

**LA RESISTENCIA INEVITABLE: CIENCIA FICCIÓN ARGENTINA EN LA REVISTA *EL PÉNDULO* (1981-1987)**

Leandro Delgado \*

**Resumen.** En los años ochenta, la revista *El Péndulo* se convirtió en un capítulo importante de la tradición de ciencia ficción argentina. En el contexto de la dictadura, los responsables de la publicación llevaron adelante estrategias narrativas que lograron evadir la censura y cumplir con los requerimientos exigidos por el género. En este artículo, se analizan las representaciones sociales de la represión y la violencia política en las ficciones y artículos periodísticos de sus quince números. Asimismo, se analiza la edición periodística y la traducción de cuentos y artículos los cuales, al tiempo de presentarse como estrategias novedosas para eludir la censura, presentaron los nuevos nombres y caminos que, en esa década, reformulaban la ciencia ficción argentina y del resto del mundo.

**Palabras clave:** ciencia ficción, representaciones sociales, dictadura argentina, periodismo cultural, periodismo de revista

**THE UNAVOIDABLE RESISTANCE: ARGENTINIAN SCIENCE FICTION IN THE MAGAZINE *EL PÉNDULO* (1981-1987)**

**Abstract.** *El Péndulo* was an important science fiction magazine and part of the tradition of literary Argentinian science fiction. It was born under the Argentinian dictatorship of the eighties. Thus, editors, journalists and writers presented successful narrative strategies to avoid censorship and they published stories that fulfilled the genre standards. This article analyzes social representations of repression and political violence through fictional stories and journalistic articles published along its fifteen volumes. It also analyzes the journalistic edition and the translation of stories originally written by English speaking authors as novel strategies to avoid censorship as well as the presentation of new names and trends within the genre that was being reshaped in Argentina and in the rest of the Western world.

**Keywords:** Argentinian science fiction, social representations, Argentinian dictatorship, cultural journalism, magazine journalism

---

\* MA en Mass Communication por la Universidad de Leicester (UK) y PhD en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Rutgers (New Jersey). Investiga las relaciones entre literatura, anarquismo y modernismo en el Río de la Plata a fines de siglo XIX y comienzos del XX, y la cultura juvenil de los ochenta del siglo XX en el Río de la Plata. Actualmente es Candidato a Investigador del Sistema Nacional de Investigadores (SNI). Es escritor de ficción y ciencia ficción, editor literario y editor de las revistas arbitradas de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Católica del Uruguay.

## INTRODUCCIÓN

Entre los múltiples análisis de la ciencia ficción como género narrativo voy a concentrarme en aquellas definiciones que me permiten reflexionar sobre las estrategias empleadas por la revista para hacer efectivas las representaciones de la dictadura en un contexto represivo. En primer lugar, presento las reflexiones sobre la ciencia ficción como un género surgido en la cultura de masas. En segundo lugar, presento a la ciencia ficción como un género que toma al presente como punto de partida para establecer proyecciones del mundo hacia un futuro probable.

La mayoría de los estudios vinculan el nacimiento del género con Hugo Gernsback quien, en 1926, contribuyó significativamente a la popularización de la ciencia ficción con la publicación de la revista *Amazing Stories* (Capanna; Lem, Lundwall; Vaisman)<sup>1</sup>. El género quedaba así vinculado a la industria editorial y a la divulgación del conocimiento científico<sup>2</sup>. A esta altura, la ciencia ficción europea más importante era publicada en novelas con un público bastante más sofisticado que el de las publicaciones *pulp* norteamericanas del momento las cuales, a su vez, se nutrían de la producción europea consagrada, básicamente las anticipaciones científicas de Julio Verne y las obras de H.G. Wells. Durante la Segunda Guerra Mundial, la producción europea se resintió dramáticamente mientras la ciencia ficción norteamericana avanzaba fuera de fronteras gracias a una agresiva estrategia de ventas durante la posguerra.

Parte del prejuicio generalizado de considerar a la ciencia ficción como un género “menor” proviene de la actividad de la industria editorial de revistas donde la calidad literaria no era su principal objetivo. Pero la masificación no tenía, como puede suponerse, el solo objetivo de la venta y el consumo del entretenimiento. El trabajo de Gernsback también consistía en transmitir el entusiasmo por el conocimiento

---

<sup>1</sup> La revista *Amazing Stories* fue la primera publicación dedicada exclusivamente a la ciencia ficción. Fundada en 1926 tuvo una existencia de casi ochenta años y en ella publicaron sus primeros trabajos los escritores estadounidenses más importantes de la ciencia ficción como Isaac Asimov, Ursula K. Le Guin y Thomas M. Disch, entre muchos otros.

<sup>2</sup> Gernsback era un inmigrante de Luxemburgo llegado a Nueva York, obsesionado con los avances científicos de principios de siglo, en particular la radio y los usos de la electricidad. Había llegado a Estados Unidos vinculado con el comercio de artículos eléctricos y construyó un imperio editorial en pocos años. Para más detalles sobre su vida y las revistas publicadas por él, ver Capanna.

científico, entusiasmo que provenía menos de los científicos y más de los electrotécnicos y hombres de radio que constituían la mayoría del público poco cultivado de estas publicaciones (Capanna). Fue en *Amazing Stories* donde apareció la difundida definición de ciencia ficción, entendida entonces como “scientifiction”:

Por científicición [. . .] entiendo historias del tipo de las que escribía Julio Verne, Herbert George Wells, Edgar Allan Poe, es decir, historias en que el interés de la fabulación esté entremezclado con hechos científicos y con visiones proféticas del porvenir (Gernsback en Vaisman, 9).

Esta definición presentaba los elementos del género que se mantienen hasta hoy y advertía, con clara conciencia, una existencia previa del género. La definición refería a una necesidad de emular las obras de determinados autores canónicos (que no siempre escribieron ciencia ficción) de manera de generar un repertorio posible de temas.

La visión profética que Gernsback estableció como parte del género presentaba un segundo elemento en su constitución, que es la literatura utópica. Esta tradición literaria sitúa sus mundos en islas perdidas, mares remotos o planetas distantes. Del griego ‘outopos’ (en ningún lugar), estos mundos no existen en nuestro mundo conocido, pero pueden existir en un lugar recóndito (como en la utopía de Tomás Moro) o quizás en el futuro. En este sentido, el legado más importante de la tradición utópica de fines del siglo XVIII fue el “descubrimiento” del futuro, el cual fue anexado como un territorio posible para las fantasías racionales determinando un momento crucial en el desarrollo del género utópico (Pringle 15).

La conciencia del futuro en el cúmulo de publicaciones de divulgación científica revivió el carácter utópico de las narraciones de ciencia ficción a principios del siglo XX. El cambio de siglo llevó la tradición utópica a su mayor optimismo de la mano de una industrialización creciente y una prosperidad evidente de las naciones europeas. Dos autores representativos de este período son el francés Julio Verne y el inglés H.G.

Wells quienes, a pesar de su éxito, no siempre proyectaron mundos donde la ciencia se presentaba como la salvación de la humanidad, sino todo lo contrario.<sup>3</sup>

La variación distópica del género responde a un tercer elemento que contribuyó al origen de la ciencia ficción, específicamente los relatos de horror de clara derivación gótico-romántica publicados en innumerables revistas de horror y fantasía surgidas a principios del siglo XIX. Estas publicaciones<sup>4</sup>, así como la novela gótica de la que se inspiraban, solían describir mundos distantes, castillos solitarios y en ruinas, paisajes aterradores y pueblos fantasmales poblados de figuras misteriosas, generalmente ubicados en un pasado distante, de inspiración medieval (Pringle 17). Sin embargo, la ciencia ficción distópica no tuvo su origen solamente en la novela de horror. La tradición distópica se alimentó luego de fuentes mucho más directas y desgraciadas, como las dos guerras mundiales y las hecatombes nucleares de Hiroshima y Nagasaki que transformaron completamente el repertorio temático del género contribuyendo a su maduración y al advenimiento de la “época dorada” de la ciencia ficción norteamericana de la década de los cincuenta.

Brian Aldiss establece el origen de la ciencia ficción moderna en la publicación de *Frankenstein or the Modern Prometheus* en 1818, varios años después del apogeo de la novela gótica como tal, a fines del siglo XVIII. Sam Lundwall, por su parte, ubica a *Frankenstein* simplemente como un exponente más de un género posterior a la novela gótica, la literatura Märchen (24), cultivada por un grupo de escritores románticos alemanes quienes conformaron un nuevo tipo de cuento de relato fantástico que recreaba mitos modernos ubicados en ambientes góticos, más preocupados por los horrores psicológicos que por fantasmas<sup>5</sup>. Eventualmente, explica Lundwall, el género

---

<sup>3</sup> Verne fue el más importante difusor de conocimiento científico y se le atribuye erróneamente un entusiasmo desmedido por el avance de la ciencia, cuando en realidad gran parte de su obra, sobre todo la del final de su vida, se dedica a describir con desilusión y pesar los usos y los riesgos de la ciencia en manos de gente inescrupulosa. Pero es el inglés H.G.Wells que escribió una ciencia ficción donde, en un futuro o una sociedad alejada del mundo conocido, la ciencia no ha logrado más que la dominación, la degradación o simplemente el exterminio del género humano.

<sup>4</sup> Existe una larga tradición de revistas de este tipo en Gran Bretaña, con gran abundancia de ilustraciones, a partir de 1820, tales como *The Ghost, Tales of Terror, Terrific Register* y *The Magazine of Curiosity and Wonder*, precursoras de *Amazing Stories*.

<sup>5</sup> Uno de los trabajos más importantes del género Märchen fue *Melmoth the Wanderer* (1820) de Charles Maturin, inspirado en la leyenda de El Judío Errante. Melmoth vende su alma al diablo a cambio de la vida eterna y pasa su vida buscando escapar del Infierno.

cruzó a Inglaterra, o por lo menos llegó hasta Suiza donde Mary Shelley, pasando allí una temporada, escribió su famosa novela como parte de una apuesta entre amigos (24).<sup>6</sup>

Como se puede ver, la constitución del género tiene orígenes mucho más remotos que las publicaciones del *pulp* norteamericano de 1930. Ocurre que las revistas publicaron una gran producción de ciencia ficción durante esa época que incluyó la reedición de los autores canónicos anteriores. H.G. Wells, Verne o el norteamericano Edgar Allan Poe, como precursores del género, tuvieron una influencia principal en la conformación y en el origen de la ciencia ficción en América Latina, en particular Argentina, mucho antes de la llegada de las revistas norteamericanas al Cono Sur en la década del cincuenta<sup>7</sup>.

La sencilla y aparentemente ingenua definición de Gernsback, no sólo determinaba un repertorio de temas posibles a partir de los propuestos por los autores canónicos, sino también la estructura que debía adoptar el relato para ser exitoso. De hecho, la producción contemporánea todavía sigue haciendo énfasis en estos elementos, según expresa Vaisman:

el relato de CF se caracterizará entonces por exponer un tipo de historias que, tomando como punto de partida un(os) hecho(s) científico(s), se desarrollarán como develación narrativo-descriptiva sistemática de las consecuencias lógicas que dichos hechos podrán tener para el futuro de la humanidad (10).

La definición implica la existencia de hechos científicos que deben ser integrados a una estructura narrativa como punto de partida, por lo cual los hechos determinados y la secuencia específica adquieren un mismo nivel de importancia. En

---

<sup>6</sup> A principios del siglo XIX, la literatura Märchen compartía con la novela gótica el mismo interés por la magia negra, los magos, las ciencias ocultas y la fascinación por la Edad Media. Es también la literatura Märchen que revive el mito del vampiro: varias novelas de vampiros se publicaron desde principios del siglo XIX antes de la versión inglesa de *Drácula* (1897) de Bram Stoker, el mismo año que *La Guerra de los Mundos* de H.G.Wells.

<sup>7</sup> Las primeras ediciones de *Amazing Stories* publicaban, en la década del treinta, obras de Verne y Wells que tenían hasta cincuenta años de antigüedad en algunos de los casos. Estas novelas ya habían llegado a todos los rincones de Europa y Sudamérica desde mucho tiempo antes (Lundwall *History*, 41).

esta estructura, la visión profética involucra las condiciones o la transformación futura del mundo real del lector. Así, la ciencia ficción tiene como característica la presentación de hechos “como ya ocurridos en un mundo que, relativamente al del lector, aún no es, pero que el relato se empeñará en convencerlo de que puede llegar a ser” (11). En este sentido, el género debe crear el efecto de hacer creer que el mundo presentado o representado puede llegar a suceder.

Sin embargo, la relación de la ciencia ficción con el futuro presenta un problema en la preocupación por el presente y las técnicas narrativas más adecuadas para determinar una anticipación o prospección. ¿Cómo reflejar mejor el futuro cuándo aún no ha existido? La forma convencional de contar una historia en función de causas y consecuencias se ha establecido históricamente para relatar hechos pasados por lo cual las técnicas narrativas conocidas fallan para contar lo que aún no puede conocerse, tal como explica J.G. Ballard en el primer número de *El Péndulo*.

La ciencia ficción, ante todo una forma prospectiva de ficción, preocupada por el presente inmediato en función del futuro más que del pasado, exige técnicas narrativas que reflejan su temática. Hasta el presente casi todos sus escritos, incluyéndome a mí, fracasan porque no se dan cuenta de que la principal técnica narrativa de la ficción retrospectiva, la narrativa de secuencias y consecuencias, que se basa en un conjunto de hechos y relaciones ya establecidos, es totalmente inadecuada para crear las imágenes de un futuro que todavía no nos ha hecho concesiones. (EP1, 77)

Independientemente de las técnicas narrativas empleadas, lo importante de la definición de Ballard es que toda prospección o anticipación está dada por una preocupación por el “presente inmediato”. Este punto de partida es importante para poder comprender mejor las tensiones existentes en los cuentos de *El Péndulo* entre el presente como punto de partida y el desplazamiento hacia mundos futuros. Esta tensión entre el presente y el futuro se presenta no sólo como requisito del género sino como posible estrategia política que permitió a escritores y editores representar

la represión vivida durante la dictadura a través de ambientes y mundos futuros, o fuera del tiempo, de manera de eludir posibles controles de esa misma represión.

### **ANTECEDENTES DE *EL PÉNDULO***

A partir de los años cincuenta, la ciencia ficción argentina se vio influida por el auge del género en Estados Unidos, cuya industria editorial había creado, veinticinco años antes, el nombre de “ciencia ficción”.<sup>8</sup> En ese momento Argentina recibió un alud de literatura *pulp* norteamericana y dio comienzo el período de las revistas argentinas, publicadas con regularidad hasta fines del siglo XX. Es importante señalar que el género en Argentina sufrió un impacto similar al de la ciencia ficción mundial: los autores locales en Europa y América Latina vieron, no sin horror, el avance de las obras norteamericanas que, en su mayoría, llegaban con el sólo propósito del entretenimiento y sin pretensiones de gran literatura.

La revista *Más allá* (1953-1957) estableció las primeras características de un público de ciencia ficción, en aquel momento integrado por “un conglomerado de estudiantes, radioaficionados, electrotécnicos e ingenieros” (Capanna 179). Definida a sí misma como revista de “ficción científica”, la publicación traducía cuentos y novelas de la revista norteamericana *Galaxy*. Pero *Más allá* fue más lejos que la simple traducción e incorporó producción local entre cuentos y material de divulgación científica. Durante cuatro años, la revista fue la referencia más importante del género en el momento y llegó a editar decenas de miles de ejemplares. *Más allá* hizo conocer a los mejores autores angloparlantes de entonces, John Wyndham, Isaac Asimov, Alfred Bester, Ray Bradbury o Theodore Sturgeon, y publicó artículos científicos de autores extranjeros y argentinos. Entre los autores argentinos figuraban Ignacio Covarrubias, Adolfo Pérez Zelaschi y Héctor G. Oesterheld, éste último también director de la revista durante algún tiempo y de importancia fundamental en el desarrollo posterior y madurez de la ciencia ficción en Argentina.

Durante la publicación de *Más allá* surgieron dos editoriales en Buenos Aires, Minotauro y Jacobo Muchnik, ambas de gran incidencia en la introducción de autores

---

<sup>8</sup> Los antecedentes de la ciencia ficción argentina previos a la década del cincuenta pueden verse de manera panorámica en Delgado.

norteamericanos e ingleses. Sus colecciones lograron captar un público más “culto” que el de la revista. *Minotauro* publicaba novelas completas (a veces prologadas por Jorge Luis Borges) de autores como Bradbury, Sturgeon, Pohl, Clarke, Bester, Wyndham, H.P. Lovecraft y Olaf Stapledon. Mientras *Minotauro* se definía como una editorial de ciencia ficción, Jacobo Muchnik lo hacía como “fantaciencia” con una selección de autores “que por lo general eran de segunda línea” (Capanna, 180). En 1957, una nueva revista llamada *Hora cero*, presentó la historieta “El eternauta”, “la primera expresión adulta de la cf nacional” (Souto, 11).

El éxito de “El eternauta” provino, por un lado, de las ilustraciones de Solano López (sustituido por Enrique Breccia en una segunda versión) y por otro de la capacidad del escritor Héctor G. Oesterheld por adaptar una invasión extraterrestre a un contexto bonaerense donde la realidad cotidiana era completamente reconocible. Su protagonista Juan Salvo, resistió a la invasión hasta que fue arrojado de la dimensión de la realidad. Se vio entonces obligado a buscar eternamente a su esposa y a su hija, desaparecidas en la nueva dimensión. La historieta significó una trágica anticipación de la dictadura argentina y del destino mismo de su autor, desaparecido en 1976 junto con sus cuatro hijas durante la segunda etapa de la historieta. Oesterheld militaba en la organización Montoneros y su posición política fue reflejándose en los guiones cada vez más radicalmente.

En 1964 comenzó a publicarse *Minotauro*, una revista que fue la edición en español de *The Magazine of Fantasy & Science Fiction* surgida en la década del cincuenta en Estados Unidos. Esta revista, dirigida por Francisco Porrúa, ofrecía información sobre los autores, las editoriales se realizaban en base a citas de críticos internacionales y se incluía el nombre de los traductores en cada trabajo. En los cuatro años de existencia, se publicó a toda una nueva generación de autores extranjeros: Ballard, Roger Zelazny, Cordwainer Smith, Richard McKenna.

A partir de 1966, comenzó lo que Capanna denomina la “edad de oro” de la ciencia ficción argentina (182), tanto por el auge de la reflexión en torno al género como por la producción específica. En junio de ese año se publicó *Memorias del futuro*, un volumen de cuentos de Alberto Vanasco y Eduardo Goligorsky, “el punto de partida de la producción nacional” (Souto 13). En octubre se editó *Ecuación fantástica*, otro volumen de cuentos escrito por un grupo de psicoanalistas. El psicoanálisis dio luego



otro importante trabajo sobre el género en 1969, *Ciencia ficción, realidad y psicoanálisis* de Eduardo Goligorsky y Marie Langer. En ese mismo año, el filósofo Pablo Capanna publicó *El sentido de la ciencia ficción*. A partir de entonces, Capanna se convirtió desde la crítica en una de las figuras más importantes del género. La efervescencia del momento fue explicada por el mismo Capanna: “Quizás haya que buscar las causas en el *boom* de la literatura latinoamericana, que hizo salir a muchos editores en busca de autores locales, así fuesen tan dudosos como los de cf” (182).

La censura aplicada por la dictadura iniciada en 1976 provocó la desaparición de gran parte de las editoriales argentinas. Al mismo tiempo, los libros de ciencia ficción en español invadieron las librerías. Esta situación estaba provocada por la misma situación de censura que condujo a los editores a sustituir sus colecciones por el *best-seller*, según explica Capanna:

Ya sea por censura, por autocensura, o simplemente por pereza intelectual, los empresarios eligieron el camino más cómodo. Descubrieron el *best-seller* y nos llenaron de novelones estandarizados sobre catástrofes, visitantes del espacio, posesiones satánicas, espionaje y depravaciones del *jet set*. Paradójicamente, el hecho de que existiera un prejuicio en contra de la cf por el cual se la consideraba mera evasión, contribuyó a preservar su difusión; de tal modo, muchos lectores potenciales que iban hartándose de los *best-sellers* y buscaban algo con que hacer trabajar sus neuronas, descubrieron la cf. Lo que es lamentable para el país, es que tuvieron que descubrirla a través de las ediciones españolas. (Capanna en Souto, 16)

En la cita es llamativo el hecho de que sea “lamentable” que los lectores argentinos hayan tenido que acceder a las traducciones de los autores angloparlantes a través de las ediciones españolas que invadieron el mercado. Esta relación conflictiva con las traducciones españolas fue facilitada por la adversa política cambiara en Argentina y por el crecimiento progresivo del género en España que provocó, entre otras cosas, el traslado de la editorial Minotauro a Barcelona. A su vez, la editorial española Dronte se instaló en Argentina y en España la revista *Nueva Dimensión*, que

existía desde 1968, se convirtió en la principal difusora del género en idioma español alcanzando a publicar 148 números en quince años. La situación de la ciencia ficción en Argentina retomó su vitalidad con la publicación de *El Péndulo*.

## **EL PÉNDULO**

El primer número de *El Péndulo* fue el resultado de la unión de dos ideas editoriales entre Andrés Cascioli, editor de la exitosa revista *Humor*, una de las más importantes publicaciones de oposición a la dictadura argentina, y Marcial Souto, editor y traductor de gran influencia en la difusión de la ciencia ficción en español. Ese primer número había sido pensado en 1975, pero no llegó a entrar en imprenta ante la recesión económica que el país atravesó durante el llamado “rodrigazo”<sup>9</sup>. *El Péndulo* apareció entonces como una experiencia piloto, como un suplemento de la revista *Humor* llamado *Suplemento de Humor y Ciencia Ficción* editado por Ediciones de la Urraca. De perfil todavía indefinido, la publicación incluía cuentos, chistes e historietas. A partir del tercer número, la revista pasó a llamarse *El Péndulo*, todavía presentada por *Humor*. Esta primera época no pasó del séptimo número (EP1, 15).

En 1981, *El Péndulo* comenzó su segunda época con un perfil mucho más definido de revista literaria que se mantuvo casi inalterado hasta el final, en formato libro y con abundantes ilustraciones que marcaron un rasgo sobresaliente, aunque sin la incorporación de historietas. Durante diez números, la revista “modeló el gusto del público que recién accedía a la ciencia ficción y a la fantasía no tradicional” (Capanna, 187). *El Péndulo* publicó autores angloparlantes de gran calidad y poca presencia en las traducciones al español y a toda una nueva generación de autores locales, además de iniciar una dinámica comunicación con los lectores que derivó, en 1982, en la fundación del Círculo Argentino de Ciencia Ficción y Fantasía. Básicamente, la revista estaba integrada por un promedio de seis cuentos por volumen, un número algo menor de artículos, ya de divulgación científica, ya de los autores presentados en los cuentos y ocasionalmente la crítica detallada a un cuento en particular.

---

<sup>9</sup> El entonces ministro de Economía Celedonio Rodríguez estableció un paquete de medidas que incluía, entre otras, una devaluación del 160% y un límite del 50% a los aumentos de salario.

Las primeras doce o trece páginas abrían con “Crónicas terrestres”, una variada sección que sufrió pocas alteraciones a lo largo de las sucesivas ediciones, pero que ofreció elementos donde observar la evolución de la ciencia ficción en el período. “Crónicas terrestres” estaba, a su vez, dividida en otras secciones menores. La primera era “Polvo de estrellas”, firmada por Elvio E. Gandolfo, escritor de cuentos fantásticos y ciencia ficción. Esta sección reunía opiniones de escritores de ciencia ficción o vinculados al género fantástico, tanto extranjeros como locales, y seleccionaba datos curiosos y raros vinculados al género o a la ciencia. La segunda sección de “Crónicas terrestres” se llamaba “Libros enterrados” y estaba dedicada a comentar libros que, por alguna u otra razón, habían desaparecido de las librerías, no habían tenido segundas ediciones y su lectura merecía la pena por su calidad aconsejando, algunas veces, la búsqueda en las librerías de viejo. La tercera parte, “Libros”, vinculada a la anterior, comentaba dos o tres libros de autores extranjeros recién traducidos al español por editoriales españolas o argentinas, críticas que muchas veces se concentraban en el aspecto mismo de la traducción. La cuarta parte, “Cine”, estaba firmada por el crítico Aníbal Vinelli, quien realizaba una mezcla de crítica y nota informativa con abundantes datos de producción de las películas de ciencia ficción o fantasía que llegaban a Buenos Aires.

La segunda época, que alcanzó los diez números, culminó no por falta de lectores sino “por una errónea apreciación de sus reales posibilidades comerciales” por parte de los editores, quienes lanzaron tirajes imposibles de absorber por el mercado local” (Capanna, 187). Es entonces cuando, en 1985, apareció un providencial artículo del escritor y crítico sueco de ciencia ficción Sam Lundwall en la revista británica *Foundation*. Titulado “Adventures in the jungle pulp”, el artículo arremetía, básicamente, contra los estragos sufridos por la ciencia ficción desde la década del veinte, cuando la industria editorial norteamericana masificó el género ya existente con los correspondientes perjuicios de banalización y trivialización. El artículo era también una crítica al desconocimiento de los editores y los críticos norteamericanos ante la producción europea y latinoamericana. Al mismo tiempo, Lundwall criticaba las revistas de ciencia ficción extranjera por presentarse como revistas de ciencia ficción local que se limitaban a la traducción de autores norteamericanos consagrados (EP13, 76).

Este artículo había aparecido en una primera versión en 1978 como parte de su libro *Science Fiction: An Illustrated History*, donde señalaba que las tres mejores revistas del género eran la norteamericana *The Magazine of Science Fiction & Fiction*, la húngara *Galaktika* y la española *Nueva Dimensión*. En la segunda versión del artículo, aparecida en *Foundation*, la revista *Nueva Dimensión* fue sustituida por *El Péndulo*, “sin duda la mejor revista de ciencia ficción en contenido, presentación y diseño jamás publicada” (en *EP13*, 73). A partir de este lapidario juicio, autores como Lundwall reconocieron a *El Péndulo* como una revista que no se limitaba a la sola traducción de autores norteamericanos y británicos sino que incorporaba con éxito cuentos de autores locales de calidad comparable aportando decisivamente nuevos nombres a la ciencia ficción del mundo. El reconocimiento del escritor sueco estimuló nuevamente a los responsables de Ediciones de la Urraca y en 1986 comenzó la tercera época de *El Péndulo*. Aunque logró superar el despliegue gráfico de la segunda época, desapareció un año después, en su quinto número.

Si bien la experiencia de *El Péndulo* fue interrumpida y esporádica, la publicación contribuyó, con sus quince números, a la madurez del género en Argentina convirtiéndose en una revista “culta que no dejaba de ser popular” (Capanna, 187) modelando “el gusto de un público que accedía por primera vez a la ciencia ficción y a la fantasía no tradicional” (187). Este trabajo analiza los quince números publicados en la segunda y tercera época, cuando la publicación se define claramente como una revista literaria de ciencia ficción que relevó periodísticamente la producción de ciencia ficción mundial y argentina tanto de literatura como de cine.

## **REPRESENTACIONES DEL CONFLICTO SOCIAL**

Como parte del desarrollo de la ciencia ficción en Argentina, *El Péndulo* representó una etapa fundamental en su evolución y transformación (Delgado). La revista se publicó en el contexto de la dictadura<sup>10</sup> y de los primeros años de gobierno democrático, por lo

---

<sup>10</sup> También conocida como “Proceso de Reorganización Nacional” o simplemente “Proceso”, la dictadura cívico militar argentina comenzó en 1976 y terminó en 1983 y fue dirigida por una Junta Militar que sustituyó a la derrocada presidenta María Estela Martínez de Perón. Está considerada la más sangrienta de las varias dictaduras que tuvo el país a lo largo de su historia

cual es posible ver en los cuentos publicados, tanto los escritos por autores argentinos como las traducciones de cuentos de autores estadounidenses e ingleses, una referencia permanente a situaciones de violencia y represión política. Torturas, secuestros, confinamientos, desapariciones, violencia policial y militar, exilio, ejecuciones y muertos son elementos que aparecen en buena parte de la selección de textos en la revista argentina de manera más o menos manifiesta. Tales representaciones estuvieron presentes no sólo en la ciencia ficción sino que estuvieron presentes en toda la literatura argentina del período: “Los traumas de exilio, represión y crisis dejaron sus marcas en la literatura de la época, así como marcaron el tejido social de Argentina como un totalidad” (Sarlo 1992, 238, mi traducción).

Las representaciones del conflicto social deben ser consideradas, particularmente, en el período de publicación de la revista durante la dictadura, a la luz de estrategias determinadas para eludir ciertos mecanismos de censura. Sarlo analiza estas estrategias en novelas argentinas de la época, estrategias que, básicamente, rechazaban la mimesis como única forma de representación y proponían una fragmentación discursiva de la subjetividad y la realidad social (241). Por otra parte, el tratamiento de la historia argentina se realizó de manera “oblicua” (241) de tal modo de proyectar hacia el pasado histórico una situación del presente: “El movimiento de la narrativa es de un permanente y oscilante péndulo que impulsa la historia de la Argentina del siglo XIX a la actualidad” (247).

La cita es doblemente oportuna, primero por la imagen del péndulo para referirse a la proyección del presente en otro tiempo. Segundo, porque el recurso del realismo que la novela histórica empleaba como mecanismo de verosimilitud en su proyección hacia el pasado es análogo al que la ciencia ficción emplea hacia el futuro. En este sentido, la localización de los acontecimientos fuera del presente parece una estrategia frecuente en los cuentos “sin tiempo” de la ciencia ficción argentina. El género ofreció al escritor de ciencia ficción la posibilidad de ubicarse en situaciones sin ninguna referencia temporal, en un presente perpetuo, en un futuro distante o en el remoto lugar que supone todo mundo paralelo, utópico o distópico.

---

y fue conocida por graves e incontables violaciones a los derechos humanos, entre ellas la desaparición de miles de personas.

## Represión: verdugos eléctricos

La violencia se presenta de manera cifrada en “Primeras armas” (1981) de la argentina Angélica Gorodischer en el número inaugural. El cuento es un relato fantástico con reminiscencias de épica medieval y dinastías olvidadas en un pasado distante o en un futuro demasiado lejano, en cualquier caso en un momento fuera del presente. El título parece una referencia a una manifestación de resistencia política inicial aunque también el resultado de una intención de continuar la tradición del género frente a una situación adversa cuando la ciencia ficción intentaba volver a abrirse camino hacia el reconocimiento y la legitimación en el panorama literario, en el sentido de volver a “hacer las primeras armas”<sup>11</sup>.

En el cuento, el único de autoría argentina en este número, hay un mercader que compra, vende y alquila hombres, mujeres, enanos, gigantes, hermafroditas y mutilados. El mismo mercader está mutilado, le faltan las piernas y se desplaza gracias a un dispositivo adosado a la cintura, como una silla de ruedas adaptada tecnológicamente al cuerpo. En esta descripción el comerciante inválido hace visible la violencia física, la expresión corpórea de la tortura, que habitualmente incluía instrumentos eléctricos sobre las partes sensibles del cuerpo. El inicio del cuento es la parte más representativa de la represión y de un Estado represivo:

Todos los emperadores Jénninges fueron turbulentos de ánimo y retorcidos de espíritu, y turbulentos y retorcidos fueron los tiempos que pasaron sentados en el trono de oro. La época de Horhórides III fue quizá más tranquila, pero también más extravagante. No hubo guerra ni hambre ni peste, pero florecieron el vicio, el contrabando, el arte de la fealdad, el asesinato, la codicia, la hipocresía. En fin, que no hubo ni alegría ni inocencia, y que quizá hubieran sido preferibles las pestes (EP1, 69)

---

<sup>11</sup> A lo largo de toda su trayectoria, es clara la necesidad de los escritores y editores de *El Péndulo* por renovar un género que se percibía anclado en la época dorada de los cincuenta y sesenta.

Es interesante también señalar que el cuento publicado en 1981 había sido publicado originalmente en 1975, lo cual permite reflexionar sobre las condiciones sociales que pudieron eventualmente influir en el desarrollo y características del cuento y que se hicieron mucho más visibles y dolorosas seis años más tarde cuando fue publicado en la revista. En segundo lugar, permite ver el uso estratégico de publicar un cuento ya publicado sacrificando el criterio de novedad o primicia para afirmar un indudable carácter crítico, dadas las circunstancias represivas. Este uso estratégico se puede observar de manera manifiesta en las traducciones numerosas, como se analiza más adelante.

Las referencias explícitas a la represión en los primeros números no provienen de la producción argentina sino de los cuentos norteamericanos. De esta forma, las representaciones de la represión quedan camufladas bajo la remota firma de un escritor con nombre en inglés. “El derecho a la muerte” (1976) de la norteamericana Doris Piserchia, narra la desesperada situación de unos cadáveres que no pueden llegar a morir completamente debido a mecanismos robóticos que los mantienen vivos. El responsable de esto es un médico hábil no sólo en el mantenimiento de los cadáveres sino en la tortura psicológica y la humillación a esas criaturas decadentes.

El acápite de este cuento (un fragmento del cuento extraído por el editor) es una alusión bastante precisa de la situación argentina, en particular a los desaparecidos: “Cuando los cadáveres se nieguen a morir, nada costará más que saber a quién hay que enterrar” (*EP1*, 53). Esto parece un original mecanismo de apropiación o resignificación de un texto a través de su recontextualización: en el cuento se insinúa la posibilidad de que sean los familiares quienes desea mantenerlos vivos, mientras en la realidad argentina eran los familiares del “desaparecido”, por el contrario, quienes reclamaban el derecho de declarar, aclarar y aceptar el hecho y la circunstancia de la muerte del detenido desaparecido. Sobre este cuento, la redacción explica en “En este número” (4) que se trata de una sátira sobre los poderes futuros de la cirugía, algo que, obviamente, desvía toda interpretación vinculada con la represión militar hacia el atribulado mundo de la ciencia médica norteamericana.

De manera progresiva, las representaciones de la represión se vuelven explícitas también en los cuentos argentinos. “Una historia muy fácil de olvidar” (1982) de Rogelio Ramos Signes es una descripción realista de un ambiente de clase media

invadido súbitamente por el terror, que no entra por la puerta de calle sino por la televisión: “Estábamos en casa de Margarita viendo televisión cuando cortaron la película para dar la noticia” (EP7, 71). A partir de entonces, un confuso y generalizado terror invade el barrio. Nadie sabe bien qué pasa, los vecinos gritan, hay balazos aislados a lo lejos y los protagonistas se esconden en la parte de arriba de un armario. El narrador, de 12 años, no puede evitar tener fantasías con Margarita en la intimidad del escondite.

Hasta ese momento todo hace pensar que se trata de un operativo militar, un allanamiento. Sin embargo, el gran peligro resulta ser un cíclope fugitivo de tres metros de altura que finalmente es capturado y televisado. Entonces se comprende que el cíclope no era tal sino un pobre tuerto de unos dos metros reduciendo las dimensiones fantásticas del personaje creado por la campaña de denuncia a las medidas de un hombre que está huyendo sin saber por qué. Las demostraciones de crueldad llegan al punto del olvido, explica el narrador, pues “no hay arma más certera que el olvido ni drama más cruel que ese instante de mentira que hace acreedor al hombre de una fama equívoca” (75), lo que parece toda una reivindicación de la memoria colectiva. El acápite del editor parece ubicar el drama argentino en el interior de una novela gótica vinculando el horror literario con el terrorismo de Estado: “Nada peor que caer en manos de monstruos” (11).

### **Exilio: recuerdos del futuro**

La experiencia del exilio está presente de manera manifiesta en producciones argentinas y estadounidenses. En ambas hay menciones comunes a ciudades que se vacían progresivamente de habitantes. En “Escrito en la bruma” (1987) de la argentina Cristina Siscar, el exilio es descrito desde el lugar del exilio y donde la nación se imagina visualmente desde la tierra extranjera ante la imposibilidad trágica del regreso. En este caso, la fantasía propuesta por el cuento puede ser quizá una forma individual de imaginar la nación.

La protagonista, postrada en la cama de un hospital francés, comienza a construir con gran detalle una fantasía personal. La fantasía de la artista consiste en imitar los términos completamente realistas de la vida cotidiana. Incapacitada de



volver a su Yapeyú natal, la mujer elabora de manera perfectamente organizada un plan de regreso. Antes que nada le pedirá a un arquitecto que diseñe la casa de sus recuerdos y luego pedirá a un constructor que construya esa casa en su lugar de origen. Una actriz similar a ella interpretará el espectáculo de su propia vida. Ella misma dirigirá un espectáculo que reproduce cada escena familiar, íntima y cotidiana de una vida que ha perdido para siempre. Cuando se ponga a leer un libro, piensa, su hermano le preguntará qué está leyendo: será un poema de Vallejo que recita en ese mismo momento en el hospital de Boulogne Sur Mer y transportándose, en ese acto preformativo, al país que la ha exiliado<sup>12</sup>.

Otras veces el exilio geográfico no resulta posible y el protagonista no tiene más alternativa que huir hacia el interior de sí mismo, hasta desaparecer. El brevísimo cuento “El intento de Golett” (1986) de Eduardo Abel Giménez describe un particular proceso de exilio que termina con el desvanecimiento en el aire del protagonista. En el inicio, el narrador sitúa la ciudad en un lugar que no puede ser otro que el de Buenos Aires. Los cinturones de pobreza y la presencia de un avión militar sobrevolando son elementos evocadores.

Al Norte y al Sur la ciudad no terminaba nunca, y al Este no iba nadie porque estaba el río. Al oeste, después de los fuegos artificiales, empezaban los barrios pobres y los días tristes, dos inventos que en esa época tenían mucho éxito pero que Golett prefería evitar. Entre esas cuatro paredes que le ponía la ciudad, Gollet miró primero hacia arriba y luego hacia abajo. Arriba pasaba un avión que venía de la base. Abajo estaba el jardín de su casa de Paloma.

Tardó un minuto en decidirse. Para salir de la ciudad había un solo camino, y se puso a cavar (*EP12*, 55)

El protagonista decide cavar un pozo como vía de escape. Pero el pozo no lo conduce a ninguna tierra prometida, a ningún mundo paralelo o alternativo, pues la

---

<sup>12</sup> Los lugares de nacimiento y exilio de la protagonista coinciden con los de José de San Martín, quien muere exiliado en Francia. De esta forma se establece la analogía del cuerpo enfermo con una nación agredida.

noticia corre de vecino en vecino y el pozo se llena de gente, con los mismos deseos de huir que Gollet llamando la atención de la policía, que lo lleva preso. El absurdo proceso de cavar la tierra sugiere la idea de mantener, en la huida, un vínculo imposible con la geografía que se abandona. Finalmente, el protagonista llega a la conclusión de que la única “salida” es, precisamente, hacia adentro de sí mismo.

Esta inversión de la oposición adentro/afuera se puede ver, en primera instancia, como la transformación de la crisis colectiva en una búsqueda individual de respuestas a la crisis. En segunda instancia, se observan las consecuencias fantásticas características del género a partir de un acontecimiento real: la huida hacia el interior provoca una disminución progresiva del individuo hasta convertirlo en un enano. Esto provoca el desconcierto policial y luego la huida de la cárcel, cuando el recluso pasa fácilmente entre los barrotes. Para disimular su condición, se pone a caminar en cuatro patas transformándose progresivamente en diferentes animales de acuerdo con una curiosa inversión de la escala zoológica: perro doberman, perro cocker, perro pequinés, gato, ratón, araña y mosca antes de desaparecer para siempre ante la mirada de un niño atónito.

Esta transformación gradual y fantástica a partir de la “huida interna” cuestiona también la oposición adentro/afuera propias de un pensamiento organicista que supone los límites individuales dentro de las fronteras corporales. También establecer una relación conflictiva entre el individuo y la ciudad, una relación de exclusión mutua y permanente donde las únicas alternativas son la fuga geográfica o la aniquilación: no hay exilio posible dentro de las fronteras nacionales. La rigidez de la oposición adentro/afuera no permite construir una idea de nación separada de su vínculo con la tierra de acuerdo con la idea tradicional de nación vinculada con un territorio físico visible (Renán, 52). Tampoco permite construir una idea de nación, al menos, como una comunidad imaginada en el sentido de Benedict Anderson, es decir, como imagen mental de una comunión de individuos. La solución, en su extremo individualismo, lo aleja de toda forma social e incluso de su misma condición humana, como animal primero y desapareciendo después.

## **Desaparecidos: hombres y mujeres invisibles**

Un artículo de Elvio E. Gandolfo sobre el escritor Ambrose Bierce se titulaba: “Acerca del peligro de escribir sobre desapariciones” (EP4, 6). El artículo refería a un texto, entre periodístico y narrativo, donde Bierce describía tres casos de desapariciones de ser humanos titulados “Desapariciones misteriosas”. Bierce, aclaraba Gandolfo, explicaba la desaparición con una teoría personal que recurría a la cuarta dimensión. Años después, Bierce marchó a México para unirse a la Revolución Mexicana y desapareció sin dejar rastro. Gandolfo establecía la conexión entre la actividad intelectual del personaje, su compromiso revolucionario, el reporte de desapariciones humanas y, por último, su propia desaparición, seguramente como un caso similar al de decenas de miles de argentinos. En el caso de la nota, la desaparición parecía sugerir, además, una conexión sobrenatural o mágica, es decir, la escritura sobre desapariciones podría provocar la propia desaparición del escritor. La apariencia de acontecimientos fantásticos o inexplicables estaba señalada por las teorías personales de Bierce sobre la cuarta dimensión y la maniobra narrativa era hábil para aludir a las desapariciones argentinas y eludir la censura al vincular el acontecimiento con fenómenos paranormales.

Existen algunas otras referencias a las desapariciones. El cuento “El huésped” (1983-1986) de Norberto Luis Romero narra la historia de un desaparecido (o que podía llegar a serlo) en circunstancias casi sobrenaturales. El cuento comienza con la entrada del protagonista en su propia casa, donde vive solo. Pero comprobaba que, en su ausencia, alguien ha estado allí, presencia delatada por un cigarro en un cenicero. La resonancia de género policial así como el extraño espíritu que habita la casa evocan los rastros de Poe. El protagonista comienza a investigar pacientemente hasta confirmar la sospecha, cuando encuentra un libro suyo fuera del estante, de que alguien más vive en su casa. Poco a poco comienza a habituarse a esta presencia e intenta una comunicación por escrito (a través de una esquela), que fracasa. Posteriormente detecta algunas anotaciones al margen y páginas dobladas en algunos libros, aquellos que coinciden con sus gustos personales. Muchas veces, explica el narrador, continuaba la lectura allí donde sabía que el huésped había dejado de leer. Otras veces abandonaba la lectura en un punto del texto sabiendo que el otro iba a

continuar a partir de allí. El protagonista sufre de pesadillas recurrentes que parecen, en sus imágenes, una referencia directa a los desaparecidos.

Y esa noche dormí sobresaltado hasta que desperté en medio de una pesadilla: había avanzado hacia el espejo como todas las mañanas, para mirarme en él, cuando descubrí que me faltaba el rostro: que mi cara era un hueco, un vacío o una transparencia. Al intentar encontrarlo con las manos me daba cuenta de que mi rostro era el de múltiples hombres que, como yo, se miran en el espejo cada día (EP11, 47)

La figura sin rostro es una imagen tradicional para representar al desaparecido. Esta fue una forma habitual de representación gráfica, principalmente en las paredes de las calles o sobre pancartas. A escala humana, con los pies dibujados coincidiendo con el zócalo de la vereda, aquellas siluetas interpelaban al transeúnte desde el mismo vacío que proyectaban. Esta forma de representación advertía o denunciaba el aspecto más dramático de la desaparición que era la inexistencia del individuo desde todo punto de vista, incluido el legal. Básicamente, el desaparecido no estaba registrado como detenido ni como preso ni como muerto. La figura sin rostro del cuento, por otra parte, vinculaba al desaparecido con todos los demás desaparecidos incluso con aquellos que aún no habían desaparecido y que podían desaparecer, quizá como el protagonista. De allí el horror cuando ve la silueta del rostro ocupada, de pronto, por hombres comunes y corrientes como él.

Al final del cuento, el protagonista se acostumbra a la presencia del huésped y a veces hasta le parece sentir una respiración detrás suyo. Sin embargo, se contiene de darse vuelta para no enfrentarse a “la figura y al rostro que tantas veces he imaginado” (49) y ante el temor de ser abandonado para siempre. La imagen que el protagonista teme encontrar es la imagen suya como desaparecido y esa visión de sí mismo implica necesariamente la desaparición propia. La mirada se convierte entonces en un arma de destrucción, como si la Gorgona se mirara al espejo. Precisamente, el cuento abre con el epígrafe: “La mirada de la Gorgona produce la muerte” (45). La mirada de sí mismo, entonces, objetiviza al individuo como víctima potencial.

La representación de desapariciones fue manifiesta como mundos paralelos, en este caso en la elección de cuentos estadounidenses. Un tema recurrente del género, los mundos paralelos adquirieron a veces la forma de una posición crítica que advertía la existencia de estos mundos para referir a la ignorancia o el interés generalizado en el mundo de la vida cotidiana. En “Las cataratas”, escrito por Harry Harrison en 1968, un periodista llega a una extraña vivienda construida años antes a la vera de unas gigantescas cascadas. Allí vive su propietario, quien ya no se sorprende de lo que cae ocasionalmente por el torrente de agua. El hombre apenas conserva un perro mal embalsamado que encontró en la playa tiempo atrás. De pronto, para su sorpresa, el periodista ve caer por el torrente un barco repleto de gente de “color diferente”, pero la sorpresa parece responder, meramente, a su curiosidad profesional en busca de historias para contar.

—Sí, su perro, no se lo niego. Pero había gente en ese barco, y juro... no, no estoy loco... juro que tenían la piel de un color diferente del nuestro.

—La piel es la piel, un color.

—De acuerdo. Así somos nosotros. Pero pueden existir pieles de otros colores aunque nosotros lo ignoremos.

—¿Azúcar?

—Sí, por favor, dos terrones. (EP2, 58).

Luego el periodista ve caer una casa de madera, troncos, cuerpos y objetos irreconocibles. Finalmente, el agua se va tiñendo de rojo hasta tomar el color de la sangre. Es evidente que algo está mal en el mundo río arriba. El dueño de casa, hasta ese momento inmutable, confiesa haberse sorprendido, años atrás, al encontrar algo que luego conservó dentro de una Biblia y que ahora muestra al periodista. Es una pequeña nota, al parecer escrita por un niño, que consta de una sola palabra que ninguno de los personajes logra comprender: “auxilio”. De esta forma, lo poco que quedaba de asombro de ambos personajes se convierte en indiferencia.

Escrito en 1968, el cuento pudo sugerir otras interpretaciones, todas ellas posibles: un alegato contra las políticas intervencionistas de Estados Unidos en el

Tercer Mundo y, principalmente, el racismo que supone ignorar una cultura y un grupo étnico con el que se convive y que da muestras de su existencia sin que la población dominante la tenga en cuenta, es decir, la denuncia a una política racista invisibilizadora.

En el contexto argentino de los ochenta, la mención de este mundo paralelo pudo ser leída, por ejemplo, como la convivencia con un mundo de horror vivido por miles de personas que eran asesinadas e invisibilizadas. De esta forma, la denuncia de la convivencia en Argentina con el mundo de las desapariciones quedaba diferida a las palabras de un escritor norteamericano que habitaba un lugar remoto, es decir como una delegación simbólica (al contrario de una apropiación) de esa denuncia, de tal forma que nadie podía ser responsable.

### **Guerra: el imperio contraataca**

La referencia al film *Star Wars (La guerra de las galaxias)* volvió a aparecer en la opinión pública norteamericana, esta vez durante la guerra de las Malvinas para explicar e interpretar el conflicto del Atlántico Sur. En un extenso artículo titulado “Armagedones y Guerras Galácticas” en el número 10, publicado después de iniciada la guerra entre Argentina e Inglaterra en 1982, Pablo Capanna comenta el título de una nota aparecida en una revista norteamericana a propósito del conflicto, “El imperio contraataca”, aludiendo a la segunda parte de la saga de George Lucas. El comentario del crítico era sutil al advertir que, en la película, “la razón estaba del lado de los rebeldes” (57).

El artículo de Capanna era una historia pormenorizada de las guerras en la ciencia ficción. Quizá sea este el único artículo de toda la publicación escrito para ser leído como un comentario explícito de la realidad inmediata como resultado no sólo del impacto que la guerra tuvo en todos los órdenes de la vida social y de su presencia en la opinión pública sino también de la relación de la guerra con el género: la guerra constituye un tema crucial de la ciencia ficción, ya como forma de anticipación de conflictos, ya como lugar donde se exponen diferentes posiciones respecto al uso de la tecnología. Como ejemplo de estas disputas al interior del género, otro artículo de

Capanna en el número 12 presenta el debate entre los escritores Isaac Asimov y Poul Anderson frente a la carrera armamentista al final del al Guerra Fría.

La representación de la guerra en las ficciones de *El Péndulo* parece referirse más a la descripción de situaciones apocalípticas o postapocalípticas, de alguna manera mostrando una influencia mayor de las corrientes pacifistas del género frente a las corrientes que celebran el despliegue tecnológico al servicio del exterminio del enemigo. La guerra de las Malvinas tuvo implicancias que fueron más allá de la mera representación de una guerra o de la conformación de un repertorio posible de temas o imágenes.

Como la primera época de la revista concluyó pocos meses después del conflicto, no resulta posible establecer rasgos específicos del cuento de ciencia ficción en la revista en relación a la guerra. Sin embargo, "Cesarán las lluvias" (1982) de Carlos Gardini ilustraba con bastante claridad lo que la guerra pudo significar en la Argentina dictatorial. Y aunque no existen menciones a una guerra en particular, la atmósfera opresiva de un conflicto bélico es fundamental en el cuento, donde se mezclan representaciones de otras formas de violencia presentes en la vida cotidiana. Las lluvias que anuncia el título no eran de agua sino de muertos.

Los muertos caían y caían.

Las lluvias habían empezado desde mucho tiempo atrás, ya nadie recordaba cuándo. Algunos días, como es natural, arreciaban más que otros, y los muertos, aunque distanciados por espacio regulares, caían casi incesantemente. De cualquier modo, nunca había consecuencias graves. Los muertos jamás mataban a nadie. [. . .] Todos caían desnudos, pero no todos eran iguales. Algunos eran viejos y plácidos, otros eran jóvenes y violentos; los había enteros, y mutilados, y escaldados, y descuartizados, y congelados. (EP10, 21).

La lluvia de los cuerpos evoca inevitablemente un bombardeo. La evocación era advertida por el narrador, quien aclara que la lluvia no tenía consecuencias graves, quizá como estrategia para eludir una descripción demasiado realista que pudiera referir explícitamente alguna situación de la vida cotidiana. Sin embargo, en un

momento “llovió un muerto, un adolescente rubio de piel blanca”, lo que parece una referencia al “enemigo” inglés. La lluvia de cuerpos, en el sentido estricto de la representación de la guerra, pudo interpretarse como una referencia directa a los caídos en combate adjudicando metafóricamente un muerto por cada bomba lanzada sobre el campo de batalla. La sustitución de un artefacto tecnológico por un cuerpo muerto representaba la muerte de toda forma humana y es particular el énfasis sobre esto: eran cuerpos de viejos y jóvenes, enteros y mutilados, inconfundiblemente humanos.

La derrota argentina en el conflicto señaló la deslegitimación completa del gobierno tanto internacional como internamente y constituyó el inicio de una nueva etapa de la historia política, caracterizada, entre otras cosas, por la actividad creciente de los grupos de derechos humanos denunciando la desaparición de miles de personas por el gobierno militar. Seguramente, los muertos caídos del cuento de Gardini representaban también a las víctimas de la represión durante el período. Los muertos caían “desde tiempo atrás”, desde tanto tiempo que ya nadie recuerda desde cuando vinculando así las muertes de la guerra con las muertes de la represión. Es inevitable no relacionar la lluvia de muertos con las prácticas específicas aplicadas a la desaparición, en particular el lanzamiento de personas, vivas o muertas, desde helicópteros militares sobre las aguas del Río de la Plata.

### **Edición y traducción: contra la dictadura y más allá**

Sobre el enorme volumen de cuentos y artículos publicados durante las dos épocas analizadas, es posible afirmar que la dirección editorial tuvo como objetivo principal la difusión de nuevos autores extranjeros y nacionales de ciencia ficción como una necesidad de renovar la tradición de un género que, nutrida de la influencia anglosajona, se percibía propiamente argentina, aunque agotada y anclada en la década del sesenta<sup>13</sup>. En este sentido, también se puede decir que no fue un objetivo principal de la revista presentarse como baluarte de resistencia cultural. No obstante,

---

<sup>13</sup> Para una historia de la ciencia ficción argentina y de una tradición propia se puede consultar Capanna, Delgado y Moreno, entre otros.



los ejemplos señalados en este estudio permiten asegurar que existieron estas manifestaciones críticas.

El énfasis en el desarrollo del propio género y un eventual abandono del comentario explícito de la realidad inmediata se daba al mismo tiempo en que la agenda de cada número se estructuraba de acuerdo con criterios de novedad periodística y de una percepción atenta de la vida cotidiana, que seguramente era comentada de manera mucho más crítica en la revista *Humor*, de la cual *El Péndulo* era un subproducto. En este sentido, la urgencia política del momento tenía por entonces una válvula de escape que permitía a *El Péndulo* posicionarse políticamente sin dar mayores explicaciones y llevar ciertas exigencias genéricas a un resultado satisfactorio para su público específico, que no parecía proclive a las representaciones explícitas de la dictadura.

Aún en su imprecisión, es significativa la carta del lector Juan C. Ceriani en el número 5, que expresa, sobre el final, al comparar *El Péndulo* con la española *Nueva Dimensión*, lo siguiente:

Amigos, hace doce años que estoy suscripto a *Nueva Dimensión*, que pese a los vaivenes de la política española —ya que es bastante politizada, ¿sabían?— se mantiene en primer nivel. Tengo también todos los números de *Más allá*. Pues bien, su revista está en camino de superar a ambas. No nos defrauden, por favor (EP5, 128).

Esta declaración presenta a la “politización” dentro el género de acuerdo con una cierta ambigüedad, por lo menos con una cierta ironía de parte del lector donde no se entiende del todo si la politización en *El Péndulo* sería o no deseable. En cualquier caso, en esta carta, la politización de la ciencia ficción en *El Péndulo* se presenta como un elemento conflictivo. Es relevante entonces retomar la definición de Ballard de la ciencia ficción citada en el inicio de este artículo, donde se menciona la preocupación por un tiempo presente que se toma como punto de partida en tanto exija un desplazamiento hacia la imaginación de mundos futuros. De esta forma, el presente sólo es relevante apenas como una referencia para concebir mundos alternativos. En esta tensión se puede comprender la presencia de cuentos, artículos y

títulos que aluden tangencial u ocasionalmente al tiempo presente, no como una forma de eludir la censura política sino como una exigencia propia del género. A partir de esta afirmación se pueden hacer dos observaciones.

En primer lugar, la exigencia de una referencia del tiempo presente solamente como punto de partida permite comprender mejor por qué las referencias a la represión política argentina que se analizaron tuvieron un carácter elusivo tanto en la segunda como en la tercera época, es decir, tanto antes como después del fin de la dictadura, sin que existan grandes diferencias entre ambos períodos. En segundo lugar, se puede especular que las “técnicas narrativas” planteadas en la definición de Ballard fueron asumidas por *El Péndulo* no tanto en las formas tradicionales de la escritura sino en las formas de la edición periodística y literaria: la selección estratégica de los cuentos de autores angloparlantes en primer lugar, así como en la titulación y “bajadas” de los cuentos. En ambos casos, las estrategias resultaron efectivas para eludir la censura. Existen varios ejemplos de “bajadas” de los cuentos que seguramente fueron interpretados por la comunidad de lectores argentinos con los parámetros de la realidad opresiva de los primeros ochenta, sin perder la referencia extrañada de mundos futuros o alternativos exigida por el género:

Mira alrededor. Quizás tú también sepas algo (*EP5*, 97)

La universidad de la cárcel (*EP12*, 59)

¿Ha visto algún ser humano últimamente? (*EP3*, 105)

Cuando los cadáveres se nieguen a morir, nada costará más que saber a quién hay que enterrar (*EP1*, 53)

Por último, la tarea de la traducción fue una de las preocupaciones centrales que la revista llevó adelante con dedicación y entusiasmo de algún insertándose en una tradición argentina de traducciones de ciencia ficción, como fue visto al inicio del artículo. La traducción ofreció a los editores un camino efectivo en su búsqueda de mundos alternativos, en el sentido de que la propia traducción de un texto a otra

lengua presenta en sí misma la posibilidad de acceder a un mundo lejano y de otra forma inalcanzable (Ricoeur).

De esta manera se establecía una tensión particular y atractiva en la selección de textos y artículos traducidos donde, por un lado, se ofrecían referencias del tiempo presente exigidas por las urgencias de una situación política opresiva mientras, por otro, esas mismas traducciones ofrecían la posibilidad de acceder a mundos muy lejanos en tiempo y espacio. De esta forma, el propio nombre de la revista adquiere otros sentidos además del horror evocado por el cuento de Poe. Se puede decir que estos tiempos y espacios presentados simultáneamente en una selección de cuentos nacionales y traducciones de cuentos extranjeros establecieron los puntos extremos entre los que *El Péndulo* pudo oscilar. Esta oscilación ofreció tanto la posibilidad de escapar a la vigilancia de la censura como llevar adelante los presupuestos renovadores propuestos por Ballard en el primer número. La oscilación sugerida por *El Péndulo* también se puede interpretar como el vaivén de la ciencia ficción entre el ámbito de la cultura de masas donde se consolida como género narrativo y el cultivo de una ciencia ficción de calidad literaria como parte de la tradición de la ciencia ficción argentina y que la revista vino a continuar con una nueva camada de escritores, críticos y periodistas. Seguramente a esta doble condición se refería Capanna, citada al comienzo del artículo, al decir que *El Péndulo* era una revista “culto que no dejaba de ser popular”.

## CONCLUSIONES

Las representaciones de la dictadura presentes en los cuentos y artículos a la luz de esta tensión entre la urgencia de representar el tiempo presente y la exigencia propia del cultivo del género es sólo un criterio para el análisis de esta importante publicación argentina. Quedan por analizar aspectos igualmente interesantes y manifiestos, de los que se pueden mencionar algunos.

En primer lugar, se pueden analizar las complejas y disímiles representaciones de la ciencia, tanto de una ciencia orientada hacia la represión y el control de los seres humanos de acuerdo con una tendencia distópica y apocalíptica de la ciencia ficción así

como las representaciones de una ciencia reprimida. En este último caso, se puede conjeturar acerca las relaciones con un contexto político y social de progresivo desmantelamiento del sistema de investigación científica argentina que comienza en la década del cincuenta y se acentúa en la dictadura. De esta forma, es posible encontrar en los cuentos argentinos del *El Péndulo* numerosas representaciones de una ciencia vetusta, abandonada y decadente de la que sólo se conservan precarios e inservibles instrumentos tecnológicos (Delgado).

En segundo lugar, es posible analizar, principalmente en los artículos, la conflictiva relación de los escritores y los críticos respecto a la industria editorial y en particular el apogeo de los *best-sellers*. La profesionalización de los escritores de ciencia ficción norteamericanos e ingleses es una fuente de reflexión y crítica donde los periodistas argentinos están evaluando permanentemente sus ventajas e inconvenientes respecto al cultivo de un género de calidad literaria.

Por último, y a través de las representaciones estetizadas del horror de la dictadura y de una ciencia represora, es posible ver a la ciencia ficción como una de las tantas manifestaciones del melodrama como matriz cultural que logra trascender y atravesar diversos géneros narrativos. Esta posibilidad de interpretación, que dejo planteada como un estudio a futuro, coincide con las definiciones y orígenes de la ciencia ficción en la novela gótica y de horror de folletín señalados por Aldiss al inicio de este artículo y en un contexto político y social donde el horror se veía no sólo como amenaza sino también como experiencia de la vida cotidiana. Sería interesante presentar a la ciencia ficción del período como una manifestación cultural que logró vincular efectivamente a la dictadura con el melodrama.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- Aldiss, Brian. *Billion Year Spree. The History of Science Fiction*. Londres: Weidenfield & Nicholson, 1973.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres: Verso, 1983.

- Balsamo, Anne. "Forms of Technological Embodiment: Reading the Body in Contemporary Culture" en Featherstone, Mike y Roger Burrows (ed.) *Cyberspace/Cyberbodies/Cyberpunk*. Londres: Sage, 1995, pp.215-37.
- Capanna, Pablo. *El mundo de la ciencia ficción: sentido e historia*. Buenos Aires: Buena Letra, 1992.
- Davies, Philip J. *Science Fiction, Social Conflict and War*. Manchester: Manchester UP, 1990.
- De Bono, E. "Lateral Thinking and Science Fiction". *Explorations on the Marvelous. The Science and the Fiction in Science Fiction*. Glasgow: Nicholls, 1976, pp.35-54.
- Delgado, Leandro. *Ciencia ficción, ciencia y dictadura en Argentina: revista El Péndulo*. Tesis de Maestría. New Brunswick: Rutgers University, 2002.
- Enciclopedia de la ciencia ficción argentina*. Axxon. <http://www.axxon.com.ar>
- Lem, Stanislaw. *Microworlds: Writings on Science Fiction and Fantasy*. San Diego: Harcourt Brace, 1984.
- Lambourbe, Robert, Michael Shallis and Michael Shortland. *Close Encounters? Science and Science Fiction*. Bristol: Adam Hilger, 1990.
- Lundwall, Sam. *Science Fiction: An Illustrated History*. New York: Grosset & Dunlap, 1977).
- Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gustavo Gilli, 1987.
- Masiello, Francine. "La Argentina durante el proceso: las múltiples resistencias de la cultura" en Jara, René y Hernán Vidal *Ficción y política: la narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza, 1987, pp.11-29.
- Moreno, Horacio. "La ciencia ficción argentina del siglo XIX", en *Boletín del Círculo Argentino de Ciencia Ficción y Fantasía* n.70, Buenos Aires, 1997.
- Pringle, David. *The Ultimate Encyclopedia of Science Fiction: the Definitive Illustrative Guide*. Godalming: Colour Library Direct, 1996.
- Renan, Ernest. "What is a nation" en Geoff, Ellen y Ronald Grigor Suny (eds.) *Becoming National: A Reader*. New York: Oxford UP, 1996, pp.41-55.
- Ricoeur, Paul. *Sobre la traducción*. México: Paidós, 2005.
- Rock, David. *Argentina 1516-1987: From Spanish Colonization to Alfonsín*. Berkeley: University of California Press, 1985.

- Sarlo, Beatriz. *La imaginación técnica: sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1992.
- . "Strategies of the literary imagination" en Corradi, Juan E., Patricia Weiss Fagen y Manuel A. Garretón *Fear at the Edge: State Terror and Resistance in America Latina*. Berkeley: University of California Press, 1992, pp.236-49.
- Souto, Marcial. "Introducción" en Souto, Marcial (ed.) *La ciencia ficción en la Argentina: antología crítica*. Buenos Aires: EUDEBA SEM, 1985.
- Todorov, Tzvetan. *The poetics of prose*. Ithaca: Cornell, 1977.
- Vaisman, Luis A. "En torno a la ciencia ficción: propuesta para la descripción de un género histórico" en *Revista Chilena de Literatura* vol.25, 1985, pp.5-27.
- Williams, Raymond. *Sociology of Culture*. New York: Schocken Books, 1982.

### **Colección El Péndulo**

- El Péndulo*, segunda época, n.1, mayo de 1981 (EP1)
- El Péndulo*, segunda época, n.2, julio de 1981 (EP2)
- El Péndulo*, segunda época, n.3, setiembre de 1981 (EP3)
- El Péndulo*, segunda época, n.4, octubre de 1981 (EP4)
- El Péndulo*, segunda época, n. 5, noviembre de 1981 (EP5)
- El Péndulo*, segunda época, n.6, enero de 1982 (EP6)
- El Péndulo*, segunda época, n.7, marzo de 1982 (EP7)
- El Péndulo*, segunda época, n.8, abril de 1982 (EP8)
- El Péndulo*, segunda época, n.9, junio de 1982 (EP9)
- El Péndulo*, segunda época, n.10, noviembre de 1982 (EP10)
- El Péndulo*, tercera época, n.11, setiembre de 1986 (EP11)
- El Péndulo*, tercera época, n.12, octubre de 1986 (EP12)
- El Péndulo*, tercera época, n.13, noviembre de 1986 (EP13)
- El Péndulo*, tercera época, n.14, febrero de 1987 (EP14)
- El Péndulo*, tercera época, n.15, mayo de 1987 (EP15)

Recibido el 2 de agosto de 2012

Aceptado el 6 de setiembre de 2012