaras, «Coop»... En la Central no pierden jamás mi ubicación” (Federici, 2017: 89). Ante la proximidad de sus perseguidores, Coop decide poseerla sexualmente al menos por una vez. Cuando finalmente él la tiene desnuda ante él, no puede continuar: descubre que los sueños son “lisos e impenetrables, remotos e inviolables..., y que sueños y vida jamás podrán amalgamarse con fortuna. El cuerpo femenino del androide era de una sola pieza ininterrumpida, sin una hendidura, sin un orificio que mancillase su sobrenatural perfección” (Federici, 2017: 89). El tema de la esterilidad o el de la inviabilidad del sexo entre especies, como aparecía en “Homo brevis (Omega)” o en “¡Oh Leonora! Dijo el eco”, vuelve a sugerir en este texto la idea de un deseo utópico como posesión, como formulación de una plenitud alcanzable a través de lo sexual, que, sin embargo, en la imaginación de Federici, se ve siempre frustrada. Una vez más, como en la tradición judeocristiana, el cuerpo femenino es el actante responsable de la pérdida de los personajes varones. Hayworth, revivida como Rita-2, vuelve a ser el personaje de *Gilda*, o de *The Lady from Shanghai* (1947), una *femme fatale* que arrastra a los dos protagonistas varones a ser lobotomizados.

A modo de conclusión

El recorrido que hacemos por la obra completa de ciencia ficción de Carlos María Federici muestra un anclaje en los modelos de la Edad de Oro, si bien en Federici siempre importan menos la ciencia y la tecnología que los conflictos humanos. Su modo de entender la ciencia ficción en absoluto es oscuro, sino que mira ora con humor, ora con fascinada nostalgia, hacia un periodo dorado o clásico del género, un periodo del cual la literatura, en el momento en que Federici escribe, en otros lugares, ya había empezado a desprenderse. Federici es un escritor respetuoso en extremo con las directrices canónicas que vuelven reconocible un género definible de acuerdo con la biblioteca de ciencia ficción de los años cincuenta, vigentes en la narrativa campbelliana clásica. En ese sentido, en diversas entrevistas ha dejado claro qué puede y qué no puede entenderse por ciencia fic-

ción, alejándose de los planteamientos de la ciencia ficción que cultivaba la Nueva Ola.

Priman en Federici la fabulación o la imaginación, así como los ecos culturalistas, que conectan las fábulas ambientadas en el espacio con la tradición bíblica o la mitología griega. Esas conexiones culturales y literarias como claves interpretativas importan más que la especulación científica o el horror, pese a que la literatura de terror estuviera entre sus intereses como autor. Las historias de Federici instalan a los lectores en conflictos vividos por alienígenas, hombres y mujeres del futuro, robots o cíborgs, que, sin embargo, se parecen mucho a los seres humanos –varones, en su mayor parte, y de clase media– de su tiempo. Por último, la ciencia ficción de Federici está contaminada de la estética del *pulp* o la historieta clásicos anglosajones. Los escenarios, los nombres, los antropónimos denotan esa influencia. No esconde Federici la declarada influencia de los modelos anglosajones, tanto en lo tocante al policial como a la ciencia ficción (con evidentes homenajes a Bradbury, Sturgeon, Asimov, Hammet, etc.). A diferencia de lo que sucede con otros escritores de su generación, como Levrero, Casacuberta, Mainero, etc., la criollización de los motivos de la ciencia ficción o del policial resulta muy tangencial en su obra y Uruguay apenas son un puñado de referencias más o menos desperdigadas a lo largo de los cuentos. Si bien hay personajes sudamericanos en algunos relatos, la mayor parte de ellos podría haber aparecido en una novela escrita en el ámbito anglosajón, o haber escapado de las viñetas de Will Eisner, Allan Moore o Harold Foster.

Tras el aciago periodo de dictadura, con el regreso a la democracia, en Uruguay se reconfiguraría el campo literario y aparecería una nueva generación de escritores de ciencia ficción para los que el consumo de una cultura popular globalizada, la música rock y una experiencia política completamente diferente a la de la generación precedente resultaron decisivos. Fanzines como *Trántor* (1986) y revistas como *Tranvías y buzones* (1989), *Smog* (1989) o *Diaspar* (1989), primeras publicaciones periódicas de género en Uruguay dieron cabida escasamente a los escritores de la primera ola, que poco a poco dejaron de publicar. Ninguno de los jóvenes, como Carlos Bayeto, Pablo Dobrinin, Lauro Maraуда, Ana Solari o Ramiro Sanchiz, por citar a algunos de los nuevos autores, se reconoció en la estela de Federici. La nueva literatura pasaría por otros códigos –podríamos decir– más

posmodernos: la distopía, el ciberpunk, el influjo de Dick y la Nueva Ola, el *slipstream*, etc.

En cualquier caso, Carlos María Federici, cultor desde sus inicios de la narrativa fantástica y policíaca, integra ese grupo de raros que transforma el aspecto de la literatura uruguaya desde finales de los años sesenta en adelante. Su dedicación continuada a determinados subgéneros o géneros menores, sobre todo a la ciencia ficción, en un contexto donde apenas existían referentes locales, lo convirtieron en un hito valioso en la historia de este en Uruguay.

Referencias bibliográficas

- Bould, Mark y Sherryl Vint (2011). *The Routledge Concise History of Science Fiction*. London-NY: Routledge.
- Broderick, Damien (2003). "The New Wave". *Cambridge Companion to Science Fiction*. James, Edward y Farah Mendlesohn eds. Cambridge University Press, pp. 48-63.
- Blixen, Carina (2010). "Variaciones sobre lo raro". *Cuadernos LI.RI.CO*, 5: pp. 55-72.
- Capanna, Pablo (2007). *Ciencia ficción: Utopía y mercado*. Buenos Aires: Cántaro.
- Castagnet, Martín Felipe (2018). *Las doradas manzanas de la ciencia ficción: Francisco Porrúa, editor de Minotauro*. Tesis doctoral. Universidad Nacional de la Plata.
- Castro, Matías (2013). "Cuando Carlos María Federici hacía Splash! Punch! y Aargh! I" [en línea]. <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Castro/Federici.htm> [Consulta 6 de junio de 2020].
- Córdoba Cornejo, Antonio (2011). *Extranjero en tierra extraña: el género de la ciencia ficción en América Latina*. Universidad de Sevilla.
- Clute, John (2003). "Science Fiction from 80 to the Present". *Cambridge Companion to Science Fiction* James, Edward y Farah Mendlesohn eds. Cambridge U.P.: pp. 64-78.
- Dellepiane, Angela (1989). "Narrativa argentina de ciencia-ficción: Tentativas liminares y desarrollo posterior". *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Frankfurt: Vervuert: pp. 515-25.
- Dobrinin, Pablo (2006a). "Francisco Piria y "El Socialismo Triunfante. Lo que será mi País dentro de 200 años". *Revista Espéculo*, 32.
- (2006b). "Historia de la ciencia ficción uruguaya: segunda entrega", *Axxón*, 165.
- (2007). "Tarik Carson, un escritor de raza", *Axxón*, 174.
- (2019). "Una entrevista a Tarik Carson - el arte y el infernal mundo de los hombres". *El montevideano: laboratorio de artes*. <http://elmontevideanolaboratoriodeartes.blogspot.com/2019/09/una-entrevista-tarik-carson-el-arte-y.html>
- Federici, Carlos María (1973). "Humour satánico". *Nueva Dimensión*, n° 51, p. 50.
- ([1982]2017). "Llegar a Khordoora". *Planetas prohibidos*, n° 13, pp. 44-89.
- (1968). "El segundo filo también mata". *Nueva Dimensión*, n° 28, pp. 125-128.
- (1969). "Complejo de culpa". *Nueva Dimensión*, n° 8, pp. 77-78.
- (1971). "La ciega luz de las galaxias". *Ad infinitum: Boletín Círculo de Lectores de Anticipación*, N° 1-6, p. 1.
- ([1981]1982). "¡Oh Leonora! Dijo el eco". *Nueva Dimensión*, n° 143, pp. 27-37
- ([1970]2014a). "Un camino hacia el país del sol", *Revista Plan H*, n° 5, octubre, pp. 36-38.

- ([1972]2014b). “Artesanía bien intencionada”. *Minificciones de El Cuento*, revista de imaginación. Blog personal de Alfonso Pedraza.
- ([1970]2011a). “Homo brevis (Alfa)”. *Minificciones de El Cuento*, revista de imaginación. Blog personal de Alfonso Pedraza.
- ([1970]2011b). “Homo brevis (Omega)”. *Minificciones de El Cuento*, revista de imaginación. Blog personal de Alfonso Pedraza.
- ([1970]2015). “Accidente de ruta”. *Planetas prohibidos*, n° 10, pp. 6-15.
- ([1976]2016). “El nexo de Maeterlinck”. *Tiempos Oscuros*, n° 6, pp. 24-88.
- (2016). “Homo brevis (Betapsi)”, *Minatura*, n° 149, pp. 78
- (1968). “Primera necesidad”. *Nueva Dimensión*, n° 3, pp. 47-52.
- (1993). *El nexo de Maeterlinck*, Montevideo: S.E.U.S.A.
- (1994). *Llegar a Khordoora*, Montevideo: Arca.
- (1995). *Umbral de las tinieblas*, Montevideo: Yoea.
- Frelik, Pavel (2011). “Of Slipstream and Others: SF and Genre Boundary Discourses”. *Science Fiction Studies* 38/113.
- Gasparini, Sandra (2012). *Espectros de la ciencia. Fantasías científicas de la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- James, Edward y Farah Mendlesohn (eds.) (2003). *Cambridge Companion to Science Fiction*, Cambridge: U.P.
- Jameson, Fredric (2000). *Las semillas del tiempo*. Madrid: Trotta.
- Kurlat Ares, Silvia. (2017). “La ciencia ficción en América Latina. Aproximaciones teóricas al imaginario de la experimentación cultural”. *Revista Iberoamericana*, LXXXIII/259-260.
- López Pellisa, Teresa (2018). “Introducción: del inicio a la naturalización”. *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*. Ed. Teresa López Pellisa. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- López Pellisa, Teresa y Silvia Kurlat Ares (eds.) (2020). *Historia de la ciencia ficción latinoamericana*, vol. I. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert (en prensa).
- Ludmer, Josefina (1999). *El cuerpo del delito: un manual*. Buenos Aires: Perfil.
- Lundwall, Sam (1977). *Science Fiction: An Illustrated History*. New York: Grosset and Dunlap.
- McHale, Brian (1987). *Postmodernist Fiction*. Londres/Nueva York: Routledge.
- Montoya Juárez, Jesús (2020). “Una literatura “con” ciencia ficción: *Pulp* y géneros menores en la narrativa de Mario Levrero”. José Luis Nogales (comp.). *Mario Levrero: I(nte)rrupciones críticas*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, pp. 37-55.
- (2020b). “La ciencia ficción uruguaya: desde sus orígenes hasta 1989”. En López Pellisa y Silvia Kurlat Ares (eds.). *Historia de la ciencia ficción latinoamericana*, vol. I.

- Madrid-Frankfurt, Iberoamericana- Vervuert (En prensa).
- Moraña, Mabel (2004). *Crítica impura. Estudios de literatura y cultura latinoamericana*. Madrid: Vervuert Iberoamericana.
- (1988). *Memorias de la generación fantasma*. Montevideo: Montesexto.
- Moreno, Fernando Ángel (2010). *Teoría de ciencia ficción: Poética y retórica de lo prospectivo*. España: Portal Editions.
- Paolini, Claudio (2016). “Lo fantástico: reflexiones desde el laberinto sobre algunos trayectos y deslindes teóricos”, *Tenso Diagonal 1*, Montevideo.
- (2017). *La narrativa fantástica uruguaya: 1947-1960*. Tesis doctoral. Universidad de Buenos Aires.
- Pedraza, Alfonso (2011). “Carlos María Federici”. *Minis del cuento* (blog), 8 diciembre.
- Peregrina Castaños, Mikel (2014). *El cuento español de ciencia ficción (1968-1983): los años de “Nueva dimensión”*. Tesis doctoral: Universidad Complutense de Madrid.
- Pestarini, Luis (2012). “El boom de la ciencia ficción argentina en la década del ochenta”, *Revista Iberoamericana* 78/238-239, pp. 425-39.
- Rama, Ángel (1966). *Aquí. Cien años de raros*. Montevideo: Arca.
- (1972). *La generación crítica: 1939-1969. I Panoramas*. Montevideo: Arca.
- Roberts, Adam (2002). *Science Fiction*. NY-London: Routledge.
- Ruffinelli, Jorge (1969). “La década literaria”. *Enciclopedia Uruguaya. El mensaje de los jóvenes*, Galeano, Ruffinelli, Rodríguez Villamil, N° 57, Montevideo, diciembre, pp. 127 - 131.
- Sanchiz, Ramiro (2009). “Levrero desde y hacia la ciencia ficción”. *Axxón*, 28.
- (2010). “Ciencia ficción Uruguay hoy. La generación subterránea”, *Puerto de Escape*.
- (2011b). “Una breve historia de la ciencia ficción uruguaya”, *Aparatos de vuelo rasante*, 14 de mayo, Montevideo.
- Suvin, Darko (1984). *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario*. México: FCE.
- Vaisman, Luis (1985). “En torno a la ciencia ficción: propuesta para la descripción de un género histórico” [En línea]. *Revista chilena de literatura*, 25, pp. 5-27. <<https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/41154/42691>> [Consulta el 9 de junio de 2020].